Actes des congrès de la Société française Shakespeare

26 | 2008

Costume et déguisement dans le théâtre de Shakespeare et de ses contemporains

Le costume dans *Love's Labour's Lost*, v.II : du masque au signe

Costume in Love's Labour's Lost, v.ii: Mask and Sign

Laetitia Sansonetti

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/1474>

DOI : 10.4000/shakespeare.1474

ISSN : 2271-6424

Éditeur

Société Française Shakespeare

Édition imprimée

Date de publication : 20 décembre 2008

Pagination : 141-160

ISBN : 2-9521475-5-8

Référence électronique

Laetitia Sansonetti, « Le costume dans *Love's Labour's Lost*, v.II : du masque au signe », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 26 | 2008, mis en ligne le 20 décembre 2008, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/1474> ; DOI : 10.4000/shakespeare.1474

Costume et déguisement dans le théâtre de Shakespeare et de ses contemporains

actes du Congrès
organisé par la
SOCIÉTÉ FRANÇAISE SHAKESPEARE
les 13, 14 et 15 mars 2008

textes réunis par
Pierre KAPITANIAK

sous la direction de
Jean-Michel DÉPRATS

COUVERTURE :
Edouard Lekston,
William en carton et ses habits à découper, 2008
edlek@free.fr

conception graphique et logo
Pierre Kapitaniak

© 2008 Société Française Shakespeare
Institut du Monde Anglophone
Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle
5 rue de l'École de Médecine
75006 Paris
www.societefrancaishakespeare.org

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous les pays

LE COSTUME DANS *LOVE'S LABOUR'S LOST*, v.ii : DU MASQUE AU SIGNE

Laetitia SANSONETTI

Les deux épisodes de travestissement dans la dernière scène de *Love's Labour's Lost*, l'ambassade des « Russes » menée par le roi de Navarre et la parade des Neuf Preux orchestrée par Armado, illustrent l'importance du costume dans la problématique de la représentation. Le costume, qui peut être masque, c'est-à-dire dissimulateur d'identité, ou signe, c'est-à-dire révélateur d'identité, est au cœur de la dialectique apparences/réalité qui fonde la critique – et la comédie – aux dépens des hommes de Navarre. Trois dimensions du costume seront examinées : le fonctionnement dramatique dans la comédie des confusions d'identité, le fonctionnement métaphorique dans la critique d'une rhétorique artificielle, le fonctionnement métonymique dans la tension entre synthèse et fragmentation.

Costume in *Love's Labour's Lost*, v.ii: Mask and Sign In the last scene of *Love's Labour's Lost*, two episodes illustrate the importance of costume in the question of representation: the Russian embassy set up by the noblemen of Navarre, and the show of the Nine Worthies. Costumes can be masks, hiding identity, but they can also be signs, revealing identity: this double nature articulates the dialectics between appearances and reality and exposes the noblemen of Navarre as objects of criticism and comedy. Three functions of costume will be examined here: the dramatic use in the comedy of mistaken identities, the metaphoric use in the criticism of artificial language, and the metonymic use in the tension between synthesis and fragmentation.

*Love's Labour's Lost*¹ n'a jamais vraiment connu la faveur des critiques, ni des metteurs en scène ; absente des scènes durant tout le dix-huitième siècle, la pièce n'est apparue par la suite que coupée et réorganisée. La principale victime de cette chirurgie normative fut la scène ii de l'acte v, jugée trop longue, en particulier à cause de ses deux spectacles mis en abyme, le Masque des Moscovites et la Parade des Neuf Preux ; même au vingtième siècle, lorsque la pièce connaît un regain d'intérêt et que sa mise en scène devient un défi pour des artistes désireux de renouveler le canon shakespearien, ces deux passages ont tendance à être coupés ou mutilés, au profit d'une autre mise en abyme, la lecture enchâssée des sonnets à l'acte iv scène iii. Les critiques les moins généreux voient dans les deux divertissements de l'acte v des interpolations ou des ajouts, tandis que d'autres les expliquent par les circonstances de production : Shakespeare écrivait sans doute pour un public de cour friand de distractions.

¹ Le texte cité est celui de l'édition Arden de H. R. Woudhuysen (1998, 2001). Les noms français des personnages sont ceux de la traduction de Jean-Michel Déprats : William Shakespeare, *Peines d'amour perdues*, Strasbourg : Théâtre national de Strasbourg, 1982, à l'exception de « Berowne », que j'ai traduit « Biron ».

Pourtant, le Masque et la Parade font partie intégrante de la pièce, dont ils constituent la reproduction en miniature, « a miniature of the larger dramatic form », selon les termes de Louis Adrian Montrose à propos du Masque². Le lien interne qui unit les deux épisodes est aussi manifeste : les hommes de Navarre reconnaissent la parenté entre leur « ambassade russe » auprès des femmes, cuisant échec, et la tentative par Holopherne et ses acolytes de figurer les Neuf Preux au moyen de cinq acteurs. Ces deux divertissements représentent la tentative des hommes de compenser la grossièreté de leur comportement envers les femmes par d'agréables festivités. En effet, l'édit proclamé au début de la pièce par le roi interdit à toute femme de pénétrer à la cour, et les dames de France ont été reléguées dans les champs ; les hommes, tombés amoureux, se déguisent pour divertir la Princesse et ses dames de compagnie dans leur campement de fortune. Mais les femmes accueillent masquées les hommes travestis en Moscovites et tournent en ridicule leur divertissement. Les hommes, déconfits, quittent la place et comprennent, à leur retour sur scène sans masque, qu'ils ont été bernés. La Parade des Neuf Preux fait aussi partie du plan des hommes pour divertir et séduire les femmes : le roi a demandé à Armado, qui s'est adjoint les services du pédant Holopherne, de mettre en scène la Parade des Neuf Preux, élément typique, voire un peu daté, d'une cérémonie de bienvenue. Pour les personnages devenus acteurs, il ne s'agit plus simplement de masquer leur identité, mais de revêtir l'identité de figures légendaires ; là encore, les spectateurs de la Parade se montrent un public difficile à satisfaire : les quolibets fusent et les acteurs ne peuvent même pas finir le spectacle car une rixe menace d'éclater entre Armado et Courge, ou plutôt Hector et Pompée. L'élément comique naît du double échec de l'utilisation du costume : dans le Masque, le costume ne remplit pas son rôle car il ne parvient pas à déguiser l'identité ; dans la Parade, le costume ne remplit pas non plus son rôle, car il ne parvient pas à donner une nouvelle identité aux personnages.

