



**HAL**  
open science

## Shakespeare et le grand festin des langues

Pascale Drouet

► **To cite this version:**

Pascale Drouet. Shakespeare et le grand festin des langues. Conférence : Dante et Shakespeare : latin et langue vernaculaire, Association le Latin dans les Littératures Européennes (ALLE - Lycée Henri IV), Jan 2022, Paris, France. halshs-04599311

**HAL Id: halshs-04599311**

**<https://shs.hal.science/halshs-04599311v1>**

Submitted on 3 Jun 2024

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Conférence pour ALLE  
(Lycée Henri IV)

« Dante et Shakespeare : latin et langue vernaculaire »

## Shakespeare et le grand festin des langues

Pascale Drouet (Université de Poitiers)

### I. La place du latin dans l'éducation du dramaturge

#### Ni un aristocrate, ni un bel esprit universitaire

Rien ne semble destiner le petit William à apprendre le latin : il vient d'un milieu rural par son grand-père et son père est artisan gantier. Nulle bibliothèque aristocratique, nul précepteur pour prendre en charge son éducation.

En outre, celui qui deviendra Shakespeare ne fera pas d'études universitaires. Il n'appartient donc pas au cercle fermé des *university wits*, ces beaux esprits qui ont reçu une formation poussée à Cambridge ou à Oxford et qui, de la même génération que lui, se nomment Robert Greene, George Peele, Thomas Nashe, Christopher Marlowe et John Lyly. Il n'appartient pas à cette élite intellectuelle qui, pourtant, partage la même préoccupation que lui : celle d'un théâtre pour tous, et non plus restreint à une seule coterie aristocratique.

Or, quand Shakespeare (enfin devenu lui-même) porte à la scène, en 1595, une de ses premières comédies *Love's Labour's Lost / Peines d'amour perdue*, il montre non seulement qu'il connaît parfaitement la langue latine, mais aussi qu'il n'a rien à envier aux *university wits* en termes de vivacité intellectuelle et de traits d'esprit. Pour comprendre ce qui à première vue pourrait relever d'un paradoxe, il faut rappeler la qualité de l'éducation que procuraient à l'époque les *grammar schools* (ces écoles qui éduquaient les enfants de sept ans à quinze ans) et la place importante qui y était consacrée au latin. Les 8 ou 9 années que Shakespeare passa à la *grammar school* de Stratford-upon-Avon (qui désormais peut se visiter) furent pour lui cruciales.

#### L'importance du latin dans les *grammar schools* de l'Angleterre Tudor

Vers 1579, lorsqu'il est en âge d'entrer à la *grammar school*, le jeune William apprend à manier le manuel de grammaire latine d'un autre William, William Lily (dont la première édition remonte à 1534 sous le titre *Rudimenta Grammatices* ; la version définitive est publiée en 1540 ; deux ans plus tard, en 1542, le roi Henry VIII déclare officiellement l'ouvrage de Lyly unique manuel de grammaire latine à être utilisé pour l'éducation des enfants). Le jeune

William se met à étudier un recueil de maximes latines, *Sententia Pueriles*, les écrits de Caton, Térence et Plaute.

Il découvre aussi les subtilités de ce que l'on appelait alors le Trivium (grammaire latine, logique et rhétorique) et le Quadrivium (arithmétique, géométrie, astronomie et musique). Les ouvrages de référence avec lesquels il doit se familiariser sont en langue latine : *De Partitionibus Oratoriae* (46 av. J.-C) de Cicéron, *Rhetorica ad Herennium* (1<sup>er</sup> siècle av. J.-C) attribués à Cicéron, *De Copia* (1511) d'Érasme, ainsi que des œuvres de Lucrèce, de Catulle, de Virgile, d'Horace et d'Ovide<sup>1</sup>. Comme le souligne Peter MACK : « The run-of-the-mill grammar school had three main aims : to teach the reading writing and speaking of Latin ; to read portions of the best authors in the major genres of Latin literature ; and to practice Latin composition, especially letters and themes, but in some schools also declamations »<sup>2</sup> / « L'école ordinaire avait trois objectifs principaux : apprendre à lire, à écrire et à parler le latin ; lire des extraits des meilleurs auteurs dans les principaux genres de la littérature latine ; pratiquer la composition latine, surtout les lettres et les thèmes, mais aussi dans certaines écoles la déclamation ».

