

ED 138 : École doctorale Lettres, langues, spectacles
EA 370 - Centre de recherches anglophones

DOCTORAT de Langues et littératures anglaises et anglo-saxonnes

Mylène LACROIX

Les mots étrangers dans le théâtre de Shakespeare

Pratique de l'hétérolinguisme et questions de traduction

Tome I

Thèse dirigée par Mme le Professeur Christine BERTHIN-MURPHY
Soutenue publiquement le 19 novembre 2016

Jury :

Mme le Professeur Christine BERTHIN-MURPHY — Université Paris Nanterre (Directrice)

Mme le Professeur Anny CRUELLE — Université Paris Nanterre (Présidente)

M. Jean-Michel DEPRATS — Maître de Conférences honoraire, Université Paris Nanterre (Traducteur
professionnel)

M. le Professeur Bruno PONCHARAL — Université Paris Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (Rapporteur)

Mme le Professeur Catherine TREILHOU BALAUDE — Université Paris Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Mme le Professeur Nathalie VIENNE-GUERRIN — Université Paul-Valéry – Montpellier 3
(Rapporteur)

Remerciements

Ma reconnaissance va tout d'abord à ma directrice de thèse, Madame le Professeur Christine Berthin-Murphy, pour son accompagnement bienveillant et chaleureux tout au long de cette thèse. Je ne saurais assez la remercier pour la finesse de sa lecture, la délicatesse et la pertinence de ses interventions et la disponibilité dont elle a généreusement fait preuve, en particulier dans la dernière ligne droite de ce doctorat. Grâce à elle, l'expérience de la thèse a davantage été un bonheur qu'une épreuve.

Je remercie avec tout autant de gratitude Jean-Michel Déprats, sans qui cette thèse n'aurait sans doute jamais vu le jour. C'est en découvrant ses magnifiques traductions que j'ai attrapé le « Shakespeare bug », qui ne m'a pas quittée depuis. Je lui suis infiniment reconnaissante pour la spontanéité et l'enthousiasme avec lesquels il a accepté, il y a tout juste dix ans, de diriger mon mémoire de Master 1, puis mon mémoire de Master 2 quelques années plus tard. Je le remercie particulièrement pour la confiance qu'il m'a toujours accordée de manière inconditionnelle, pour la générosité de sa lecture et de ses propositions, pour son investissement sans faille dans ce projet.

Je tiens à remercier particulièrement le département d'études anglophones de Paris Ouest. J'ai eu la chance d'y obtenir un contrat doctoral qui m'a permis de conduire mes recherches dans des conditions idéales. Un grand merci à mes anciens collègues du département, dont certains sont devenus des amis proches, pour leur gentillesse et leur soutien lors de mes trois années en poste à l'université. Merci en particulier pour leur confiance dans l'attribution de mes enseignements : j'ai en effet eu l'honneur d'animer un séminaire de traduction théâtrale qui m'a notamment permis de faire plusieurs rencontres enrichissantes et de mûrir ma réflexion.

Au sein du CREA, je remercie Monsieur le Professeur Cornelius Crowley ainsi que le groupe « Confluences », grâce auquel j'ai pu élargir l'horizon de mes recherches tout au long de nos années de collaboration. Je n'oublie pas non plus les membres de la Société Française Shakespeare, qui m'ont immédiatement accueillie comme l'une des leurs et que j'ai hâte de retrouver lors de leur prochain congrès.

Ma gratitude va bien sûr tout spécialement aux Professeurs Anny Crunelle, Catherine Treilhou-Balaudé, Nathalie Vienne-Guerrin et Bruno Poncharal pour avoir accepté de lire cette thèse et de participer au jury de soutenance.

Je remercie chaleureusement les amis et collègues qui ont participé à la relecture de ma thèse ou m'ont prodigué de précieux conseils techniques de dernière minute : je songe à Yan Brailowsky, Juliana Lopoukhine, Emily Eells, Laetitia Sansonetti, que j'ai eu la chance d'avoir comme enseignante de traduction et de littéraire élisabéthaine à l'ENS de Lyon durant mon année de préparation à l'agrégation, sans oublier Julie Loison-Charles qui, ayant travaillé en même temps que moi sur un sujet très proche du mien, a partagé mes doutes et mes questionnements et ouvert ma recherche à de nouvelles perspectives. Merci à tous pour votre amitié, votre patience et votre dévouement.

Une pensée particulière pour mes autres relecteurs assidus : Patricia Lachelier, qui n'a pas reculé devant l'énormité de la tâche, mais aussi et surtout mon père qui, bien que non spécialiste, s'est révélé un lecteur dévoué et infatigable de presque tous mes travaux universitaires.

Enfin et surtout, je dédie cette thèse à ma famille, à mon compagnon Jess et à notre fille Nola, que je ne saurais assez remercier pour leur affection, leur patience infinie et leur soutien à toute épreuve.

Résumé :

Dans ses œuvres dramatiques, Shakespeare fait la part belle aux mots étrange(r)s, qu'il s'agisse de mots isolés, de phrases ou encore de scènes entières en langue étrangère. L'hétérolinguisme (Rainier Grutman) shakespearien se manifeste également par la présence dans ses pièces de variétés sociales ou régionales de l'anglais. Son importance est cependant moins quantitative que qualitative. En effet, les mots étrangers de Shakespeare font presque toujours l'objet d'une mise en scène, à une époque où la langue anglaise était elle-même en pleine quête identitaire. Leur rôle n'est jamais purement ornemental : ils déstabilisent et inquiètent la langue qui les accueille tout en entretenant avec elle une relation souvent ludique, comme en témoignent les nombreux jeux de mots interlinguistiques inventés par Shakespeare. Par ailleurs, la cohabitation des langues dans certaines de ses pièces entraîne parfois des opérations de traduction plus ou moins hasardeuses, qui font elles aussi l'objet d'une véritable mise en scène. En nous donnant à entendre les fréquents « dérapages » de la traduction, Shakespeare nous fait voir l'envers de la langue, qui court toujours le risque de devenir à son tour étrangère. La traduction des textes hétérolingues du dramaturge eux-mêmes n'est pas moins problématique. L'épreuve de l'« étranger au carré » lance en effet au traducteur un certain nombre de défis que cette thèse a pour vocation d'explorer. Néanmoins, si la pluralité des langues est d'ordinaire vécue comme une malédiction pour la traduction, elle représente également une chance pour la langue traduisante : contrainte de se « déprovincialiser », elle « se met à proliférer », selon les mots respectifs de Ricœur et de Berman.

Mots-clés : Hétérolinguisme, Identité linguistique, Jeux de mots, Politique des langues, Traduction, Théâtre élisabéthain

Abstract:

If we understand “strange” in the former sense of “foreign, alien” as well as “unusual or surprising”, “strange words” play a significant role in Shakespeare’s drama, whether they take the form of single words, whole sentences or even entire scenes written in a foreign language. Shakespearian heterolingualism (Rainier Grutman) also encompasses social or regional varieties of English in the plays. Its importance, however, has less to do with quantity than quality. Indeed, Shakespeare’s “strange words” are highly theatrical and often take centre stage, in an age when the English language itself was beginning to define its identity. Their role is rarely ornamental—they destabilise and unsettle their host language even as they playfully interact with it, as is demonstrated by the many interlingual puns concocted by Shakespeare. Moreover, the cohabitation of languages in some of Shakespeare’s plays can sometimes lead to questionable acts of translation. As Shakespeare stages the frequent “slips” of translation, he unveils the other side of the English language, which always runs the risk of becoming foreign in its turn. The translation of Shakespeare’s heterolingual texts themselves is no less problematic. The trial of the doubly foreign presents the translator with a number of challenges that this thesis proposes to explore. Nevertheless, if the plurality of languages is usually perceived as a curse when it comes to translation, it also opens up opportunities for the translating language: forcefully “de-provincialised” (Ricoeur), the mother tongue begins to thrive.

Keywords: Elizabethan Drama, Heterolingualism, Linguistic identity, Politics of language, Translation, Wordplay

Droits d’auteur :

Droits d’auteur réservés. Toute reproduction sans accord exprès de l’auteur à des fins autres que strictement personnelles est prohibée.