Ces deux passages reflètent les différents enjeux qui traversent la pièce et lui donnent sa cohérence : la dialectique entre apparences et réalité, qui se manifeste à travers la tension entre déguisement et révélation ; la manipulation du langage par une rhétorique spécieuse,

² « 'Sport by Sport o'erthrown': *Love's Labour's Lost* and the Politics of Play », *Texas Studies in Literature and Language*, XVIII, 4, Winter 1977, p. 540.

qui couvre comme d'un masque les sentiments ; la focalisation sur des détails au détriment de l'ensemble, qui empêche les rapprochements. Le costume, dans ses dimensions physique et métaphorique, peut donc devenir masque ou signe, opaque ou transparent.

Apparences et réalité – le costume comme masque et signe

Masque et identité

Lorsque les hommes décident de renoncer officiellement à leur vœu de solitude et d'abstinence, ils choisissent d'aller déclarer leur passion aux femmes sous les traits d'ambassadeurs étrangers, masquant leur véritable identité. Mais les femmes sont mises au courant de leur projet par Boyet et, croyant qu'ils ont l'intention de se moquer d'elles, décident de les prendre à leur propre piège. Rendre coup pour coup, c'est d'abord rendre masque pour masque. L'effet de symétrie est marqué par le polyptote dans la recommandation de Boyet à l'arrivée des hommes : « Be masked. The maskers come » (v.ii.157).

Intéressons-nous donc aux costumes revêtus par les hommes et les femmes dans cette scène. Les hommes se déguisent « en Moscovites », sans qu'aucune indication scénique ne soit fournie sur leur costume. Le choix de cette identité s'explique par le développement de relations économiques et diplomatiques entre la Russie et l'Angleterre élisabéthaine, dont témoigne la présence à la cour d'ambassadeurs russes connus pour leur rhétorique hyperbolique ; ainsi Sir Jerome Horsey raconte-t-il la rencontre entre l'ambassadeur d'Ivan le Terrible et Lady Mary Hastings en 1582 :

The ambassodor, atended with divers other noblemen and others, was brought before her Ladyship ; cast down his countenance; fell prostrate to her feett, rose, ranne backe from her, his face still towards her, she and the rest admiringe at his manner. Said by an interpritor yt did suffice him to behold the angell he hoped should be his masters espouse; comended her angellicall countenance, state and admirable bewty. She after was called by her familier frends in court the Emporis of Muscovia³.

³ *Travels of Sir Jerome Horsey in Russia at the Close of the Sixteenth Century*, éd. E. A. Bond, Hackluyt Society, 1856, p. 195-196 ; in Geoffrey Bullough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, Londres : Routledge and Kegan Paul, New York, Columbia University Press, 1961, vol.1, p. 442.

À l'occasion des festivités organisées à Gray's Inn durant l'hiver 1594-1595, l'un des personnages du divertissement parodique mis en scène est l'ambassadeur de Russie, qui apporte des lettres de créance au style ampoulé et énumère les nombreux titres de son Empereur⁴. Un élément semble caractériser les comportements considérés comme typiques des dignitaires Russes, l'outrance, qu'il s'agisse des attitudes ou de la rhétorique.

Quant à la description du peuple par les voyageurs anglais, elle n'est guère flatteuse, ainsi qu'en témoignent ces vers de George Turberville :

The Russie men are round of bodies, fully fac'd,
The greatest part with bellies big that overhang the waist,
Flat-headed for the most, with faces nothing fair
But brown by reason of the stove and closeness of the air.
[...]
Their garments be not gay nor handsome to the eye :
A cap aloft their heads they have that standeth very high,
Which *kolpak* they do term. They wear no ruffs at all.
The best have collars set with pearl, *rubashka* they do call.
Their shirts in Russie long, they work them down before,
And on the sleeves with colored silks two inches good or more.
Aloft their shirts they wear a garment jacketwise
High *odnoriadka*; and about his burly waist he ties
His *portki*, which instead of better breeches be ;
Of linen cloth that garment is, no codpiece is to see.
[...]
And over all a *shurba* furr'd, and thus the Russie goes⁵.

L'opinion commune est résumée par Felicia Hardison Londré : « the Elizabethan travellers all viewed the Russians as backward, rude and crude to one another, hard-drinking, and adulterous⁶ ». Choix singulièrement mauvais donc de la part des hommes de Navarre que de se déguiser en Russes, mais excellent du point de vue de la comédie, et riche en potentialités scéniques, invitant peut-être à toutes les outrances costumées.

⁴ *Gesta Grayorum* (Londres, 1594/1688), The Malone Society Reprints, Oxford, O.U.P., 1914, p. 44-47.

⁵ George Turberville, « To Parker », in Lloyd E. Berry et Robert O. Crummey, éd., *Rude and Barbarous Kingdom : Russia in the Accounts of Sixteenth-century English Voyagers*, Madison, University of Wisconsin Press, 1968, p. 245.

⁶ « Elizabethan Views of the 'Other'. French, Spanish, and Russians in *Love's Labour's Lost* », in Felicia Hardison Londré, éd., *Love's Labour's Lost, Critical Essays*, New York et Londres, Garland Publishing, 1997, p. 335.

L'intérêt pour le vêtement est typiquement élisabéthain, et la passion des courtisans pour les beaux atours donnait lieu à des polémiques, ainsi qu'en témoignent les remarques de William Harrison : un jour vêtus à la mode espagnole, le lendemain à la française, à l'allemande ou à la turque, ils empruntaient aussi des idées aux Maures⁷. Le goût pour les costumes somptueux se retrouvait chez les metteurs en scène élisabéthains, qui y consacraient un budget bien supérieur à celui de la rémunération des auteurs. Ian Judge, dans sa mise en scène de 1993, a choisi de faire des caractéristiques physiques considérées comme typiques des Russes au seizième siècle des éléments de déguisement : ses Moscovites se présentent revêtus de barbes et perruques et ils portent manifestement un faux ventre sous leur vaste manteau uni⁸.