Que devient cet apprentissage du latin dans le théâtre de Shakespeare ?

Voici donc le dramaturge en devenir nourri de latin. Cette langue, dès 1595, dans une de ses premières comédies, *Peines d'amour perdues*, il prêtera en abondance à son personnage Holfernes, lequel reprend, en effet, des phrases entières provenant du manuel de grammaire de William Lily :

« *Novi hominem tanquam te* » (je connais cet homme comme je te connais) (5.1.8)  
ou tirées des classiques enseignés à l'école :

« *Fauste precor gelida, quando pecus omne sub umbra. Ruminat* » (Faust, je te prie, quand le troupeau ruminera sous les frais ombrages, vers tiré de la première églogue de Battista Spagnoli, dit le Mantouan) (4.2.82-83). Comme le souligne J.-M. Déprats, « cette citation, fréquemment utilisée dans les manuels scolaires, était devenue un indice de pédanterie dans les années 1590 »<sup>3</sup>. Holofernes, le personnage du pédant, est bien nommé puisque le nom du tyran biblique était devenu, dans l'Angleterre élisabéthaine, synonyme de maître d'école.

---

<sup>1</sup> M.-T. JONES-DAVIES, *Shakespeare. Le théâtre du monde*, Paris, Balland, 1987, p. 26.

<sup>2</sup> Peter MACK, « Rhetorical Training in the Elizabethan Grammar School » (Chapter 12), in R. Malcolm SMUTS (ed.) *The Oxford Handbook of the Age of Shakespeare*, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 200-212, p. 201.

<sup>3</sup> William SHAKESPEARE, *Peines d'amour perdues*, trad. Jean-Michel DEPRATS, éd. bilingue présentée par Gisèle VENET, Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2015, p. 394.

Shakespeare connaît suffisamment de latin pour le prêter à Holofernes et, à travers lui, se moquer des pédants, des donneurs de leçons et surtout des fossiles de l'orthodoxie à une époque où la langue vernaculaire s'enrichit et prend son essor, mais un essor qui ne met pas le latin radicalement au ban.

## II. Essor (et débordements) de la langue vernaculaire au XVI<sup>e</sup> siècle

### L'influence d'Érasme avec *De Copia* (1511)

Dans l'Angleterre d'Élisabeth I<sup>ère</sup> (1558-1603), l'influence d'Érasme est encore grande. Comme ses contemporains et ses prédécesseurs, Shakespeare s'est nourri de son traité de rhétorique sur la notion d'abondance, publié en 1511 en latin et intitulé *De duplici copia verborum ac rerum* (communément simplifié en *De Copia*). *De copia* bénéficia de 169 éditions entre 1512 et 1597, dont 4 éditions sont en langue anglaise<sup>4</sup>. L'idée majeure est que « l'acquisition de l'éloquence repose sur la maîtrise d'une double abondance, *copia*, des mots et des idées »<sup>5</sup>. Cet idéal d'abondance stylistique, cette *copia* rhétorique, permettait de présenter la même idée de plusieurs manières, et ainsi de toucher dans un même élan un auditoire hétéroclite. La *copia* comptait au nombre de ses procédés l'accumulation de synonymes et les figures de répétition et d'accumulation (répétitions de mots, de sonorités, redondances, parallélismes et amplifications). Ainsi, si le pléonasmé désigne pour nous « les redondances maladroites qui relèvent plutôt de la grammaire ou de la lexicologie »<sup>6</sup>, pour George Puttenham (1530-1590), l'auteur de *The Arte of English Poesie* publié quelques années avant *Love's Labour's Lost* en 1589, il est une figure de plénitude : « The first surplusage the Greekes call *Pleonasmus*, I call him [*too full speech*] and is no great fault »<sup>7</sup>.