Sommaire

INTRODUCTION	8
PREMIERE PARTIE : « UN GRAND FESTIN DE LANGUES ». PANORAMA DE L’HETEROLINGUISME DANS LE THEATRE DE SHAKESPEARE	29
Chapitre premier : Les langues classiques.....	30
Chapitre II : Vernaculaires européens.....	71
DEUXIEME PARTIE : LA TRADUCTION DES JEUX DE MOTS INTERLINGUISTIQUES .	150
Chapitre III : La traduction des jeux de mots interlinguistiques ponctuels.....	157
Chapitre IV : Transposition des scènes comiques de traduction et des jeux de mots interlinguistiques multiples	201
TROISIEME PARTIE : TRADUIRE LA VARIATION DIALECTALE DANS <i>KING LEAR</i>, <i>THE MERRY WIVES OF WINDSOR</i> ET <i>HENRY V</i>.....	252
Chapitre V : Panorama des dialectes des îles Britanniques représentés.....	267
Chapitre VI : Traduire et mettre en scène la variation dialectale.....	301
QUATRIEME PARTIE : « EN FRANÇAIS DANS LE TEXTE ». LA TRADUCTION DU BILINGUISME ANGLAIS-FRANÇAIS.....	349
Chapitre VII : « Fause Frenche » et « broken English ».....	357
Chapitre VIII : Français et <i>Frenghish</i> en traduction et à la scène	396
CONCLUSION	429
ANNEXES.....	437
BIBLIOGRAPHIE	447
INDEX DES NOTIONS	480
INDEX DES TITRES ET AUTEURS CITES	483
INDEX DES MOTS ETRANGERS	487

Sigles et abréviations

Œuvres de Shakespeare

Tout comme les noms de personnages, les titres des œuvres originales de William Shakespeare sont cités en anglais dans le texte. Nous utilisons les titres courts usuels dans le corps du texte et les abréviations suivantes en note de bas de page :

<i>AC</i>	<i>Antony and Cleopatra</i>
<i>AW</i>	<i>All's Well That Ends Well</i>
<i>AYL</i>	<i>As You Like It</i>
<i>CE</i>	<i>The Comedy of Errors</i>
<i>Cor.</i>	<i>Coriolanus</i>
<i>Cym.</i>	<i>Cymbeline</i>
<i>Ham.</i>	<i>Hamlet</i>
<i>1H4</i>	<i>1 Henry IV</i>
<i>2H4</i>	<i>2 Henry IV</i>
<i>H5</i>	<i>Henry V</i>
<i>1H6</i>	<i>1 Henry VI</i>
<i>2H6</i>	<i>2 Henry VI</i>
<i>3H6</i>	<i>3 Henry VI</i>
<i>H8</i>	<i>All Is True (Henry VIII)</i>
<i>JC</i>	<i>Julius Caesar</i>
<i>KJ</i>	<i>King John</i>
<i>KL</i>	<i>King Lear</i>
<i>LLL</i>	<i>Love's Labour's Lost</i>
<i>MA</i>	<i>Much Ado about Nothing</i>
<i>Mac.</i>	<i>Macbeth</i>
<i>MM</i>	<i>Measure for Measure</i>
<i>MND</i>	<i>A Midsummer Night's Dream</i>
<i>MV</i>	<i>The Merchant of Venice</i>
<i>MW</i>	<i>The Merry Wives of Windsor</i>
<i>Oth.</i>	<i>Othello</i>
<i>Per.</i>	<i>Pericles</i>
<i>R2</i>	<i>Richard II</i>
<i>R3</i>	<i>Richard III</i>
<i>RJ</i>	<i>Romeo and Juliet</i>
<i>TC</i>	<i>Troilus and Cressida</i>
<i>Tem.</i>	<i>The Tempest</i>
<i>TGV</i>	<i>The Two Gentlemen of Verona</i>
<i>Tim.</i>	<i>Timon of Athens</i>
<i>Tit.</i>	<i>Titus Andronicus</i>
<i>TN</i>	<i>Twelfth Night</i>
<i>TNK</i>	<i>The Two Noble Kinsmen</i>
<i>TS</i>	<i>The Taming of the Shrew</i>
<i>WT</i>	<i>The Winter's Tale</i>

F	Folio de 1623
Q	Quarto

Autres sources

<i>OED</i>	<i>Oxford English Dictionary</i> <i>Online</i>
<i>TLFi</i>	<i>Trésor de la Langue Française</i> <i>informatisé</i>
EEBO	Early English Books Online
STC	Short Title Catalogue

Édition de référence

L'édition de référence utilisée tout au long de cette étude pour les œuvres dramatiques de Shakespeare est celle de Stanley Wells et Gary Taylor (éd.), *The Complete Works*, 2^e édition, Oxford, Clarendon Press, 2005. Nous la désignerons ici par le terme d'« édition Oxford ». Lorsque d'autres éditions ont été consultées, de façon ponctuelle, nous l'indiquons systématiquement en note.

INTRODUCTION

C'est [...] l'amour qui nous conduit vers les mots étrangers, car les mots de la langue, du moins pour le type d'homme capable d'expression, sont chargés d'érotisme. En vérité, c'est cet amour pour les mots étrangers qui suscite l'indignation à l'endroit de leur usage¹.

Adorno, « Mots de l'étranger »

Langue shakespearienne, langue étrangère

Étranger (*adj.*) : « Qui est d'un autre pays, d'une autre nation et plus largement d'une communauté géographique différente » (*Trésor de la Langue Française informatisé*²). Si cette définition paraît limpide, la réalité qu'elle recouvre est en revanche bien plus floue. Altérité et « étrangeté » (« le fait d'être étranger ») sont en effet des notions toutes relatives : on est en effet toujours l'Autre de quelqu'un, l'étranger de quelqu'un. « L'étranger est un être singulier, paradoxal et relatif, écrit Bernard Cottret. Il n'existe pas d'étranger en soi ; on n'est jamais étranger que face à une norme, une culture, une civilisation³. » Comme le font remarquer Yves Perrin et Didier Nourrisson, en effet, « on ne peut être soi sans l'autre, [...] l'autre [étant] indispensable à la formation de sa propre identité⁴ ». L'étrangeté, qui se caractérise par la non-appartenance à une communauté ou une nation, est ainsi une notion aussi instable que celle d'identité, que Julia Kristeva définit comme « une constituante incertaine, de solidité relative et fragile⁵ ».

De la même façon, les frontières entre les notions antithétiques de « propre » et d'« étranger » sont souvent plus floues qu'on ne le croit, en particulier dans les domaines de la linguistique et de la littérature. On parle communément (et abusivement) de la « langue de Shakespeare » pour désigner la langue anglaise, le dramaturge étant progressivement devenu

¹ T.W. ADORNO, *Mots de l'étranger et autres essais*, traduit par L. BARTHELEMY et G. MOUTOT, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2004, p. 61.

² Pour l'ensemble des références ultérieures à cette version électronique du *Trésor de la langue française, dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle, nous aurons recours à l'abréviation usuelle TLFi. Ce dictionnaire est accessible à l'adresse suivante : <http://atilf.atilf.fr/>.*

³ B. COTTRET, *Terre d'exil : l'Angleterre et ses réfugiés français et wallons de la Réforme à la Révocation de l'Édit de Nantes, 1550-1700*, Paris, Aubier, 1985, p. 55.

⁴ D. NOURRISSON et Y. PERRIN, *Le barbare, l'étranger: images de l'autre : actes du colloque organisé par le Centre de recherche en histoire, Saint-Etienne, 14 et 15 mai 2004*, Université de Saint-Etienne, 2005, p. 10.

⁵ J. KRISTEVA, « Réflexions sur l'étranger », conférence donnée au Collège des Bernardins le 1^{er} octobre 2014. La captation vidéo et la transcription de cette conférence sont accessibles à l'URL suivante : <http://www.kristeva.fr/reflexions-sur-l-etranger.html> (consulté le 6 septembre 2016).

« a metonym for English(ness)⁶ » ou encore « a personification of the English language⁷ ». Pourtant, la langue shakespearienne, la langue propre à Shakespeare, n'a plus grand-chose à voir avec l'anglais parlé aujourd'hui en Grande-Bretagne. « The fact is [...] we do not speak the same language as Shakespeare: at best we speak a remote dialect of it⁸ », déclare par exemple Dennis Kennedy. Pour Ton Hoenselaars, la langue de Shakespeare est devenue une langue étrangère à part entière : « a language that ceased to be spoken almost 350 years ago, and hence (accepting the metaphor that the past is another country) really a foreign language, in need, like all other languages, of translation⁹ ». Partisane de la traduction de l'œuvre shakespearienne en anglais moderne, Susan Bassnett considère de son côté la langue de Shakespeare comme obsolète et sibylline – « a language that might as well be Tibetan¹⁰ ». En réaction à la posture controversée de Bassnett, Paula Blank formule quant à elle une question audacieuse, « Are Shakespeare's poems and plays written in English¹¹? ». À cette question, elle répond de la façon suivante :

For linguists, no doubt, the answer is an unqualified “yes,” since what we call Early Modern English is phonologically, lexically, and syntactically continuous enough with our own Modern English that scholars cannot and do not draw formal language boundaries between them. Yet as teachers of Shakespeare's texts, and as purveyors of film and theatre adaptations of the plays, we know very well that Shakespeare's language can seem alien to many contemporary readers and audiences, even if our two “Englishes” fail a strictly linguistic criterion of mutual unintelligibility. Technically it is the same vernacular, but experientially Shakespeare may be a foreign language¹².