Jean MacIntyre avalise ce choix : selon elle, le Masque ne nécessite pas de changement de costume, mais simplement l'ajout d'un masque, d'une perruque et d'un manteau⁹. Mais certains metteurs en scène contemporains ont décidé d'accentuer le caractère outrancier de la tenue, accumulant les accessoires. Ainsi dans la mise en scène de John Barton pour la RSC en 1978, les Moscovites portent-ils des casques recyclés d'une représentation de *Troilus et Cressida*, des arcs, des gourdins, des pistolets, des balalaïkas, des épées et des peaux de bêtes. Parodiant les manières serviles de l'ambassadeur croqué par Horsey, ils se prosternent aux pieds des femmes en poussant des grognements ; Barbara Hodgdon, qui a assisté aux répétitions, les décrit comme « vaguely reptilian¹⁰ ». À l'opposé, les Moscovites de Barry Kyle pour la mise en scène de la RSC sept ans plus tard, adoptent des manières et une tenue plus mesurées : ils se contentent de perruques et de barbes de couleur différente de celles qu'ils portent dans les autres scènes¹¹. Afin de mettre au goût du jour l'allusion aux « Moscovites », ces derniers se retrouvèrent déguisés en cosmonautes

⁷ William Harrison, « Description of England », 1577, in H. Wescher, « Fashions and Textiles of Queen Elizabeth's Reign », *CIBA Review*, 78, February 1950, p. 2844.

⁸ Le Masque des Moscovites, Royal Shakespeare Company, 1993 ; mise en scène : Ian Judge. Reproduit dans William Shakespeare, *Love's Labour's Lost*, Londres : Thomson Learning (Arden), 1998, 2001 ; introduction de H. R. Woudhuysen, p. 89.

⁹ *Costumes and Scripts in the Elizabethan Theatres*, Alberta, The University of Alberta Press, 1992, p. 149.

¹⁰ « Rehearsal Process as Critical Practice. John Barton's 1978 *Love's Labour's Lost* », in Felicia Hardison Londré, *op. cit.*, p. 403-404.

¹¹ Cf. Felicia Hardison Londré, *op. cit.*, p. 413.

en 1967 au Great Lakes Shakespeare Festival et en 1972 au Prospect Theatre¹². Deux tendances s'opposent donc, l'une donnant la préférence au spectacle comique, proche de la farce, l'autre préférant maintenir la comédie dans les limites d'un jeu de cour distingué dans la tradition des « fêtes galantes » qui gouverne la représentation de la pièce¹³. Dans la pièce elle-même, certains éléments permettent, non pas de trancher en faveur de l'un ou l'autre choix, mais de constater que les caractéristiques les plus grossières associées aux Russes dans l'imaginaire élisabéthain ont été déplacées aux personnages secondaires qui jouent la Parade des Neuf Preux. En effet, la question de l'ivresse proverbiale des Russes, si elle ne transparaît pas dans le Masque lui-même, refait surface dans la Parade, à l'occasion de l'apparition des Preux¹⁴. Les associations d'idées suscitées par la mention des Moscovites, si elles ne se manifestent pas nécessairement dans le costume endossé sur scène ou dans une attitude extravagante, sont dispersées à travers la scène, jusqu'aux chansons finales qui évoquent l'adultère¹⁵.

Les Moscovites ne sont pas les seuls étrangers présents sur scène ; en effet, Armado, le fantasque soldat, est espagnol. Personnage typique hérité du *miles gloriosus* de la comédie latine à travers le Capitan Spavento de la *commedia dell'arte*, Armado représente une anticipation des Moscovites et une parodie des sonnets des hommes par sa rhétorique ampoulée. L'effet d'étrangeté se trouve donc redoublé et parodié : Armado, pourtant personnage comique mis à distance par ses origines espagnoles, fonctionne comme un miroir pour les hommes de Navarre qui entendent se moquer de lui mais agissent de façon rigoureusement parallèle à la sienne, rompant leurs serments pour « devenir sonnet¹⁶ ». Armado constitue donc l'articulation entre les

¹² Daniel J. Watermeier, « The 'Otherness' of the Foreigner in Contemporary Productions of *Love's Labour's Lost* », in Felicia Hardison Londré, *op. cit.*, p. 458.

¹³ Cf. John Pendergast, *Love's Labour's Lost. A Guide to the Play*, Greenwood Guides to Shakespeare, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 2002, chapitre 6.

¹⁴ Les Preux étaient aussi célèbres pour leurs exploits éthyliques. Frances Yates, *A Study of Love's Labour's Lost*, Cambridge, C.U.P., 1936, cite John Eliot, *The Parlement of Pratlers*, éd. Jack Lindsay, Fanfrolico Press, 1928, dans lequel le fanfaron Cocodrill se vante de pouvoir surpasser les Neuf Preux, dont « Alexander, the great drunkard of Greece » (p. 100). Jean-Michel Déprats a d'ailleurs traduit « Pompion the Great » par « le Grand Pompette » (*op. cit.*, v.ii.501).

¹⁵ V.ii.881-899. Je remercie François Laroque de m'avoir suggéré de développer la question du déguisement outrancier.

¹⁶ « I am sure I shall turn sonnet », déclare Armado (i.ii.175-176).

deux identités des hommes, d'un côté nobles navarrais, de l'autre Moscovites ; comme dans une symétrie centrale, la présence d'Armado montre que ces deux identités ne sont que le miroir l'une de l'autre¹⁷.

Les femmes sont elles aussi masquées, mais de façon moins extravagante que les hommes. En effet, alors que les hommes se préparent hors scène entre la fin de l'acte iv et leur entrée à la scène ii de l'acte v, elles revêtent leurs masques sur scène. Il est probable qu'elles portent les masques de soie ou de velours noir qui servaient aux femmes à se protéger du soleil à l'époque¹⁸. Ce sont des masques vides, des étoffes cachant le visage sans proposer une autre identité. Les hommes de Navarre sont donc, à tous les niveaux, transparents pour les femmes, qui leur demeurent opaques, dans leur vêtement d'abord, ce qu'ils ignorent, et dans leur attitude aussi, ce qui les laisse perplexes.

Masque et uniforme

Non seulement les hommes de Navarre ne sont pas protégés par leur déguisement, mais en outre ils sont le sujet de moqueries à cause de ce déguisement. Les femmes choisissent de s'adresser à leurs masques, c'est-à-dire de se limiter aux apparences : « And so adieu / Twice to your visor and half once to you ! » (v.ii.226-227), Rosaline lance-t-elle au Roi. La dialectique entre apparences et réalité, le masque et le visage, centrale dans toute la pièce, se poursuit donc à l'acte v. Parce que le vêtement est le symbole de l'identité, les hommes auraient mieux fait de réfléchir avant de revêtir un costume associé à un comportement grossier : qui voudrait d'un mari arriéré, alcoolique, et adultère ? C'est pourquoi au retour des hommes sans masque, les femmes entendent continuer la moquerie et mettre les hommes face au ridicule de leur costume et de leur comportement, résumé sans ménagement par Rosaline : « fools, shapeless gear, rough carriage so ridiculous » (v.ii.302, 303, 306). Le déguisement en Moscovites, qui

¹⁷ Je remercie Karen Newman d'avoir souligné, au cours de la discussion qui a suivi ma communication, l'importance d'Armado pour la définition d'une identité *étrangère* des Moscovites.