Or, à travers ses personnages qui poursuivent cet idéal de *copia* et tentent de le mettre en œuvre, Shakespeare nous donne aussi à voir l'envers de la *copia* qui se nomme *loquacitas*.

### *Loquacitas* et critique du pédantisme

La *loquacitas* désigne la prolixité vide, l'abondance artificielle. Laëticia Coussement-Boillot précise :

---

<sup>4</sup> Voir, Peter MACK, chap. cit., p. 208. Il précise : « at this period it was normal to import Latin textbooks from the Continent » / « à cette époque, il était normal d'importer des manuels latins du continent ».

<sup>5</sup> Laëticia COUSSEMENT-BOILLOT, *Copia et cornucopia : La poésie shakespearienne de l'abondance*, Bern, Peter Lang, 2008, p. 7

<sup>6</sup> Henri SUHAMY, *Les figures de style*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2006, p. 64.

<sup>7</sup> George PUTTENHAM, *The Arte of English Poesie* [1589], éd. Edward ARBER, Westminster, A. Constable and Co., 1895, p. 264.

Sous l'influence du dramaturge, la *copia* érasmienne théorique se transforme en *praxis* subversive, un mode de jeu esthétique avec les codes et les traditions. C'est donc une relation ambivalente que le dramaturge entretient avec l'idéal d'abondance rhétorique auquel il aspire, mais dont il révèle simultanément les limites. La célébration de l'abondance verbale devient inséparable de sa dénonciation comme artifice, indice de la crise épistémologique qui marque la fin du XVI<sup>e</sup>.

L'abondance artificielle, ou prolixité vide, prend le nom de pédantisme, c'est-à-dire de ce qu'on appelait dans l'Angleterre élisabéthaine : « inkhornism » – « a learned or pedantic word or expression ; an ink-horn term or phrase » (*OED*, première occurrence 1597) – le terme vient de « inkhorn » : « a small portable vessel (originally made of a horn) for holding writing-ink » (*OED*, première occurrence 1382). Les personnages d'Holofernes et de Don Armado, dans *Peines d'amour perdues*, en fournissent un bel exemple.

Don Armado recourt à des archaïsmes prétentieux – « yclept » (1.1.228) pour « called » –, à un vocabulaire latinisant – « nominate » (1.2.12) pour « name » ; « illustrate » (4.1.62) pour « illustrious » ; « indubitate » (4.1.63) pour « undoubted » –, à ses périphrases pompeuses – l'après-midi devient « the posteriors of this day » (5.1.72-73).

Quant à Holofernes, ses phrases sont truffées de mots latins – « *sanguis* » (4.2.3), « *caelum* » (4.2.4), « *terra* » (4.2.6), « *haud credo* » (4.2.10) –, et c'est fréquemment qu'il fait appel à des proverbes ou des aphorisme en latin – « *vir sapit qui pauca loquitur* » (4.2.71) ; « *Satis quod sufficit* » (5.1.1) ; « *Novi hominem tanquam te* » (5.1.8). Selon lui, les racines latines doivent s'entendre dans la prononciation de la langue vernaculaire :

Every letter which is written down must be pronounced, no fashionable variations are allowed, no commonsense simplifications tolerated, every hieroglyphic is sacred. Words are to be pronounced so as to emphasize their Latin origin, even if they don't have any; thus "abominable" from "*ab homine*" (an incorrect though common derivation). That almost everyone in England already said "det" for "debt" does not deter his zeal. Practice and custom mean nothing; "authority from others' books", as Berowne warned in the first act, everything<sup>9</sup>.

Chaque lettre écrite doit être prononcée, aucune variation à la mode n'est autorisée, aucune simplification de bon sens n'est tolérée, chaque hiéroglyphe est sacré. Les mots doivent être prononcés de manière à souligner leur origine latine, même s'ils n'en ont pas ; ainsi « abominable » vient de « ab homine » (une dérivation incorrecte mais courante). Le fait que presque tout le monde en Angleterre

---

<sup>8</sup> Laëtitia COUSSEMENT-BOILLLOT, *op. cit.*, p. 14.