La langue shakespearienne serait donc à la fois familière et étrangère : « in many or even most ways Shakespeare speaks our language [...], yet also acknowledges a bilingual difference¹³. » Paradoxalement, le langage de Shakespeare est sans doute aujourd'hui plus proche et plus familier des publics étrangers, par le biais de la traduction, qu'il ne l'est de lecteurs et de spectateurs anglophones.

⁶ P. P. FRASSINELLI, « 'Many in One': On Shakespeare, Language and Translation », dans C. THURMAN, *South African Essays on 'Universal' Shakespeare*, Farnham (Royaume-Uni), Ashgate, 2014, p. 57.

⁷ M. SAENGER, « Introduction », dans M. SAENGER (éd.), *Interlinguicity, Internationality, and Shakespeare*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2014, p. 8.

⁸ D. KENNEDY, « Introduction: Shakespeare without his language », dans id. (éd.), *Foreign Shakespeare: Contemporary Performance*, Cambridge University Press, 1993, p. 5.

⁹ T. HOENSELAARS, « Introduction », dans T. HOENSELAARS (éd.), *Shakespeare and the Language of Translation*, Londres, Arden Shakespeare, 2012, p. 21.

¹⁰ S. BASSNETT, « Shakespeare's in danger. We have to act now to avoid a great tragedy », *The Independent*, 14 novembre 2001 (<http://www.independent.co.uk/news/education/education-news/shakespeares-in-danger-we-have-to-act-now-to-avoid-a-great-tragedy-9159195.html>, consulté le 6 septembre 2016).

¹¹ P. BLANK, « Introducing “Interlinguistics”: Shakespeare and Early/Modern English », dans M. SAENGER (éd.), *Interlinguicity, Internationality, and Shakespeare, op. cit.*, p. 138.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*, p. 140.

Langue shakespearienne, langue étrangère. La question de l'étrangéité de « la langue de Shakespeare », cependant, n'est pas seulement une affaire de diachronie. L'idiolecte shakespearien occupe en effet une place ambiguë au sein de l'anglais élisabéthain. « Shakespeare's English both is and is not a part of the English spoken and written around him¹⁴ », écrit en effet Emma Smith, qui fait état d'une complexité inhérente à ce langage singulier :

Some of what is unfamiliar about Shakespeare's language [...] is the result of changing patterns of language usage and an evolving grammar and vocabulary; some of what we find difficult would have seemed less problematic to contemporaries. But Shakespeare's language was always poetic, heightened – always at a remove from the everyday – as the Formalists would have it, designedly 'unfamiliar' [...]¹⁵.

S'il nous est aujourd'hui d'accès difficile, le langage dramatique de Shakespeare avait vraisemblablement une part d'obscurité pour des spectateurs contemporains, comme le suggèrent Emma Smith¹⁶ ou encore Frank Kermode : « [it] was almost certainly difficult even to the audiences for whose pleasure it was originally written¹⁷. »

Une des raisons de cet hermétisme est à chercher du côté de l'anglais élisabéthain lui-même, « envahi » par les mots étrangers et ainsi perçu par de nombreux contemporains de Shakespeare comme une langue de plus en plus étrangère à elle-même. Comme l'explique Steven Mullaney,

The [English] vernacular was not a fixed linguistic system so much as a linguistic crossroads, a field where many languages—foreign tongues, local dialects, Latin and Greek—intersected [...]. The voice of the Other, of the *barbaros*, sounded in the throat whenever the mother tongue was spoken; one's own tongue was strange yet familiar, a foreigner within, a quite literal internal *émigré*¹⁸.

On retrouve cette tension entre le propre et l'étranger sous la plume d'un certain nombre d'auteurs des XVI^e et XVII^e siècles, par exemple dans un poème liminaire au *Glossographia*¹⁹ de Thomas Blount (1656), dictionnaire monolingue explicitant les mots difficiles d'origine étrangère en usage dans la langue anglaise. L'Angleterre y est en effet décrite par un certain « J. S. », ami du lexicographe, comme « [a] self-stranger *Nation* » qui s'exprimerait dans une

¹⁴ E. SMITH, *The Cambridge Introduction to Shakespeare*, Cambridge University Press, 2007, p. 77.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 72-73.

¹⁷ F. KERMODE, *Shakespeare's Language*, Londres, Penguin books, 2001, p. 5.

¹⁸ S. MULLANEY, *The Place of the Stage: License, Play, and Power in Renaissance England*, University of Michigan Press, 1995, p. 77.

¹⁹ Voici le titre complet de cet ouvrage marquant de la moitié du XVII^e siècle : *Glossographia, or, A dictionary interpreting all such hard words of whatsoever language now used in our refined English tongue with etymologies, definitions and historical observations on the same: also the terms of divinity, law, physick, mathematiks and other arts and sciences explicated.*

langue devenue méconnaissable : « Our *Tongue gr[ew] Labyrinth and Monster too* », « our Tongue grew Gibberish ». D'après ce même J. S., cette aliénation linguistique est avant tout à mettre sur le compte de l'invasion de l'anglais par les langues étrangères, qui l'assaillent de toutes parts :

In these our Modern times, this Ile
 And Language oft became a double spoil
 To Foreiners; *Pictish* with *Danish* clung
 Into our *Saxo-Belgick-Norman-Tongue*;
 Not all the *Iargons*, fanci'd to inspire
 By miracle that disagreeing Quire
 Of *Babels Bricklayers*, were so numerous
 As those which, by degrees, encroacht on us.
 Nor was't all-jumbling War which wrought alone
 This change, and shuffl'd many Tongues in one,
 But even Peace (such is the uncertain Fate
 Of *Speech*) which settles all things, alters that.
 This nourish't Peace, bred Commerce, which inclin'd
 Men to impart th' expressions of their Mind.
Civiler Greek and *Latin* interlac't
 Our rude Ground, with their rich Imbroid'ries grac't.
 Smooth *France*, neat *Italy*, and manly *Spain*,
 Lent it some tinctures of a quainter strain:
 And, as with Merchandize, with terms it fares,
 Nations do traffick *Words*, as well as *Wares*,
Bon-jour usurps upon our plain *Good-morrow*,
 'Tis Neighborhood's best praise to lend and borrow.
 Travellers, which about the World do roam
 Had made us *Englishmen*, Strangers at home [...] ²⁰.

Selon J. S., le dictionnaire de Thomas Blount représenterait le fil d'Ariane ²¹ qui permettrait à ses lecteurs de naviguer dans leur propre langue, que J. S. dit habitée par une multitude de langues étrangères – « many Tongues in one » – telles que le grec, le latin, le français, l'italien, ou encore l'espagnol. L'anglais est ainsi dépeint comme un véritable patchwork linguistique, pour poursuivre la métaphore textile filée par l'auteur du poème (« *Civiler Greek* and *Latin* interlac't / Our rude Ground ²², with their rich Imbroid'ries grac't. / Smooth *France*, neat *Italy*, and manly *Spain*, / Lent it some tinctures of a quainter strain »). Dans un tout autre registre, Richard Mulcaster compare de son côté la langue anglaise à une créature à deux têtes : « All the words which we do vse in our tung be either naturall English [...] or borrowed

²⁰ Dédicace de « J. S. » à Thomas Blount, dans T. BLOUNT, *Glossographia*, Londres, Thomas Newcomb, 1661, Wing B3335.

²¹ Voici en effet ce que l'auteur du poème ajoute un peu plus loin : « Wee'd still been thral'd to th' School-boys stupid task, / Pos'd with hard English Words, to stop and ask; / [...] Had not this thred been spun to lead [us] through / Our Tongue, grown Labyrinth and Monster too. »

²² *Ground* désigne ici « the chief or underlying part in a composite textile fabric; a piece of cloth used as a basis for embroidery or decoration » (*OED*, s. v. *ground* n., II.6.a).

of the foren [...]. Whereby our tung semeth to haue two heds, the one homeborn, the other a stranger²³ ».