¹⁸ Un exemple de masque de protection pour les promenades à cheval, extrait d'Abraham de Bruyn, *Omnium pene Europe [...] gentium habitus*, Anvers, 1581 (Londres, British Library, LR 406d.6(1) p. 21), est reproduit dans Meg Twycross et Sarah Carpenter, *Masks and Masking in Medieval and Early Tudor England*, Aldershot, Ashgate, 2002, p. 301.

semble un si mauvais choix pour les hommes, révèle en fait leur véritable nature : comme les ambassadeurs de Russie dont toute la cour d'Élisabeth se moquait, ils ont adopté un comportement ridicule. Leur masque, loin de masquer leur véritable identité, la rend manifeste ; le déguisement remplit donc la fonction d'un uniforme : un vêtement qui indique un statut – dans leur cas, celui de dindons de la farce. Ce statut risque de devenir permanent, ainsi que le suggère ironiquement la Princesse : « Will they not, think you, hang themselves tonight ? / Or ever but in visors show their faces ? / This pert Berowne was out of countenance quite » (v.ii.270-272)¹⁹. Rosaline souligne l'indifférenciation qui menace les hommes en désignant le masque porté par Biron lors du Masque comme « that superfluous case / That hid the worse and showed the better face » (v.ii.388) ; il n'y a ainsi plus d'écart entre le masque et le visage, entre l'identité feinte et la véritable identité, entre les apparences et la réalité. La Princesse ajoute : « Berowne did swear himself out of all suit » (v.ii.275) : en s'adressant à la mauvaise personne, il a perdu ses chances auprès de Rosaline, mais aussi ses vêtements, c'est-à-dire une partie de son identité.

L'uniformité des personnages dans les « early comedies » a souvent été soulignée²⁰ : parce qu'ils sont des types, les jeunes amoureux ne sont guère différenciés. Dans *Love's Labour's Lost*, l'indifférenciation est manifeste, en particulier pour les deux couples secondaires, Longueville-Maria et Dumaine-Catherine. Le Masque des Moscovites, scène durant laquelle tous les personnages, sauf Boyet, sont masqués, traduit donc en termes visuels cette uniformité : il est vraisemblable que tous les hommes portent le même costume et que les femmes portent des masques identiques, peut-être avec des variations de couleurs pour que le public puisse les reconnaître. L'échange de partenaires, permis par le déguisement, parodie cette uniformité du rapport amoureux, que l'échange entre les lettres destinées à Jacquinettes et à Rosaline avait déjà rendue comique à l'acte précédent. En mettant toutes les femmes sur le même plan d'un côté, face à la troupe uniforme des hommes de l'autre, cette scène éclaire une des

¹⁹ Holopherne, déguisé en Judas Macchabée, perd lui aussi la face lors de la parade : « You have put me out of countenance » se plaint-il à Biron, qui lui répond « False ! We have given thee faces » (v.ii.615-616).

²⁰ Notamment C. L. Barber, *Shakespeare's Festive Comedy. A Study of Dramatic Form and its Relation to Social Custom*, (1959) Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1990, p. 91.

ambiguïtés textuelles de la pièce : dans l'édition in-quarto de 1598, les femmes sont désignées lors de leur première entrée, à la scène i de l'acte II, par *1 Lady*, *2 Lady* et *3 Lady* dans les didascalies. Si l'on suit l'attribution des dialogues, Biron s'intéresse d'abord à Catherine, puis à Rosaline, puis s'enquiert de nouveau de l'identité de Catherine. Les éditeurs suivants (à partir de l'in-folio de 1623) réattribuent ces lignes en fonction des couples Roi-Princesse, Biron-Rosaline, Dumaine-Catherine, Longueville-Maria. Peut-être les femmes étaient-elles déjà masquées lors de cette première rencontre, ce qui expliquerait la salutation de bienvenue adressée par Biron à Rosaline : « Now fair befall your mask », à laquelle elle avait répondu « Fair fall the face it covers » (II.i.123-124). Le Masque des Moscovites montre donc de façon ironique combien les sentiments sont changeants : bien malgré lui, chacun des hommes de Navarre a courtsé la mauvaise personne, lui a juré un amour éternel, et se retrouve parjure.

Le masque revêtu par les hommes pour séduire les femmes a perdu son opacité protectrice et s'est révélé être le signe de leur folie. La dialectique apparences/réalité mise en jeu par le costume comme révélateur paradoxal d'identité se retrouve dans la conception métaphorique du langage comme vêtement de la pensée : de même que les femmes ont pu voir à travers le déguisement des hommes, elles entendent leur donner une leçon sur l'honnêteté des sentiments et la sincérité de leur expression.

Le concret et l'abstrait – fonctionnement métaphorique du costume

Le vêtement comme métaphore du langage

Les dénonciations des excès dans l'utilisation du langage se font par le biais d'une comparaison avec le vêtement. Puttenham compare le travail stylistique du poète à celui du brodeur qui embellit les vêtements des courtisans²¹ ; le troisième livre de *The Arte of English Poesie* est d'ailleurs intitulé « Of Ornament ». Mais la Princesse prend de la distance à l'égard des ornements du discours, « such bedecking

²¹ *The Arte of English Poesie* (1589), Menston, Scolar Press, 1968, p. 115.

ornaments of praise » (II.i.79)²². Lorsque les hommes se présentent en Moscovites, les femmes pensent que l'extravagance des costumes qu'ils ont choisis correspond à un déguisement de leur pensée : puisque le langage est le vêtement de la pensée, un costume qui masque l'identité travestit aussi les sentiments. Le costume est bien un masque, mais pas celui que les hommes croyaient : il révèle leur folie, ce dont ils ne sont pas conscients, mais cache leurs véritables sentiments, qu'ils pensent pourtant exprimer de façon convaincante. En effet, alors qu'ils veulent courtiser les femmes en les divertissant, celles-ci interprètent leur démarche comme un artifice vestimentaire, utilisé jusqu'à l'excès par les élégants de la cour d'Élisabeth : « bombast and lining to the time » (v.ii.775). Cette attitude rappelle celle de Ben Jonson qui recourt à une métaphore vestimentaire pour critiquer les artifices de la vie et du langage de cour : « All must be affected and preposterous as our gallants' clothes²³ » ; ou bien encore les critiques de Sir Philip Sidney : « Eloquence apparelled, or rather disguised, in a courtesan-like painted affectation²⁴ ».