<sup>9</sup> William C. CARROLL, *The Great Feast of Language in Love's Labour's Lost*, Princeton, Princeton University Press, 1976, p. 42.

dise déjà « det » pour « dette » ne décourage pas son zèle. La pratique et la coutume ne signifient rien ; « l'autorité des livres des autres », comme Berowne l'a prévenu dans le premier acte, tout.

Ainsi le latin se trouve-t-il malmené, pris qu'il est dans la critique du pédantisme. Mais il faut garder à l'esprit qu'il n'est qu'un élément parmi d'autres du pédantisme et de la *loquacitas* qui se caractérise par la vaine accumulation et qui compte, parmi ses procédés stylistiques les plus courants, l'usage abusif de l'hyperbole, le recours excessif à la synonymie, l'emploi immodéré de la périphrase, soit des figures d'amplification qui procèdent par déploiement et qui favorisent la parataxe au détriment de la syntaxe. Procédés stylistiques que Shakespeare tourne en dérision tout autant que le latin, sinon davantage, dans la bouche de ses personnages comiques.

Mais revenons au latin, car il participe aussi de façon positive à la richesse de la langue vernaculaire, au grand festin de langues que Shakespeare nous donne à entendre dans sa comédie *Peines d'amour perdues*.

### III. Le latin, ressort comique dans *Peines d'amour perdues* (1595)

#### Latin de cuisine et latin macaronique dans le grand festin de langues

À l'origine, tous les hommes parlaient la même langue qu'on appelait, du nom d'Adam, adamique. L'épisode de la tour de Babel, dans *La Genèse*, relate un bouleversement majeur, celui de la confusion des langues :

Comme les hommes se déplaçaient à l'orient, ils trouvèrent une vallée au pays de Shinéar et ils s'y établirent. Ils se dirent l'un à l'autre : « Allons ! Faisons des briques et cuisons-les au feu ! » La brique leur servit de pierre et le bitume leur servit de mortier. Ils dirent : « Allons ! Bâtissons-nous une ville et une tour dont le sommet pénètre les cieux ! Faisons-nous un nom et ne soyons pas dispersés sur toute la terre ! »

Or Yahvé descendit pour voir la ville et la tour que les hommes avaient bâties. Et Yahvé dit : « Voici que tous font un seul peuple et parlent une seule langue, et tel est le début de leurs entreprises ! Maintenant aucun dessein ne sera irréalisable pour eux. Allons ! Descendons ! Et là, confondons leur langage pour qu'ils ne s'entendent plus les uns les autres. » Yahvé les dispersa de là sur toute la surface de la terre et ils cessèrent de bâtir la ville. Aussi la nomma-t-on Babel, car c'est là que Yahvé confondit le langage de tous les habitants de la terre et c'est de là qu'il les dispersa sur toute la face de la terre<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> La Bible de Jérusalem, *La Genèse*, 11 : 1-9.

Dans l'intrigue secondaire de sa comédie *Peines d'amour perdues*, Shakespeare s'amuse d'une confusion linguistique qui n'est pas sans rappeler celle de Babel. William C. Carroll attire notre attention sur cette diversité de langues qui fait le sel de la comédie : « the macaronic gabble of the low characters in *Love's Labour's Lost* – an implausible hash of English, French, Greek, Latin, Italian, Spanish, and creative error »<sup>11</sup> / « le bavardage macaronique des personnages de bas étage dans *Love's Labour's Lost* – un mélange invraisemblable d'anglais, de français, de grec, de latin, d'italien, d'espagnol et d'erreurs créatives ».