C'est à la métaphore culinaire du ragoût, et plus particulièrement de la « galimafrée²⁴ » et du « hochepot » (*hotchpotch* ou *hodge-podge*, en anglais), que d'autres auteurs ont recours pour décrire ce salmigondis de langues qu'aurait été l'anglais moderne naissant. Dès 1579, un certain E. K., signataire d'une épître dédicatoire à Gabriel Harvey préfaçant *The Shepheardes Calender* d'Edmund Spenser, reproche ainsi à certains auteurs contemporains d'emprunter trop allégrement aux langues étrangères :

They patched vp the holes [in "our Mother tonge"] with peces & rags of other languages, borrowing here of the french, there of the Italian, euery where of the Latine, not weighing how il, those tongues accorde with themselues, but much worse with ours: [...] they haue made our English tongue, a gallimaufrey or hodgepodge of al other speches²⁵.

Une trentaine d'années plus tard, Thomas Heywood reprend cette métaphore à son compte dans *An Apology for Actors* (1612), cette fois-ci pour mettre en lumière la virtuosité des dramaturges contemporains, qui ont selon lui contribué à transformer cette galimafrée en une langue à part entière, une langue raffinée ayant progressivement acquis un certain prestige :

our English tongue, which hath ben the most harsh, vneuen, and broken language of the world, part Dutch, part Irish, Saxon, Scotch, Welsh, and indeed a gallimaffry of many, but perfect in none, is now by this secondary meanes of playing, continually refined, euery writer striuing in himselfe to adde a new flourish vnto it; so that in processe, from the most rude and vnpolisht tongue, it is growne to a most perfect and composed language, and many excellent workers, and elaborate Poems writ in the same, that many Nations grow inamored of our tongue (before despised²⁶.)

D'une certaine façon, la mixité linguistique de l'anglais élisabéthain, qui fut souvent présentée comme une tare, est peut-être précisément ce qui fait sa force. Un peu à la manière de Henry V, tout aussi capable de parler la langue des petites gens (« I can drink with any tinker in his own language²⁷ »), dans sa jeunesse, que de s'exprimer sporadiquement en français, une fois devenu roi, l'anglais est une langue caméléon ayant su tirer profit de

²³ R. MULCASTER, *The First Part of the Elementarie*, Londres, Thomas Vautrollier, 1582, STC (2^e édition) 18250.

²⁴ *Gallimaufrey* figure d'ailleurs dans le *Glossographia* de Blount, qui le présente ce terme comme un synonyme de *hotchpot* (du français « hochepot »). Dans le *Glossographia Anglicana Nova* (1707), *gallimaufrey* sera plus tard défini comme « a minced dish of several sorts of Meats ». Le mot « galimafrée » est lui-même probablement issu du croisement de plusieurs langues : d'après le *TLFi*, il serait probablement « issu du croisement de l'ancien français *galer* "s'amuser, mener joyeuse vie" (v. *galant*) et du picard *mafrer* "manger beaucoup", lequel est emprunté du moyen néerlandais *moffelen* "travailler des mâchoires" (cf. allemand *muffeln* "mâchonner") ».

²⁵ Dédicace de « E. K. » à Gabriel Harvey, dans E. SPENSER, *The Shepheardes Calender*, Londres, Hugh Singleton, 1579, STC (2^e édition) 23089.

²⁶ T. HEYWOOD, *An Apology for Actors*, Londres, Nicholas Okes, 1612, STC (2^e édition) 13309.

²⁷ *IH4*, II.v.18-19.

diverses influences linguistiques allogènes. Il s'agit d'une langue ouverte aux mots étrangers et faisant preuve, pour ainsi dire, d'un certain libéralisme linguistique :

[English has] a kind of linguistic sympathy, a capacity for imitation that allows the Self and the Other to speak the same tongue, indistinguishably. It is an imaginative sympathy that allows alien voices and ideologies not merely to be recorded or studied, but entered into and enacted quite fully: a theatrical capacity, then, with which boundaries between nations, tongues, and classes can be crossed with liberty²⁸.

À l'ère élisabéthaine, le théâtre est en effet le lieu privilégié d'une réflexion sur les notions d'identité et d'altérité, comme le souligne à son tour Marianne Montgomery :

Linguistic variety, which brings the globe of the world within the Globe theater, emphasize (sic) not a self-other dichotomy but rather a productive continuity between self and other that is an essential and sometimes elided feature of early modern drama²⁹.

Tout comme Thomas Kyd, Thomas Dekker et surtout Ben Jonson, Shakespeare invite le public élisabéthain à « entendre, comprendre et consommer l'étranger³⁰ » à travers les mots étrangers (et parfois plus étranges qu'étrangers) qui résonnent ici et là dans son œuvre théâtrale, et en particulier dans ses deux pièces les plus « polyglottes » : *Henry V* et *The Merry Wives of Windsor*.

Définitions préalables

Il existe aujourd'hui de nombreux termes concurrents pour parler de la pluralité linguistique. Certains, tels que « polyglossie », « plurilinguisme » et « multilinguisme », qui désignent tous le fait de parler plusieurs langues, sont en effet souvent synonymes dans l'usage courant. L'adjectif « polyglotte » dérive du grec πολύγλωττος, « qui parle plusieurs langues ». Au XVII^e siècle, « la Polyglotte » désignait une Bible rédigée en plusieurs langues, associant ainsi durablement le terme « polyglotte » au « domaine de l'écrit et de l'imprimé³¹ ». Voici comment le *Dictionnaire de L'Académie française* définit ce substantif dans les années 1830 : « Fig. Cet homme est une polyglotte, une vraie polyglotte, Il possède un grand nombre de langues. On le dit plus souvent, avec ironie, De celui qui affecte ce genre de connaissances. » Selon Jean-Paul Colin, « il faut bien constater que *polyglotte* a vieilli, et

²⁸ S. MULLANEY, *The Place of the Stage, op. cit.*, p. 79.

²⁹ M. MONTGOMERY, *Europe's Languages on England's Stages, 1590-1620*, Farnham (Royaume-Uni), Ashgate, 2012, p. 19.

³⁰ *Ibid.*, p. 19-20 : « Inviting English audiences to hear, understand, and consume the alien, the drama of the early modern period sounds out the complex interstices of secular identity—national, transnational, genealogical, institutional, and commercial—that produced the values of the early modern English subject. »

³¹ J.-P. COLIN, « (Co)Existence d'une ou plusieurs langues dans un pays ou un individu : un tour d'horizon terminologico-historique », dans G. HOLTZER (éd.), *Voies vers le plurilinguisme*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2004, p. 30.

n'est pas sans receler aujourd'hui encore une petite nuance ironique³² ». Les termes « plurilingue » et « multilingue » sont quant à eux d'origine latine : le second est formé à partir de l'adjectif *multus* (« nombreux »), tandis que le premier dérive de *plus* (*plures* au pluriel), son comparatif. Malgré cette diversité formelle, ces termes sont en réalité souvent concurrents, comme le remarque Jean-Paul Colin :

Il y a [...], dans l'appareil terminologique de la didactique des langues secondes, un certain flou sémantique et définitoire, [...] qui, dans cette branche de la science comme dans d'autres, traduit et trahit la complexité de cet objet ou plutôt de cette pratique, et de sa théorisation, toujours inachevée³³.

Cherchant à rompre avec une terminologie aux connotations historiques et politiques trop lourdes (comme en témoignent par exemple les notions de bilinguisme et de diglossie), le Québécois Rainier Grutman a quant à lui forgé, au cours des années 1990, le néologisme « hétérolinguisme » pour désigner « la présence *dans un texte* d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales ou chronologiques) de la langue principale³⁴ ». On passe ici de la sphère sociolinguistique à la sphère littéraire. De façon significative, ce néologisme est formé à partir du grec *et* du latin :

Faisant une large place à l'hybridité – il est lui-même composé d'un étymon grec (*heteros* : « autre ») et d'un étymon latin (*lingua* : « langue ») – le mot devient une mise en abyme du phénomène qu'il désigne³⁵.

La notion d'hétérolinguisme correspond donc à la « « textualisation » des idiomes étrangers [...] dans l'œuvre littéraire³⁶ ».

Le néologisme de Grutman n'est évidemment pas sans rappeler le terme d'« hétéroglossie »³⁷, qui sert souvent à désigner la diversité linguistique à l'intérieur d'une seule langue. Pour parler de la pluralité linguistique littéraire, je préférerais pour ma part le terme d'« hétérolinguisme » à celui d'« hétéroglossie », susceptible de prêter à confusion dans

³² *Ibid.*

³³ G. HOLTZER (éd.), *Voies vers le plurilinguisme*, *op. cit.*, p. 31.

³⁴ R. GRUTMAN, *Des langues qui résonnent: l'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*, Saint-Laurent (Québec), Fides - Céтуq, 1997, p. 37.

³⁵ *Ibid.*, p. 37.