Par opposition à l'ornement qui masque la vérité, le langage doit être nu pour être au plus près de la pensée. Le célèbre renoncement à la rhétorique formulé par Biron témoigne de cette hiérarchie établie entre vérité et mensonge, nudité et vêtement. Biron renonce en effet tout d'abord au déguisement physique, qu'il associe à la poésie amoureuse :

Nor never more in Russian habit wait.
O, never will I trust to speeches penned,
Nor to the motion of a schoolboy's tongue,
Nor never come in visor to my friend²⁵.

La structure en chiasme des références au vêtement et au langage indique que les deux domaines sont liés et fonctionnent comme des métaphores réciproques. Biron renonce ensuite à l'ornement, et file la métaphore vestimentaire : « taffeta phrases, silken terms precise, / [...]

²² La Princesse raille aussi les compliments excessifs par le biais d'une métaphore cosmétique : « Good Lord Boyet, my beauty, though but mean, / Needs not the painted flourish of your praise » (II.i.13-14). Dans un écho ironique à cette réprimande, Biron déclare à l'acte IV que Rosaline n'a pas besoin de « painted rhetoric » (IV.iii.235) – et s'empresse d'y avoir recours.

²³ *Timber, or Discoveries*, 1651 ; éd. Ralph S. Walker, Syracuse, Syracuse University Press, 1953, p. 53.

²⁴ *The Defense of Poesie* (1595), éd. Jan Van Dorsten, Oxford, O.U.P. (1966) 1988, p. 53.

²⁵ v.ii.401-404.

spruce affectation » doivent disparaître, au profit de « russet yeas and honest kersey noes » (v.ii.406-407, 413). M. Channing Linthicum rappelle la définition de « russet » : il s'agit d'une étoffe de laine grossière, qui n'était généralement pas teinte, et gardait donc sa couleur naturelle grise ou brun-roux ; l'absence de teinture confère la valeur métaphorique d'honnêteté présente dans le discours de Biron²⁶. « Kersey » est une étoffe similaire, de laine grossière. Quant au mot « spruce », il désigne le fin cuir d'agneau qui servait à faire les pourpoints des élégants de l'époque. De l'affectation du vêtement de Cour à la simplicité des étoffes de campagne, Biron exprime son renoncement à la rhétorique ornée – dans des vers éminemment rhétoriques, bien sûr. Le degré ultime d'honnêteté devrait, suivant cette progression, résider dans la nudité, l'absence totale de déguisement de la pensée. Ainsi la Princesse renvoie-t-elle le Roi à la solitude et l'humilité, « a naked hermitage » (v.ii.789). Mais la mention de la vérité nue par Armado se présente comme une parodie de cette leçon de dépouillement ; Armado, sommé de se battre en duel et en chemise contre Courge au sujet de Jacquinette, doit avouer pourquoi il ne peut pas accepter le duel : « The naked truth of it is, I have no shirt » (v.ii.705). La syllepse, qui donne à « naked » à la fois son sens métaphorique de « pleine et entière, sans déguisement », et son sens physique de « dépourvu de vêtement », illustre de façon ironique la pauvreté d'un langage sans ornements : vouloir dépouiller de leurs vêtements, à la fois physiques et linguistiques, les acteurs, c'est anéantir le théâtre. Cet exemple de syllepse est caractéristique d'un trait de fonctionnement de la pièce : l'incarnation des métaphores, symbole du lien entre le spectacle présenté sur scène et le langage.

Incarnation des métaphores

Les hommes se présentent aux femmes déguisés en hommes du Nord, venus de la froide Russie pour être réchauffés par la beauté des femmes. Leur déguisement est donc la manifestation physique de leur métaphore principale : l'opposition entre la lumière et la nuit, *light* et *night*. Les femmes tournent en dérision la métaphore, par le jeu de mots sur les deux sens de *light*, lumineux et léger (dans le sens sexuel),

²⁶ *Costume in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*, Oxford, Clarendon Press, 1936, p. 86.

au début de la scène (v.ii.14-29). Lorsque Biron supplie celle qu'il croit être la Princesse de montrer son visage : « Vouchsafe to show the sunshine of your face, / That we like savages may worship it », Rosaline lui répond : « My face is but a moon and clouded too » (v.ii.201-203). Elle fait directement allusion au masque qui lui couvre le visage comme un nuage, ramenant la métaphore éculée à la situation concrète. Alors que Biron poursuit sa métaphore de lumière en la transférant du soleil à la lune, Rosaline propose une contre-métaphore en sélectionnant un autre trait caractéristique de la symbolique lunaire, l'inconstance : « Thus change I like the moon » (v.ii.213). Pour les femmes, il s'agit donc de ridiculiser les hommes en leur montrant l'absurdité de leurs métaphores qu'elles se font un malin plaisir de prendre dans leur sens littéral. Par le biais du jeu de mots qui littéralise la métaphore, le signe devient opaque : il perd sa fonction de référence pour ne désigner que lui-même²⁷. L'insistance sur la matérialité dans le Masque réduit l'abstrait au concret.

Le lien entre le concret et l'abstrait, et plus particulièrement la difficulté d'incarner une abstraction, se manifeste aussi dans la Parade des Neuf Preux. Le premier obstacle auquel se heurtent les pédants dans leur choix des protagonistes est la question de l'incarnation : comment trouveront-ils des hommes d'une assez grande valeur pour représenter les valeureux héros légendaires ? s'inquiète Nathaniel (v.i.116-117). Le lien entre la valeur et l'apparence physique est ironiquement souligné par les commentaires sarcastiques de Boyet sur le prologue de Puce au Masque des Moscovites : « *All hail the richest beauties on the earth ! / Beauties no richer than rich taffeta* » (v.ii.158-159). En réduisant la question de la valeur à celle du prix d'une étoffe, Boyet ridiculise les compliments hyperboliques des hommes et souligne l'aspect marchand de l'entreprise ; il réduit aussi au physique, le masque dont l'étoffe est chère, un élément abstrait, la beauté. Les Neuf Preux, en anglais *Nine Worthies*, sont les incarnations de la valeur et du courage. Parce qu'ils pensent que l'acteur doit ressembler physiquement au personnage qu'il joue, les pédants cherchent une caractéristique physique dans chacun des acteurs qui le prédisposerait à incarner un personnage plutôt qu'un autre. Lors de la distribution