Si le latin a la part belle dans cette confusion des langues, c'est que « le milieu savant, à la Renaissance, est constamment tiraillé entre latin et parler populaire ; dans l'enseignement, la prédication, toutes les expressions orales du savoir, les interférences étaient bien plus nombreuses qu'on ne soupçonne à partir de l'écrit »<sup>12</sup>. Dans sa comédie, Shakespeare fait entendre du latin de cuisine et du latin macaronique. Le latin de cuisine, c'est celui de Don Armado qui « plaque des mots et des terminaisons latins sur des structures de la langue maternelle », qui « latinise superficiellement la langue vulgaire » : « c'est le versant bouffon de l'humanisme, la dérisoire culture des cuistres »<sup>13</sup>. Holofernes, on l'aura compris, refuse quant à lui toute évolution du latin classique, évolution qu'il tient pour un abâtardissement. Il serait plutôt le tenant du latin macaronique qui « procède à une cuisine savante à partir d'une connaissance impeccable, et manifeste, de la langue ancienne ». Chez Holofernes, « [l']allure de la phrase, la morphologie, même les néologismes et les barbarismes sentent leur philologie classique » : « [a]u lieu que le parler vulgaire absorbe le latin, c'est le latin qui, ici, impose sa structure »<sup>14</sup>.

À vrai dire, latin macaronique ou de cuisine, les personnages comiques de l'intrigue secondaire n'y entendent rien. Le personnage de Costard déforme l'expression *ad unguem* (sur le bout des doigts) en « *ad dunghill* » (5.1.63), transformant comiquement l'idée de perfection en tas de fumier et faisant ce qu'on pourrait appeler du latin de basse-cour. Dull, pour sa part, n'imagine pas qu'Holofernes puisse débattre en latin avec Nathaniel de l'âge du cerf tué par la princesse. Dans « *haud credo* » (je ne peux pas le croire), il entend « old grey doe » (une vieille biche grise), d'où sa réplique burlesque dans sa participation au débat :

---

<sup>11</sup> William C. CARROLL, *op. cit.*, p. 14.

<sup>12</sup> Michel JEANNERET, *Des mets et des mots. Banquets et propos de table à la Renaissance*, Paris, Corti, 1987, p. 192.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>14</sup> *Id.*

HOLOFERNES	The deer was, as you know, <i>sanguis</i> , in blood, ripe as the pomewater [...]
NATHANIEL	[...] But, sir, I assure ye it was a buck of the first head.
HOLOFERNES	Sir Nathaniel, <i>haud credo</i> .
DULL	'Twas not a <i>haud credo</i> [old grey doe], 'twas a pricket. (4.2.3-11)
HOLOFERNES	Le cerf, je ne vous l'apprends pas, était <i>sanguis</i> , vigoureux, mûr comme la pomme juteuse [...]
NATHANIEL	[...] Mais je vous assure, Monsieur, que c'était un cerf adulte.
HOLOFERNES	Messire Nathaniel, <i>haud credo</i> .
BALOURD	Ce n'était pas un <i>haud credo</i> , c'était un faon. (4.2.3-11)

Le texte de Shakespeare est ainsi le reflet de son temps, car « les greffes, les brassages, les glissements d'une langue à l'autre, les effets burlesques et les jeux néologiques, tout cela, à la Renaissance, occupe un vaste territoire »<sup>15</sup>. On pense aux néologismes de Don Armado : « festinately » (3.1.4), « enfreedoming » (3.1.107-108), « annothanise » (4.1.64), « infamonise » (5.2.659). On pense à la jubilation de Costard quand il découvre le mot nouveau de « remuneration » (qu'il prend pour du latin), qu'il le met en voix et se met en scène le prononçant (3.1.119-123), le répétant à loisir. À cet instant précis, « [l]es lois de la communication paraissent levées ; la langue a rompu les amarres et déplace l'acte phonatoire dans l'ordre de la jouissance sensorielle. Les mots valent leur pesant de matière sonore, ils sont perçus comme autant de vibrations articulatoires »<sup>16</sup>. Ainsi de « *honorificabilitudinitatibus* »<sup>17</sup> (5.1.36) que Costard arrive à prononcer d'une seule traite et dont le sens, au fond, importe peu. Il y a, chez ce personnage, « la jouissance fugace de maîtriser la langue, même un instant, à la manière dont les enfants maîtrisent les mots qu'ils acquièrent : en s'étonnant de les voir surgir, en les palpant comme pour voir ce qu'ils cachent »<sup>18</sup>.