³⁶ S. SIMON, « Des langues qui résonnent », *Voix et Images*, 1998, vol. 23, n° 3, p. 590.

³⁷ « My term sounds a lot like Mikhaïl Bakhtin's 'heteroglossia', and it may even describe similar phenomena, but it does so from an altogether different perspective (Grutman 1993; 1997: 41–44). Whereas I am mostly interested in the foregrounding of foreign languages, for whatever reasons, by whatever means and with whatever effects, Bakhtin focuses on the dialogical interaction of socially differentiated speech styles within a given language. » R. GRUTMAN, « Refraction and Recognition: Literary Multilingualism in Translation », *Target*, 2006, vol. 18, n° 1, p. 19.

la mesure notamment où il correspond tantôt au concept bakhtinien de *raznorečie* et tantôt à celui de *raznojazyčie*, selon les traductions³⁸ :

Le terme « hétéroglossie » est souvent employé pour désigner la diversité (« hétéro- ») des langues (« -glossie ») en s'appuyant sur l'étymologie grecque, mais il est incorrectement associé à Bakhtine en raison d'un abus d'usage et de problèmes de traduction du russe. Comme le souligne Karine Zbinden, « *raznojazyčie* désigne l'hétérogénéité des langues naturelles, tandis que *raznorečie* désigne la stratification interne d'un langage donné ». Or, ce dernier terme a été traduit de plusieurs manières qui mènent à confusion : la première traductrice en français, Daria Olivier, s'appuie plutôt sur une racine latine et parle soit de plurilinguisme ou de polylinguisme, tandis que Todorov reproche à la traductrice ses imprécisions et préfère le terme d'hétérologie. Par contre, en anglais, *raznorečie* a été traduit par « *heteroglossia* ». Par glissement, cela a conduit à utiliser « hétéroglossie » en français pour *raznorečie* alors que Todorov utilise ce terme pour traduire *raznojazyčie*... Le terme « hétéroglossie » est donc trompeur, tout comme l'est celui de « plurilinguisme » : en effet, loin de signifier la diversité des langues parlés par un individu [...], il désigne sous la plume de la traductrice Daria Olivier la diversité sociale des langues³⁹.

Dans le cadre de cette étude, le concept d'hétérolinguisme sera donc privilégié pour plusieurs raisons : tout d'abord, parce qu'il fait référence à une pluralité linguistique d'ordre *littéraire* ; ensuite, parce qu'il est bien plus précis qu'« hétéroglossie », terme qui « doit toujours rester entre guillemets⁴⁰ » selon David Shepherd, et qu'il possède un contenu sémantique plus large que « multilinguisme » ou encore « plurilinguisme ». En effet, l'hétérolinguisme recouvre non seulement les mots étrangers « sous quelque forme que ce soit » (sous leur forme attestée mais aussi, pour ce qui nous concerne, sous leur forme élisabéthaine ou « shakespearienne »), mais également les variétés régionales, qui feront notamment l'objet de la troisième partie de cette thèse. Enfin, la notion d'hétérolinguisme présente l'avantage de faire état de l'infinité de nuances de l'altérité linguistique au sein d'un texte. Myriam Suchet redéfinit en effet l'hétérolinguisme comme « la mise en scène d'une langue comme plus ou moins étrangère le long d'un continuum d'altérité construit dans et par un discours (ou un texte) donné⁴¹ ». Cette définition, qui met notamment l'accent sur la notion de « mise en scène » des mots étrangers, semble particulièrement bien illustrer la pratique de l'hétérolinguisme au théâtre et plus spécifiquement dans le théâtre shakespearien.

³⁸ Sur l'imprécision terminologique dans les traductions de Bakhtine, voir D. SHEPHERD, « Traduire l'hétérologie, traduire Bakhtine ? », dans E. EELLS, C. BERTHIN, et J.-M. DEPRATS (éd.), *L'étranger dans la langue*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2013, p. 219-235.

³⁹ J. LOISON-CHARLES, *Les mots étrangers de Vladimir Nabokov*, Thèse de doctorat dirigée par Emily Eells, École doctorale Lettres, langues, spectacles, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2014, p. 27-28.

⁴⁰ D. SHEPHERD, « Traduire l'hétérologie, traduire Bakhtine ? », art. cité, p. 235.

⁴¹ M. SUCHET, *L'imaginaire hétérolingue: ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », n° 23, 2014, p. 19.

Shakespeare, « auteur multilingue » ?

Longtemps considéré comme l’auteur anglais par excellence⁴², Shakespeare est assez rapidement devenu un auteur universel. Pour Patricia Parker, il s’agirait avant tout d’un auteur européen : « we should think of Shakespeare [...] not as a quintessentially English writer but as a European one⁴³ ». De ce point de vue, l’intérêt que Shakespeare et nombre de ses contemporains portaient manifestement à l’altérité linguistique n’a sans doute rien de très surprenant. De son côté, Michael Saenger va même jusqu’à qualifier Shakespeare d’auteur multilingue :

[Shakespeare’s] retrospective [English] iconicity belies a profoundly multilingual writer: Shakespeare may be more translated than translating, but not by that much. Having travelled from a relatively monolingual Stratford to an increasingly multilingual London, he learned French and, perhaps just as importantly, developed a keen ear for the various linguistic layers that inhabit English. [...] It is then deeply ironic that such a multilingual author would later come to personify the greatness, and hence the integrity, of English. Shakespeare wrote in London’s ‘language,’ which was not simply ‘English’ any more at that time than it is now⁴⁴.

Le théâtre de Shakespeare incorpore une pléthore de mots étrangers empruntés aux langues classiques ainsi qu’aux langues européennes contemporaines. On y recense également de nombreuses phrases en langues étrangères voire en langue inventée, plusieurs scènes bilingues ainsi qu’une scène entière rédigée en « français » (*Henry V*, III.4). « Foreign languages animated the commerce of Europe as well as the commerce of the Shakespearean stage⁴⁵ », écrit Saenger à juste titre. Il semble ainsi inadéquat, si l’on considère le libre-échange linguistique ayant cours dans le Londres de plus en plus multilingue et cosmopolite de l’époque, de considérer les mots étrangers du théâtre élisabéthain – et plus particulièrement shakespearien – comme de simples anomalies⁴⁶. La coexistence de ces langues et voix

⁴² Voir notamment J. PEMBLE, *Shakespeare Goes to Paris: How the Bard Conquered France*, Londres/New York, Hambledon and London, 2005, p. 73 : « Shakespeare was regarded as the most quintessentially English among prominent anglophone writers ».

⁴³ P. PARKER, citée en substance par S. WELLS, « Shakespeare: Man of the European Renaissance », dans M. PROCHÁZKA *et al.* (éd.), *Renaissance Shakespeare: Shakespeare Renaissances: Proceedings of the Ninth World Shakespeare Congress*, Newark, University of Delaware Press, 2014, p. 3. Sur cette question, voir également D. DELABASTITA, J. DE VOS, et P. FRANSSSEN (éd.), *Shakespeare and European Politics*, Newark, University of Delaware Press, 2008, p. 353-354.

⁴⁴ M. SAENGER, « Introduction », dans id. (éd.), *Interlinguicity, Internationality, and Shakespeare*, *op. cit.*, p. 8 et 11-12.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 9.

⁴⁶ Voir M. SIMARD, « Une critique radicale de “la langue” », *Acta fabula*, vol. 16, n° 1, « La langue française n’est pas la langue française », janvier 2015 (<http://www.fabula.org/acta/document9123.php>, consulté le 12 juillet 2016) : « On considère ainsi généralement comme une faute toute intrusion d’un idiome dit étranger au-delà des frontières de la langue. On oublie toutefois que ces termes (“faute”, “intrusion”, “étranger”,

diverses dans la ville comme sur la scène nous invite dès lors à repenser la distinction entre le propre et l'étranger. On a l'habitude de parler de « la langue de Shakespeare » : ne serait-il pas plus juste de considérer l'anglais comme l'une *des* langues de Shakespeare ?