²⁷ James A. Calderwood, « *Love's Labour's Lost : A Wantoning with Words* », in Pamela Mason, éd., *Shakespeare's Early Comedies. A Casebook*, Basingstoke et Londres, Macmillan, 1995, p. 221.

des rôles, Holopherne attribue celui du grand Pompée à Courge et celui d'Hercule à Puce : « this swain, because of his great limb or joint, shall pass Pompey the Great; the page, Hercules. » Armado l'interrompt : « Pardon, sir, error ! He is not quantity enough for that Worthy's thumb. He is not so big as the end of his club. » Mais Holopherne a réponse à tout : « He shall present Hercules in minority » (v.i.119-126). Dans le premier cas, il y a confusion entre le surnom métaphorique, que Pompée doit à ses prouesses militaires, et une particularité physique, à connotations scabreuses. Lorsque Courge entre en scène, il se trompe d'ailleurs sur le titre de Pompée, et confond le physique et le moral, se présentant comme « *Pompey, surnamed the Big* » (v.ii.546). Étant donné que Pompée ne figure pas à l'origine parmi les Preux, on peut même penser que l'idée de présenter Pompée et non César est venue à Holopherne du physique de Courge²⁸. Dans le second cas, Holopherne trouve un subterfuge afin de mettre en conformité la représentation mentale d'Hercule dans l'esprit des spectateurs et la taille effective de l'acteur qui jouera son rôle. Là encore, Hercule n'est pas un membre des Neuf Preux à l'origine²⁹. La notion de décorum mise en œuvre témoigne donc d'une confusion entre le physique et le symbolique ; elle fournit ainsi un parallèle comique à la dénonciation des artifices rhétoriques par les femmes et Boyet qui ramènent systématiquement le symbolique grandiloquent des hommes à une matérialité triviale. Les pédants, à l'inverse, tentent de mettre en accord une matérialité triviale avec la légende des Neuf Preux. Parce que le corps de l'acteur risquerait de devenir un masque, de former un écran à la compréhension du public, ce corps doit devenir un signe pour permettre la vraisemblance théâtrale³⁰.

La réduction de l'abstrait au concret, du lyrique de la poésie au trivial des jeux de mots parfois grivois, voire grossiers, permet de

²⁸ Courge appelle Pompée « Pompion » (v.ii.501), terme que l'*OED* définit ainsi : « applied in contempt to a (big) man » (s.v. « pompion », 3).

²⁹ Courge et Puce sont les deux seuls personnages à garder dans la parade le rôle qui leur a été attribué à la répétition.

³⁰ Les artisans qui mettent en scène « Pyrame et Thisbé » dans *A Midsummer Night's Dream* sont confrontés au même problème de vraisemblance, d'autant plus épineux que, hormis Pyrame et Thisbé, certains des personnages de cette pièce mise en abyme ne sont pas des êtres humains, mais un mur, la lune et un lion. Quant à Lance dans *Les Deux Gentilshommes de Vérone*, il tente de reproduire sa séparation de ses parents en utilisant ses chaussures pour figurer les protagonistes : « This shoe is my father. No, this left shoe is my father. No, no, this left shoe is my mother. [...] Yes, it is so, it is so, it hath the worse sole. This shoe with the hole in it is my mother » (ii.iii.12-16 ; *The Norton Shakespeare*).

repenser l'opposition entre les apparences et la réalité, et montre que le vêtement fonctionne comme un signe linguistique et le signe linguistique comme un vêtement. L'importance des éléments physiques dans la Parade des Neuf Preux souligne aussi la focalisation des acteurs sur le signe matériel comme enjeu scénique pour diriger l'interprétation vers l'identité.

La partie et le tout – fonctionnement métonymique du costume

Insignes et faveurs

Dans son analyse de la représentation des Neuf Preux à l'époque élisabéthaine, J. L. Nevison signale que ces guerriers tendaient à se ressembler dans l'iconographie traditionnelle. Afin de les distinguer, l'héraldique vint au secours des illustrateurs pour attribuer à chacun un élément distinctif, un blason. Les acteurs de la parade dans *Love's Labour's Lost* font explicitement référence à leur blason : Pompée évoque son bouclier et ses armes (v.ii.549, 551), Alexandre souligne « My stutcheon plain declares that I am Alisander » (v.ii.560). Mais Alexandre, Hector et Judas s'attirent les moqueries du public parce qu'un détail de leur apparence physique est en contraste avec l'image du Preux qu'ils incarnent – justement l'imperfection qu'ils redoutaient. « His leg is too big for Hector's », décrète Longueville ; « This cannot be Hector » confirme Biron (v.ii.534-537). Armado a beau rappeler que le véritable Hector est mort, rien n'y fait. Quant à Judas Macchabée, il est tout d'abord privé de la partie de son nom qui l'identifie et le différencie de Judas Iscariote, puis réduit à sa tête, comparée successivement à une guitare, une tête d'épingle, un pommeau, une gravure sur une poche à poudre, le profil de saint Georges sur une broche de plomb ; c'est-à-dire totalement déshumanisé. Si les armes d'Alexandre indiquent son identité³¹, son nez la dément (v.ii.560). Le détail physique réel prend le pas sur le motif symbolique, le blason, et sur le signe linguistique, le discours de présentation, et l'attention se concentre sur des parties des personnages, au détriment du tout que serait l'acteur. Courge parvient même à priver de tout symbolisme la

³¹ Pour une photographie de Nathaniel en Alexandre le Grand, on se reportera à Felicia Hardison Londré, *op. cit.*, p. 382 ; mise en scène de John Jensen au Guthrie Theatre, Minneapolis, 1974.

bannière du héros en la décrivant de façon triviale : « Your lion, that holds his pole-axe sitting on a close-stool, will be given to Ajax. He will be the ninth Worthy » (v.ii.571-573). Il est probable, selon J. L. Nevison, que cette description ait causé une modification dans le dessin des armes d'Alexandre dans la deuxième édition des illustrations de Thomas Trevilian³². On voit que le signe fonctionne de façon métonymique, en concentrant le sens sur un seul élément. Si un seul des éléments fait défaut, alors l'identification sera rejetée, et transférée non pas à un autre acteur, mais à un autre Preux. Paradoxalement, dans l'échec de la mimésis transparaissent encore une fois l'illusion de réalité et la confusion entre personnage et acteur, à la fois niées et entérinées par le public. Dès qu'un personnage est entré en scène, les autres ne l'appellent plus que par son nom de Preux. Courge demeure ainsi « Pompée » pour les spectateurs de la Parade, qui se réjouissent à l'idée d'un combat entre Pompée et Hector, c'est-à-dire Courge et Armado :