C'est, en fait, la comédie entière (et non uniquement les scènes où se rencontrent pédants, pages et rustres) qui nous convie à un grand festin de langage babélien, riche de polyphonie, de registres hétéroclites, de fantaisies verbales et de dérapages sonores et sémantiques favorables à l'émergence de malentendus, et dont participent les créations

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>17</sup> Jean-Michel Déprats précise : « ablatif pluriel d'un mot du latin médiéval (« honorabilité »), qui proviendrait d'un adage d'Erasme (III, ii, 69) et pourrait être le plus long de la littérature anglaise », éd. cit., p. 401.

<sup>18</sup> Daniel SIBONY, *Les Sens du rire et de l'humour*, Paris, Odile Jacob, 2010, p. 75.

poétiques, le tout se répondant avec cohérence grâce au talent du dramaturge : « What distinguishes Shakespeare's linguistic exuberance from that of his characters is that it subsumes the wonderful cacophony of all those vain tongues within the articulate form which is the play »<sup>19</sup> / « Ce qui distingue l'exubérance linguistique de Shakespeare de celle de ses personnages, c'est qu'elle subsume la merveilleuse cacophonie de toutes ces langues vaines dans la forme articulée qu'est la pièce de théâtre ». En outre, ce grand festin de langues participe des effets comiques créés par le dramaturge.

### Quand le latin participe de l'inversion carnavalesque

Tout au long de la pièce, dans l'intrigue secondaire, les personnages illettrés que sont Dull et Costard se rejoignent dans leur capacité comique à prendre un mot pour un autre ou à déformer la prononciation d'un terme pour en donner une version inédite et burlesque. Ils commettent tous deux des impropriétés de langage et malmènent allègrement le latin. Tous deux déforment les mots qu'ils entendent mal, qui leur sont inconnus ou dont ils ont mal assimilé la prononciation, créant ainsi des barbarismes. Toutes ces déformations produisent un effet comique, mais par-delà cet effet, elles suggèrent une atmosphère carnavalesque et véhiculent une parodie à double détente, car le locuteur n'en est jamais l'unique cible.

Pour ne pas être en reste vis-à-vis d'Holofernes et de Moth qui viennent de faire sonner « *pueritia* » (5.1.42), « *Quis, quis* » (5.1.44) et « *manu cita* » (5.1.57) dans leur joute verbale, Costard, voulant louer l'esprit de Moth, sort son latin de cuisine, lequel déclenche un échange entre Don Armado et Holofernes :

COSTARD	Go to, thou hast it <i>ad dunghill</i> , at the fingers' ends, as they say.
HOLOFERNES	O, I smell false Latin : 'dunghill' for <i>unguem</i> .
ARMADO	Arts-man, <i>preamble</i> , we will be singled from the barbarous. Do you not educate youth at the charge-house on the top of the mountain ?
HOLOFERNES	Or <i>mons</i> , the <b>hill</b> .
ARMADO	At your sweet pleasure, for the mountain.
HOLOFERNES	I do, <i>sans question</i> . (5.1.62-70)
COSTARD	Ma foi, tu as de l'esprit à <i>doux dingue</i> , jusqu'au bout des ongles, comme on dit.
HOLOFERNES	Oh ! je flaire le faux latin : à <i>doux dingue</i> pour <i>ad unguem</i> .
ARMADO	Homme de l'art, <i>preamble</i> : mettons-nous à l'écart des barbares. N'est-ce pas vous qui instruisez les jeunes à l'école située au sommet de la montagne ?

<sup>19</sup> Louis Adrian MONTROSE, « *Curious-knotted garden* » : *The Form, Themes and Contexts of Shakespeare's Love's Labour's Lost*, Austria, Salzburg, coll. « Salzburg Studies in English Literature », 1977, p. 65.