Même lorsqu'il passe pour « monolingue », l'anglais de Shakespeare se situe souvent à la croisée des langues. En quelle(s) langue(s) s'exprime par exemple Macbeth, dont les mains sont couvertes du sang de Duncan, lorsqu'il s'exclame « this my hand will rather / The multitudinous seas incarnadine⁴⁷, / Making the green one red » (*Macbeth*, II.II.59-61) ? Pourquoi cette « autotraduction » dans le dernier vers, si ce n'est parce que l'avant-dernier semble rédigé dans une sorte de langue étrangère ? Cette réplique fera justement dire à Jorge Luis Borges que Shakespeare est le moins anglais de tous les poètes anglais, presque un étranger lorsqu'on le compare à Wordsworth, Chaucer ou Johnson⁴⁸. On dénombre par ailleurs plusieurs situations d'incompréhension, même lorsque les personnages impliqués s'expriment en « anglais » : « Ensign Pistol, I do partly understand your meaning⁴⁹ », rétorque par exemple Fluellen à son interlocuteur jargonnant. Dans certains contextes, une langue étrangère peut en revanche paraître tout à fait familière à des personnages anglophones – on songe par exemple à l'aisance avec laquelle plusieurs personnages shakespeariens s'expriment en français ou en latin. De surcroît, les textes hétérolingues de Shakespeare semblent mettre l'accent sur la relative fluidité des frontières entre les langues et peut-être même s'inscrire en faux contre notre conception traditionnellement monolingue de la langue et de la littérature. Ils mettent également en lumière le rôle déterminant de la pratique de la traduction à la Renaissance et, dans une certaine mesure, dans l'œuvre théâtrale de Shakespeare. En effet, comme le souligne Antoine Berman, « La Renaissance se signale d'abord par un accroissement massif du volume des traductions, accroissement qui n'est comparable qu'à celui qui a eu lieu dans la seconde moitié du XX^e siècle. » « Translation was the lifeblood of the Renaissance, and it was rarely hidden from view⁵⁰ », écrit quant à lui

“frontières”, etc.) sont des constructions. Loin de décrire objectivement une réalité, ils mettent de l'avant (sic) un discours sur la langue qui (se) représente cette dernière en fonction d'une norme. »

⁴⁷ Tandis que *multitudinous* dérive du latin, *incarnadine* est un verbe forgé par Shakespeare à partir de l'adjectif français « incarnadin ».

⁴⁸ J. Luis BORGES, cité en substance par C. BIEITO, M. M. DELGADO et P. PARKER, « Resistant readings, multilingualism and marginality », dans L. HUNTER et P. LICHTENFELS (éd.), *Shakespeare, Language and the Stage: The Fifth Wall Only*, Londres, Arden Shakespeare, 2005, p. 124.

⁴⁹ *H5*, III.VI.48-49.

⁵⁰ M. SAENGER, « Interlinguicity and *The Alchemist* », dans D. DELABASTITA et T. HOENSELAARS (éd.), *Multilingualism in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2015, p. 178.

Michael Saenger⁵¹. La traduction joue par ailleurs un rôle prépondérant dans l'œuvre de Shakespeare, et ce à plusieurs niveaux. Non seulement Shakespeare est lui-même le plus célèbre de tous les adaptateurs-imitateurs ainsi qu'un lecteur vorace de traductions existantes, mais il recourait aussi fréquemment à la traduction en tant que procédé dramatique dans ses pièces – en toute logique, la coprésence de plusieurs langues rend souvent nécessaire le recours à la traduction. Si Saenger voit en Shakespeare un auteur multilingue, Neil Corcoran le désigne quant à lui de traducteur permanent⁵² (« a constant translator »), faisant notamment référence au brio avec lequel Shakespeare tire parti des deux fonds lexicaux (saxon et latin) à sa disposition. L'expression « traducteur permanent » semble également faire écho à la propension du dramaturge à évoluer entre les langues, à écrire entre plusieurs langues.

Hétérolinguisme et traduction, hétérolinguisme en traduction

Les mots et les sons étrangers ont ceci de fascinant qu'ils semblent « nag[er] à contre-courant de l'usuel clapotage de la langue⁵³ », pour reprendre une image forgée par Adorno. Qu'ils nous séduisent, nous inquiètent ou nous enragent⁵⁴, ils nous laissent en tout cas rarement indifférents. Le mot étranger, ce « corps étranger⁵⁵ », cet « Autre de la langue⁵⁶ », contribue à dé-familiariser la langue et à contester son intégrité supposée. Dans le théâtre shakespearien, nous le verrons, les mots étrangers représentent en quelque sorte l'envers du langage et tendent par ailleurs à démystifier le concept sacro-saint de la « langue de Shakespeare ». Cependant, si cette étude a pour objet les mots étrangers et la traduction (en

⁵¹ Ailleurs, Saenger souligne le lien entre l'intensification de la pratique de la traduction à la Renaissance et la visibilité de ce qu'il nomme l'« interlinguïcité » : « During the early modern period, the traffic in translation intensified; as Peter Burke suggests, "a few large cities became centres of translation, in particular Venice, Paris, London and Amsterdam." This traffic fostered an increased presence and visibility of the cohabitation of languages, here called "interlinguicity." » M. SAENGER, « Introduction », dans id. (éd.), *Interlinguicity, Internationality, and Shakespeare*, op. cit., p. 8.

⁵² « A constant translator, inventively joining new Latinisms and old Englishes, offering, as it were, a version of what Cymbeline envisages as 'A Roman and a British ensign wav[ing] / Friendly together' ». N. CORCORAN, « A Nation of Selves: Ted Hughes's Shakespeare », dans M. TUDEAU-CLAYTON et W. MALEY (éd.), *This England, That Shakespeare: New Angles on Englishness and the Bard*, Farnham (Royaume-Uni), Ashgate, 2010, p. 197.

⁵³ T.W. ADORNO, *Mots de l'étranger et autres essais*, op. cit., p. 59.

⁵⁴ « Le penchant précoce pour les mots de l'étranger ressemble, soutient Adorno, au penchant pour les filles d'autres pays, si possible des filles exotiques ; ce qui attire, c'est une sorte d'exogamie de la langue [...]. Jadis, les mots étrangers faisaient rougir, comme le fait de prononcer un nom secrètement aimé. Pour les partisans des communautés nationales qui, jusque dans la langue, ne veulent que le plat unique, une telle émotion est haïe. » *Ibid.*, p. 61.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 200.

⁵⁶ J.-J. LECERCLE, « Les mots étrangers sont les juifs de la langue », dans E. EELLS, C. BERTHIN, et J.-M. DEPRATS (éd.), *L'étranger dans la langue*, op. cit., p. 25.

particulier en tant que procédé dramatique) chez Shakespeare – multilinguisme et traduction étant inextricablement liés⁵⁷ –, elle s'intéressa également à la traduction à un second degré, à savoir la transposition vers le français (et exceptionnellement vers d'autres langues) des scènes de traduction et des passages hétérolingues eux-mêmes.

Mon travail trouve son origine dans une série d'observations. Bien que les pièces de Shakespeare soient majoritairement rédigées en « anglais », tout d'abord, la prétendue « langue de Shakespeare » est loin d'être monolingue. Deuxième observation : l'hétérolinguisme de certains textes de Shakespeare, objet d'un intérêt grandissant parmi les shakespeariens anglophones, est par comparaison un sujet assez peu traité en France – j'ai d'ailleurs pu remarquer, plus généralement, que l'hétérolinguisme théâtral ne semble pas susciter autant d'intérêt que l'hétérolinguisme romanesque. Troisième constat : multiplicité des langues et traduction font rarement bon ménage, peut-être avant tout parce que « toute traduction s'efforce d'abolir la multiplicité⁵⁸ », comme l'écrit George Steiner. Le problème s'aggrave souvent dans le domaine de la traduction théâtrale, art de la parole immédiate faisant l'objet de contraintes traductives spécifiques. Dans son ensemble, la traduction shakespearienne (en France) ne fait pas exception à la règle, même si l'on pourra montrer qu'elle s'ouvre de plus en plus à l'étranger et aux « mots de l'étranger ». Le dernier constat majeur, lié au précédent, est que l'on considère généralement que les textes hétérolingues sont par nature intraduisibles. C'est en partie ce postulat que ma thèse s'efforcera de réfuter, à la lumière de l'ensemble de ces premières observations.

Dans son essai intitulé « La traduction comme épreuve de l'étranger », Antoine Berman identifie une série de douze tendances déformantes de la traduction de la prose littéraire (à savoir le roman et l'essai). Parmi ces tendances, celles qui m'intéressent ici – et qui ont également cours dans le domaine de la traduction théâtrale, bien que Berman n'y fasse pas allusion – sont la dixième (« la destruction des réseaux vernaculaires ou leur exotisation ») et la douzième (« l'effacement des superpositions de langues⁵⁹ »). Selon

⁵⁷ Sur ce point, voir notamment R. MEYLAERTS, « Multilingualism as a challenge for translation studies », dans C. MILLAN et F. BARTRINA (éd.), *The Routledge Handbook of Translation Studies*, Londres, Routledge, 2013, p. 519.

⁵⁸ G. STEINER, *Après Babel : une poétique du dire et de la traduction*, traduit par L. LOTRINGER et P.-E. DAUZAT, Paris, Albin Michel, 1998, p. 324.