DUMAINE. Most rare Pompey !
 BOYET. Renowned Pompey !
 BEROWNE. Greater than 'Great'. Great, great, great Pompey ! Pompey the huge !
 DUMAINE. Hector trembles.
 BEROWNE. Pompey is moved. [...]
 DUMAINE. Hector will challenge him. (v.ii.676-686)

La Parade des Neuf Preux démontre le ridicule inévitable d'une conception de l'identité qui fonctionne métonymiquement et dépend d'un attribut plus ou moins détachable ; elle parodie ainsi le Masque des Moscovites, dont l'échec tient en partie à l'erreur commise par les hommes dans l'identification des femmes. En effet, celles-ci étant masquées, ils se sont fiés aux cadeaux qu'ils leur avaient offerts (et qu'elles ont échangés entre-temps) pour les reconnaître. De même que les spectateurs de la Parade proposent des contre-blasons ironiques pour les Preux, les femmes avaient déjà ridiculisé l'obsession métonymique du désir masculin, résumée par Biron : « The ladies did change favours and then we, / Following the signs, wooed but the sign of she » (v.ii.468-469). Le signe, le symbole qui devrait permettre

³² J. L. Nevison, « A Show of the Nine Worthies », *Shakespeare Quarterly*, vol. 14, Spring 1963, n°2, p. 103-107. Entre l'édition de 1608 et celle de 1616, le lion disparaît de l'étendard d'Alexandre. Nevison reproduit en p. U5 l'illustration de Thomas Trevilian, *Trevelyon Miscellany*, 1608, Washington, Folger Shakespeare Library, V.b.232, f° 142 v°.

l'identification, est devenu masque pour les hommes, et aide les femmes à démasquer les faux Moscovites : c'est parce que chacun se dirige vers celle qui porte son gage d'amour que les femmes identifient les hommes et parviennent à les individualiser. L'identité, comme le souligne Karen Newman, dépend en partie de l'extérieur³³ ; dans le cas des Moscovites, leur stratagème se retourne contre eux et le signe leur devient opaque, tandis qu'il révèle leur identité aux femmes, remplissant sa véritable fonction, mais par déplacement. Karen Newman remarque que la synecdoque, l'emploi de la partie pour le tout, domine la pièce et caractérise l'attitude des hommes³⁴. Déjà lors de la première rencontre entre les hommes et les femmes, les hommes avaient repéré, identifié et désigné les femmes par leurs vêtements ; ainsi, pour Longueville, Maria était-elle « she in the white » (II.i.196). Après sa « conversion » à la doctrine de la *nuda veritas*, Biron assimile les mots à un blason : « by these badges understand the King » (v.ii.748). Le blason reprend la métaphore vestimentaire, mais la concentre sur un seul élément, courant le risque de retomber dans la confusion de nature métonymique déjà occasionnée par l'échange des cadeaux. Biron a juré de renoncer aux métaphores ornées, mais il l'a fait « par ce gant blanc » : « by this white glove – how white the hand, God knows! » (v.ii.411). Au moment même où il affirme sa volonté d'honnêteté, Biron condense les stratégies rhétoriques du discours amoureux masculin qui ont mené à l'échec du Masque des Moscovites. En effet, le gant, comme le blason, reprend la métaphore vestimentaire, insistant sur la valeur symbolique du blanc comme signe de pureté, mais de façon métonymique, car une partie du costume est séparée de l'ensemble. Le gant, qui masque la main qu'il protège, joue aussi un rôle dans la dialectique entre apparences et réalité : si le gant est blanc, la couleur de la main n'est connue que de Dieu. Dans ce serment se concentrent donc les trois pistes qui ont été parcourues : le dévoilement de l'identité, la métaphore et la métonymie.

³³ C'est aussi ce que démontre Stephen Greenblatt, *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, (1988), Oxford, Clarendon Press, 1999, chap. 3 « Fiction and Friction » ; « Psychoanalysis and Renaissance Culture », in Patricia Parker et David Quint, éd., *Literary Theory/Renaissance Texts*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1986, p. 210-224.

³⁴ *Shakespeare's Rhetoric of Comic Character. Dramatic Convention in Classical and Renaissance Comedy*, New York et Londres, Methuen, 1985, p. 87-89.

La scène ii de l'acte v tout entière fonctionne comme une synecdoque de la pièce dans son ensemble ; en effet, le Masque des Moscovites anticipe la conclusion tirée par Biron : « Jack hath not Jill » (v.ii.861) et la Parade des Neuf Preux montre que la folie qui confond le mot et la chose, le signifiant et le signifié, n'est que l'envers de la folie qui croit pouvoir usurper les codes du langage et manipuler sans risque les serments comme les métaphores. Cette Parade, dont la principale difficulté est de figurer *neuf* Preux à l'aide de *cinq* acteurs, questionne aussi le rapport de la partie au tout, et met en abyme les conditions d'exercice des acteurs élisabéthains eux-mêmes, qui devaient changer de costume dans les coulisses entre deux scènes pour incarner un nouveau personnage³⁵.

Masque et masque

L'enjeu commun de ces deux spectacles est donc la communication entre un acteur et son public. Le masque, lorsqu'il demeure déguisement, entre en concurrence avec la fonction du Masque telle que la définit Stephen Orgel à propos des Masques de Ben Jonson : à l'opposé du jeu, le Masque s'apparente au rituel en ce qu'il a vocation à rapprocher les participants³⁶. Mais les femmes transforment le rituel en jeu et empêchent la formation d'un groupe qui subsumerait les identités individuelles ; les hommes envisagent l'union homme-femme, tandis que les femmes entendent tester leurs prétendants dans une compétition verbale. L'échec de la communication est relié au masque porté par les personnages dans un échange vif de répliques entre Catherine et Longueville :

KATHERINE. What, was your visor made without a tongue ?
 LONGAVILLE. I know the reason, lady, why you ask.
 KATHERINE. O, for your reason ! Quickly, sir, I long.
 LONGAVILLE. You have a double tongue within your mask
 And would afford my speechless visor half. (v.ii.242-246)

³⁵ Cf. Jean MacIntyre, *op. cit.*, p. 149 sqq.