HOLOFERNES     Ou *mons*, la colline.  
 ARMADO         Si cela vous fait plaisir, disons « colline ».  
 HOLOFERNES     Oui, c'est moi, sans contredit. (5.1.62-70)

Sa vivacité d'esprit, le petit Moth ne l'a pas « jusqu'au bout des ongles » mais sur « un tas de fumier » ! La locution latine censée dire l'excellence laisse place à une image on ne peut plus prosaïque, plaçant la réplique de Costard dans le registre du burlesque dégradant. Or Costard prend soin de préciser que l'expression savante n'est pas de lui : avec son « they say », il renvoie probablement aux pédants, aux lettrés, aux maîtres d'école. L'institution dont Holofernes a la charge est précisément située en hauteur, sur la colline : « the hill » – situation métonymique de la haute idée qu'il se fait de lui-même. La proximité des termes « *dunghill* » et « hill » dans la conversation et l'écho qu'il est donc possible d'entendre entre les deux suggèrent implicitement que l'école de la pédanterie, prise dans le jeu d'une inversion carnavalesque, ne vaut guère mieux qu'un tas de fumier. L'impropriété de Costard « laisse entendre indirectement ce qui n'avait pas licence d'être normalement exprimé »<sup>20</sup>, décochant un trait satirique sans crainte de représailles.

### Conclusion : L'adage latin *festina lente*, du jeu rhétorique à l'enjeu existentiel

Les *Adages* d'Erasmus sont traduits en anglais en 1539. Au XVI<sup>e</sup> siècle, l'adage d'Erasmus (« hâte-toi lentement ») s'était répandu grâce à ses nombreuses figurations emblématiques : un dauphin s'enroulant autour d'une ancre, une tortue portant voile sur sa carapace, un papillon posé sur le dos d'un crabe, une voilure attachée à une colonne. Edgar Wind en explicite la signification : « these and innumerable other emblematic combinations were adopted to signify the rule of life that ripeness is achieved by growth of strength in which quickness and steadiness are equally developed »<sup>21</sup> / « Ces combinaisons emblématiques, ainsi que d'innombrables autres, ont été adoptées pour signifier la règle de vie selon laquelle la maturité est atteinte par la croissance de la force dans laquelle la rapidité et la stabilité sont également développées ».

---

<sup>20</sup> Jean-Claude LAVIE, « Les jeux en mots », préface à Sigmund FREUD, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. Denis Messier, Paris, Gallimard, coll. « Folio essai », 1988, p. 9-31, p. 14.

<sup>21</sup> Edgar WIND, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London, Faber and Faber, 1958, p. 90.

On trouve dans la comédie de Shakespeare une allusion à l'adage érasmien avec l'adverbe latinisé de Don Armado : « festinately » (3.1.4), ainsi que sa représentation la paire, à la fois complémentaire et paradoxale, que forment Moth (la vivacité) et Don Armado (la lenteur)<sup>22</sup>. Moth et Don Armado, grâce à la « suave fumée de la rhétorique », produisent un nouvel emblème parodique de l'adage. « As swift as lead » / « Aussi vite que le plomb » (3.1.46), dit Moth. Et Don Armado d'expliquer quand il a compris : « He reposes me a cannon, and the bullet, that's he » / « Il me prend pour un canon et se prend pour un boulet » (3.1.53).

Or ce qui semble relever d'un simple jeu rhétorique dans l'intrigue secondaire sous-tend toute la comédie et en éclaire la conclusion, l'adage latin devant un enjeu existentiel. A la fin de la pièce, nous comprenons qu'avec les gentilshommes de Navarre (qui voudraient épouser les dames françaises en moins de temps qu'il n'en faut pour déceintement les courtiser), le temps n'est pas encore venu de la méditation de l'adage et de sa mise en application, d'où l'épreuve qui est imposée aux gentilshommes (une retraite d'une année complète) et qui clôt la comédie.