⁵⁹ « Les superpositions de langues, explique Berman, ont trait au rapport des dialectes à une langue commune, une koïné, ou à la coexistence, au sein d'un texte, de deux ou plusieurs koïnés. » A. BERMAN, « La traduction comme épreuve de l'étranger », dans *Texte, revue de critique et de théorie littéraire*, Toronto, Les Éditions Trintexte, 1985, vol. 4, p. 79.

Berman, qui s'appuie notamment sur l'exemple de *Finnegans Wake* et de « ses seize langues agglutinées » :

La superposition des langues est menacée par la traduction. Le rapport de tension et d'intégration existant dans l'original entre la langue vernaculaire et la koïné, entre la langue sous-jacente et la langue de surface, etc. tend à s'effacer. [...] On a là la quintessence des problèmes que pose la traduction romanesque – le problème exigeant une réflexion maximale du traducteur.

Si Berman présente la traduction de l'hétérolinguisme romanesque comme hautement problématique, il ne la considère pas impossible pour autant. Dans un texte paru la même année et intitulé « Des Tours de Babel », Jacques Derrida évoque lui aussi la question de la pluralité linguistique en traduction et déplore le relatif silence des théories de la traduction sur ce sujet :

Elles traitent trop souvent des passages d'une langue à l'autre et ne considèrent pas assez la possibilité pour des langues d'être impliquées à *plus de deux* dans un texte. Comment traduire un texte écrit en plusieurs langues à la fois ? Comment « rendre » l'effet de pluralité ? Et si l'on traduit par plusieurs langues à la fois, appellera-t-on cela traduire⁶⁰ ?

Autant de questions passionnantes auxquelles Derrida ne répondra cependant pas dans cet article. Ailleurs, l'auteur fait en réalité preuve d'un certain pessimisme quant à la possibilité même de traduire « le *fait* de la multiplicité des langues⁶¹ », lequel, dit-il, « ne peut plus se laisser reconduire, par la traduction, dans une seule langue, ni même réduire [...] dans *la* langue⁶² ». Selon Derrida, l'hybridité linguistique représenterait peut-être même un ultime intraduisible :

La traduction peut tout, sauf marquer cette différence linguistique inscrite dans la langue, cette différence de système de langues inscrite dans une seule langue ; à la limite elle peut tout faire passer [...] sauf le fait qu'il y a, dans un système linguistique, peut-être plusieurs langues [...]⁶³.

Plus récemment, Dirk Delabastita et Rainier Grutman constatent que la diversité linguistique est généralement mise en péril par la traduction. Du point de vue des traducteurs comme des traductologues, en effet, l'hétérolinguisme représente un défi souvent considéré comme insurmontable pour la traduction⁶⁴. Comme le souligne Reine Meylaerts : « heterolingualism

⁶⁰ J. DERRIDA, « Des Tours de Babel », dans J.F. GRAHAM (éd.), *Difference in translation*, Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 1985, p. 215.

⁶¹ J. DERRIDA, *Ulysse gramophone*, Paris, Galilée, 1987, p. 44.

⁶² *Ibid.*, p. 44-45.

⁶³ J. DERRIDA, *L'Oreille de l'autre: otobiographies, transferts, traductions*, Montréal, VLB éditeur, 1982, p. 134.

⁶⁴ « Linguistic diversity is usually at considerable risk of disappearing or having its subversive potential downplayed in translation. » D. DELABASTITA et R. GRUTMAN, « Fictional representations of multilingualism

has become a research issue in Translation Studies [...]. However, more often than not, analyses are conducted in terms of ‘difficulties’, of ‘problems’, of ‘untranslatability’⁶⁵ ».

Problématique, l’hétérolinguisme en traduction l’est à plusieurs égards. La difficulté la plus évidente (mais pas nécessairement la plus significative) est d’ordre linguistique, « le concept courant de la traduction rest[ant] réglé sur le *deux fois un*, l’opération de passage d’une langue dans une autre⁶⁶ », comme l’explique Derrida. La coprésence de plusieurs langues dans un texte ne peut en effet que compliquer la tâche (déjà notoirement difficile) du traducteur. Mais si l’on considère la traduction « non pas comme une question purement linguistique, mais comme une question culturelle⁶⁷ », les problèmes se multiplient. Les langues n’étant pas égales entre elles et les relations entre les langues (et entre les cultures) étant nécessairement asymétriques, il paraît impossible de traduire avec fidélité le rapport instauré entre les langues du texte source. Comme l’expliquent Delabastita et Grutman :

The translation of multilingual texts – whether they involve translation or not – always presents a unique challenge [...]. It involves the reconfiguration of multilingual relations obtaining within source texts, but the significance of these relations is deeply rooted in the source culture by the way in which they represent or transform multilingual relations existing in social reality⁶⁸.

La difficulté semble encore s’accroître en fonction de l’ancienneté du texte à traduire. À l’ère élisabéthaine, l’anglais, loin d’être la langue hégémonique qu’elle est aujourd’hui, était une langue émergente, une langue certes en plein essor mais qui ne bénéficiait pas encore du même prestige que le français, l’italien, l’espagnol ou le latin⁶⁹. La relation entre l’anglais et le français ou l’anglais et le latin dans des pièces telles que *Henry V* et *The Merry Wives of Windsor*, pour ne citer que ces deux exemples, n’a évidemment pas la même portée aujourd’hui. On attendrait ainsi d’un traducteur avisé qu’il fasse preuve d’une certaine familiarité avec les dynamiques linguistico-culturelles à l’œuvre dans l’Europe de l’époque,

and translation », dans *Fictionalising Translation and Multilingualism*, *Linguistica Antverpiensia*, 2005, vol. 4, p. 28.

⁶⁵ R. MEYLAERTS, « Heterolingualism in/and Translation. How legitimate are the Other and his/her language? An introduction », *Target: International Journal of Translation Studies*, 2006, vol. 18, n° 1, p. 4-5.

⁶⁶ J. DERRIDA, *Ulysse gramophone*, *op. cit.*, p. 45.

⁶⁷ José Lambert, cité par D. DELABASTITA et R. GRUTMAN, « Fictional representations of multilingualism and translation », *art. cité*, p. 12.

⁶⁸ *Linguistica Antverpiensia*, *op. cit.*, p. 27.

⁶⁹ C.L. BARBER, *Early Modern English*, Edinburgh University Press, 1997, p. 42-44.

même si une maîtrise du contexte⁷⁰ n'est à lui seul garant ni d'une bonne traduction, ni même d'une traduction fidèle.

Une autre difficulté se manifeste non plus en amont mais en aval de la traduction, du côté de sa réception. Quand bien même il parviendrait à rigoureusement refléter l'hétérolinguisme d'un texte donné, le traducteur est toujours susceptible de se heurter à de nouveaux (et non moindres) obstacles :

Translators of linguistic 'hybrids' who *do* want to convey a sense of the original text's balancing act between languages [...] go against the grain of institutionalized monolingualism. They are often facing an uphill battle. Let us assume for a moment they succeed in convincing both their editors and publishers of the appropriateness of their choice: they still have to await the verdict of the anonymous reading public, which neither wants to be reminded it is reading a translation nor particularly cares for writing that dallies with too many languages. [...] The feasibility and the eventual success of a translation seeking to mimic the original's multilingual layering will be in no small measure dictated by the prevailing attitudes, taste and habits of the potential audience⁷¹.

On l'aura compris, les problèmes soulevés par la traduction de l'hétérolinguisme sont loin d'être purement textuels. Les contraintes qui pèsent sur le traducteur sont à la fois nombreuses et multiformes. Mais la tâche étant difficile, elle n'en est que plus désirable. Pour Madeleine Stratford, les textes hétérolingues représentent certes un défi pour la traduction mais ne sont pas pour autant intraduisibles. « L'impossibilité de traduire est démentie par l'industrie même de la traduction⁷² », affirme-t-elle, citant à son tour l'exemple-limite de *Finnegans Wake*, œuvre traduite en diverses langues bien que supposément intraduisible, voire illisible. De façon plus positive, la traduction de l'hétérolinguisme nous invite à repenser certains postulats traditionnels de la traductologie, telles que les notions de fidélité et d'équivalence⁷³. Il est aujourd'hui communément admis, par exemple, qu'aucun dialecte n'a d'équivalent dans une autre langue⁷⁴. Penser la traduction des parlers régionaux en termes de stricte équivalence ne peut que mener le traducteur à une impasse. La fidélité, tout au moins d'un point de vue linguistique, semble être ainsi compromise. L'entreprise de traduction de tout texte hétérolingue est-elle pour autant condamnée ? Évidemment non. Mais le défi posé par

⁷⁰ Comme l'explique Grutman, « the treatment given to foreign languages in translation is context-bound ». R. GRUTMAN, « Refraction and recognition », *Target: International Journal of Translation Studies*, 2006, vol. 18, n° 1, p. 18.