³⁶ « [Jonsonian Masque] is always about the resolution of discord; antitheses, paradoxes, and the movement from disorder to order are central to its nature », *Ben Jonson. Complete Masques*, éd. Stephen Orgel, New Haven, Yale University Press, 1969, p. 3 ; cité par Louis Adrian Montrose, « 'Sport by Sport o'erthrown': *Love's Labour's Lost* and the Politics of Play », *Texas Studies in Literature and Language*, XVIII, 4, Winter 1977, p. 539.

La « langue » à laquelle Longueville fait allusion est le bouton qui sert à fixer le masque entre les dents de la jeune femme³⁷ : parce qu'elle a une langue physique et une autre langue, qui lui est donnée par le masque, Catherine (que Longueville prend pour Maria), a donc deux langues dans la bouche et est capable de dominer l'échange verbal. Encore une fois, l'impossible communication se cristallise autour d'un élément matériel et symbolique (le bouton s'appelle « tongue » par métaphore ou métonymie) et témoigne de la supériorité féminine sur un terrain qui devrait être celui des hommes. En effet, tout commerce avec les femmes a été proscrit dans l'édit proclamé par le roi : « *That no woman shall come within a mile of my court [...] on pain of losing her tongue* », et c'est justement Longueville qui a imaginé la punition (I.i.119-124). La double maîtrise, de la métonymie (la langue pour l'émission de sons) et de la synecdoque (la langue pour la personne qui parle), est une nouvelle fois du côté des femmes ; ironiquement, Longueville perd sa langue et Catherine en gagne une.

La Parade des Neuf Preux donne l'occasion aux hommes de rattraper leur faiblesse précédente, et ils ne s'en privent pas, se moquant des malheureux acteurs à l'envi. Cette fois, ils sont en effet dans la même situation de supériorité que les femmes, qui ont enfin enlevé le masque et observent d'un œil critique les pédants qui essaient de faire d'un masque un signe. Les femmes ne condamnent pas les moqueries des hommes, il me semble au contraire qu'elles apprécient leur attitude ; la Princesse en effet utilise pour qualifier la Parade des termes voisins de ceux qu'elle avait employés à propos du Masque : « *that sport best pleases that doth least know how* » (v.ii.514). Et elle aussi semble contaminée par la confusion d'identité entre acteur et personnage ; même après l'annonce du décès de son père, alors que les dames de France s'appêtent à prendre congé, la Princesse demande, apercevant Armado qui s'avance vers le roi : « *Was that not Hector?* »

³⁷ Cf. Wescher : « they were held fast by a button clenched between the teeth », in « Fashions and Textiles of Queen Elizabeth's Reign », *CIBA Review*, 78, February 1950, p. 2847. John Dover Wilson propose une autre interprétation : « This refers to the practice, still found in Christmas crackers, of making masks with long paper tongues which stood out at will » ; *Shakespeare's Happy Comedies*, Londres, Faber and Faber, 1962, p. 58. Mais cette analyse ne s'accorde pas avec la conversation, car elle semble impliquer un masque de comédie (« a Christmas comedy », comme évoqué par Biron, v.ii.462) et un mirliton, ou langue-de-belle-mère, qui ne permettrait pas à Catherine de parler. Stephen Orgel, au cours du congrès, a indiqué qu'il a tenté la fabrication d'un masque « à bouton » avec ses étudiants, et qu'un tel masque permet tout à fait à celle qui le porte d'entretenir une conversation.

(v.ii.868-869). Sa bienveillance à l'égard des acteurs, souvent comparée à celle de Thésée dans *A Midsummer Night's Dream*, semble donc teintée de la même condescendance qui marque les hommes : les deux spectacles que les femmes ruinent ou laissent ruiner partaient d'intentions honnêtes.

Le choix des hommes de Navarre de se présenter masqués constitue un ressort de comédie : le secret de leur « ambassade » ayant été éventé par Boyet, le Masque est réalisé de façon calamiteuse, puis commenté par les femmes pour donner une leçon aux hommes. Ce temps d'avance que les femmes et le public ont sur les hommes crée une complicité et permet au spectateur de profiter de la plaisanterie, dont il détient les clefs. La leçon porte sur la nécessité de déclarer ses sentiments en langage simple : le déguisement exotique des hommes fonctionne donc comme métaphore de leurs serments d'amour ampoulés et de leurs discours artificiels ; au sein même des dialogues entre hommes et femmes, la métaphore vestimentaire souligne les étapes de l'apprentissage, du taffetas le plus délicat à la toile la plus simple, et révèle que les mots sont des signes au sein d'un échange contractuel. Ce que les hommes n'ont pas compris, c'est que l'extérieur contamine l'intérieur, le déguisement détermine l'identité.

La réflexion sur la dichotomie entre apparences et réalité, masque et identité, se poursuit dans la Parade des Neuf Preux, où il ne s'agit plus simplement de masquer sa propre identité, mais aussi d'en revêtir une autre : chaque personnage cherche à s'investir dans le rôle qu'il doit jouer, au moyen de signes. Mais le signe demeure opaque et, au lieu de pointer vers une autre identité, il attire l'attention des spectateurs mal intentionnés sur les idiosyncrasies des acteurs. La focalisation sur la partie empêche la compréhension du tout comme unité, et non comme somme d'éléments fractionnables.

Ces deux mises en abyme représentent deux réflexions métathéâtrales sur la difficulté de satisfaire un public exigeant : dans le Masque, des étrangers déguisés se joignent aux spectateurs devenus acteurs pour former un ensemble ; dans la Parade, le public collabore en demeurant spectateur. Ces deux collaborations sont refusées aux deux troupes d'amateurs qui s'évertuent pourtant à s'acquitter de leur rôle le mieux possible : les femmes n'entrent pas dans la danse des

Moscovites, et choisissent de garder leurs distances ; les nobles interviennent dans la Parade et en critiquent les défauts. L'ironie systématique mine toute possibilité de supériorité pour les spectateurs au sein de la pièce : les femmes se sont laissé prendre au piège des apparences du costume des hommes tout comme les hommes ont confondu le signe et l'être, et les pédants eux-mêmes ont dicté les règles de réception de leur Parade. Quant au public de la pièce, dont les attentes d'un dénouement heureux ont été déçues, la seule leçon qu'il puisse tirer est qu'au théâtre, il n'y a que des apparences.

Laetitia SANSONETTI
Université Paris III