La dimension d'enjeu existentiel qu'acquiert l'adage latin à la fin de *Peines d'amour perdues* est confirmé par d'autres pièces de Shakespeare, comme *Roméo et Juliette*, *Le Roi Lear*, *Hamlet*, *Macbeth*, *Antoine et Cléopâtre* ou encore le *Roi Richard II*. Les personnages shakespeariens sont mis à l'épreuve du *festina lente* et leur échec à mettre l'adage en pratique sert d'accélérateur à la tragédie<sup>23</sup>.

Ainsi si les préceptes sur la *copia* se trouvent un peu malmenés dans *Peines d'amour perdues*, la réflexion d'Erasmus sur *festina lente* y trouve une illustration dramatique qui pouvait être comprise et appréciée par les spectateurs élisabéthains. Tout le théâtre de Shakespeare montre par ailleurs que, si le dramaturge tourne gentiment en dérision les quelques vocables et tournures latines dont usent les pédants (qui sont, eux, les cibles véritables de sa moquerie), il a su réintégrer la littérature latine de ses jeunes années et en prolonger la réflexion, en rendant notamment hommage aux écrits d'Erasmus, d'Ovide et de Virgile.

## Bibliographie

---

<sup>22</sup> Voir Keir ELAM, *Shakespeare's Universe of Discourse: langue-games in the comedies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, p. 152-253.

<sup>23</sup> Voir Pascale DROUET, « A Shakespearean Exploration of Erasmus' *festina lente* », *Shakespeare*, vol. 15, n°3, *Experiencing Time in Shakespeare's Theatre*, eds. R. Bushnell and M. Wagner, Francis & Taylor Online, 2019, p. 233-244. DOI: 10.1080/17450918.2019.1634133.

- C. CARROLL, William, *The Great Feast of Language in Love's Labour's Lost*, Princeton, Princeton University Press, 1976.
- COUSSEMENT-BOILLOT, Laëtitia, *Copia et cornucopia : La poétique shakespearienne de l'abondance*, Bern, Peter Lang, 2008.
- DROUET, Pascale, « A Shakespearean Exploration of Erasmus' *festina lente* », *Shakespeare*, vol. 15, n°3, *Experiencing Time in Shakespeare's Theatre*, eds. R. Bushnell and M. Wagner, Francis & Taylor Online, 2019, p. 233-244. DOI: 10.1080/17450918.2019.1634133.
- ELAM, Keir, *Shakespeare's Universe of Discourse: langue-games in the comedies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984
- JEANNERET, Michel, *Des mets et des mots. Banquets et propos de table à la Renaissance*, Paris, Corti, 1987.
- JONES-DAVIES, Marie-Thérèse, *Shakespeare. Le théâtre du monde*, Paris, Balland, 1987.
- LAVIE, Jean-Claude, « Les jeux en mots », préface à Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. Denis Messier, Paris, Gallimard, coll. « Folio essai », 1988, p. 9-31.
- MACK, Peter, « Rhetorical Training in the Elizabethan Grammar School », in R. Malcolm Smuts (ed.) *The Oxford Handbook of the Age of Shakespeare*, Oxford, Oxford University Press, 2016, p. 200-212.
- MONTROSE, Louis Adrian, « *Curious-knotted garden* »: *The Form, Themes and Contexts of Shakespeare's Love's Labour's Lost*, Austria, Salzburg, coll. « Salzburg Studies in English Literature », 1977.
- PUTTENHAM, George, *The Arte of English Poesie* [1589], éd. Edward Arber, Westminster, A. Constable and Co., 1895.
- SHAKESPEARE, William, *Peines d'amour perdues*, trad. Jean-Michel Déprats, éd. bilingue présentée par Gisèle Venet, Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 2015.
- SIBONY, Daniel, *Les Sens du rire et de l'humour*, Paris, Odile Jacob, 2010.
- SUHAMY, Henri, *Les figures de style*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2006.
- WIND, Edgar *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London, Faber and Faber, 1958.