⁷¹ R. GRUTMAN, « Refraction and recognition », art. cité, p. 23.

⁷² M. STRATFORD, « Au tour de Babel ! Les défis multiples du multilinguisme », *Meta: Journal des traducteurs*, 2008, vol. 53, n° 3, p. 468.

⁷³ Philip Wilson soutient même que tous les textes sont intraduisibles si l'on recherche l'équivalence (« all texts are untranslatable if there is a search for equivalence »). P. WILSON, *Translation After Wittgenstein*, Abingdon, Routledge, 2016, p. 56.

⁷⁴ D'après Berman, « le vernaculaire, collant au terroir, résiste à toute traduction directe dans un autre vernaculaire. ». A. BERMAN, « La traduction comme épreuve de l'étranger », art. cité, p. 78.

l'hétérolinguisme nous invite à appréhender la traduction autrement – non plus comme l'impossible reflet du texte original, mais comme son inévitable (mais pas nécessairement regrettable) *réfraction*⁷⁵, pour reprendre les termes de Rainier Grutman⁷⁶ et d'André Lefevère⁷⁷.

Dans un grand nombre de cas, traduire un texte hétérolingue implique que l'on s'interroge sur la relation entre langue « principale » ou « enchâssante » et mots de l'étranger, ou plutôt entre les langues et les cultures qui cohabitent au sein du texte. Comme l'explique Myriam Suchet : « Literary heterolingualism is not a mere set of linguistic forms but a discursive negotiation with alterity⁷⁸. » La pertinence de telle ou telle traduction dépendra ainsi, à mon avis, de son propre degré d'hétérolinguisme ainsi que de la façon dont elle parvient ou non à se faire l'écho du dialogue avec l'autre à l'œuvre dans l'original.

État de la recherche et nouvelles perspectives

Depuis une vingtaine d'années, l'hétérolinguisme des textes élisabéthains et shakespeariens semble retenir l'attention d'un nombre croissant de chercheurs. Il y a tout juste vingt ans paraissait *Broken English* (1996), ouvrage de Paula Blank consacré aux dialectes et à la politique linguistique des écrits de la Renaissance. L'auteur y démontre que des auteurs comme Spenser, Shakespeare et Jonson contribuèrent à la construction de l'anglais en tant que langue nationale en la distinguant de ses divers dialectes. De façon plus marginale, Blank évoque également les emprunts (l'auteur parle plutôt de « larcin ») au latin et aux langues européennes, en particulier au chapitre II (« The Thieves of Language »). Elle n'étudie cependant pas dans le détail la relation de l'anglais à chacune des langues « pillées », contrairement à Marianne Montgomery qui, dans *Europe's Languages on England's Stages, 1590-1620* (2012), s'interroge notamment sur la signification culturelle de la représentation des langues étrangères sur la scène élisabéthaine à travers l'examen de six langues européennes (le gallois, le français, le néerlandais, l'espagnol, l'irlandais et le latin). Là

⁷⁵ En physique, le terme désigne la « déviation d'une onde causée par les caractères non homogènes du milieu ou par le passage d'un milieu à un autre ». Au figuré, il fait référence à la « transformation, [à l']interprétation nouvelle que subit une réalité » (*TLFi*, s. v. « réfraction », s. f.).

⁷⁶ R. GRUTMAN, « Refraction and recognition », art. cité.

⁷⁷ A. LEFEVERE, « Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature », *Modern Language Studies*, 1982, vol. 12, n° 4, p. 3-20. Pour Lefevère, « Writers and their work are always understood and conceived against a certain background or, if you will, are refracted through a certain spectrum, just as their work itself can refract previous works through a certain spectrum. » (p. 4)

⁷⁸ M. SUCHET, « Translating literary heterolingualism: *Hijo de hombre's* French variations », dans *Translation Research Projects 2*, Anthony Pym, 2008, p. 155.

encore, Shakespeare n'est pas l'unique objet d'étude de cet ouvrage : il ne fait l'objet que du chapitre I (« Mother Tongues: Welsh and French in Shakespeare's Second Tetralogy ») et d'une petite partie du chapitre IV (« Latin's Social Static »). C'est également à Shakespeare et à ses contemporains que s'intéressent les auteurs d'un numéro spécial de la revue « English Text Construction », intitulé « Multilingualism in the drama of Shakespeare and his contemporaries » (2013) et dirigé par Dirk Delabastita et Ton Hoenselaars. Cet ouvrage s'attache à montrer que Shakespeare et plusieurs dramaturges contemporains étaient bien plus que des auteurs « anglais » et que leur « anglicité » ne pouvait être comprise que dans un contexte plus large, à la fois international et multilingue⁷⁹. Sur les huit articles de ce numéro, un peu plus de la moitié s'appuie en partie ou exclusivement sur un corpus shakespearien, les pièces étudiées (*Henry V* ou encore *Love's Labour's Lost*) faisant partie des pièces shakespeariennes les plus communément citées comme multilingues.

Contrairement aux trois ouvrages précédemment cités, la collection d'essais dirigée par Michael Saenger et intitulée *Interlinguicity, Internationality, and Shakespeare* (2014) est entièrement consacrée à Shakespeare. Ce volume, qui met l'accent sur l'hybridité de la langue de Shakespeare ainsi que sur le multilinguisme et le multiculturalisme du Londres de son époque, est particulièrement stimulant et novateur. Ses collaborateurs suggèrent notamment que l'anglais élisabéthain n'avait pas de limites claires, et qu'à ce titre Shakespeare écrivait davantage *avec* l'anglais qu'*en* anglais⁸⁰. L'anglais élisabéthain constitue en effet une langue en chantier, qui se construit avec – et en partie contre – les langues étrangères avec lesquelles elle cohabite. À ce titre, le concept d'« interlinguicity » (ma francisation du néologisme *interlinguicity*) proposé par Saenger dans cet ouvrage me paraît extrêmement intéressant dans la mesure où il examine la notion de pluralité linguistique sous un angle particulièrement novateur. Influencé par les questions soulevées par Jacques Derrida dans son essai intitulé *Qu'est-ce qu'une traduction « relevante » ?*, Saenger remet en question la stricte séparation et l'intégrité des langues, qui ne sont elles-mêmes jamais parfaitement monolingues⁸¹. Il met ainsi l'accent sur l'interpénétration mutuelle des langues et définit l'interlinguicity comme

⁷⁹ D. DELABASTITA et T. HOENSELAARS, « 'If but as well I other accents borrow, that can my speech diffuse': Multilingual perspectives on English Renaissance drama », dans D. DELABASTITA et T. HOENSELAARS (éd.), *Multilingualism in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*, *op. cit.*, p. 14.

⁸⁰ Voir également M. SAENGER, « Interlinguicity and *The Alchemist* », art. cité, p. 176-177 : « Shakespeare did not write in English. If we understand "in" in the ordinary sense of containment, he was habitually attracted to the edges of his own language, crossing those limits almost constantly. [...] It may be fair to say that Shakespeare wrote *with* English ».

⁸¹ « We always exist in multiple languages, even if we believe ourselves to be monolingual, because no language itself can ever be monolingual. » M. SAENGER, « Introduction », art. cité, p. 6.

une cohabitation de langues n'ayant en fait jamais été complètement distinctes⁸². Par opposition au préfixe « hétéro- », qui met l'accent sur la différence, le préfixe « inter- » (« entre ») exprime quant à lui la notion de relation, de réciprocité et d'échange. L'interlinguïté désignerait ainsi le fait de se situer entre les langues⁸³, ces entités éminemment hybrides aux frontières inévitablement poreuses. Tandis que l'hétérolinguïse se caractérise selon Grutman par la présence d'une ou plusieurs langue(s) au sein d'un « idiome principal⁸⁴ », le concept d'interlinguïté nous invite à repenser les catégories traditionnelles de familier et d'étranger, substituant à ce rapport d'inclusion (la langue principale contenant la ou les langue(s) secondaires) la notion de cohabitation :

The concept of interlinguicity denotes a critical recognition of the interpenetration of languages. [...] If a page, a person, or a city contains multiple languages, it then displays interlinguicity, and such a categorization encourages us not to rush to sort the languages into the categories of native and foreign, principal and borrowed, ancient and new, communicative and citational, familiar and strange, though we may easily see how these contrasts were felt at the time. Those dynamics may well be found in the text, but to understand such a text, person, or social space in terms of interlinguicity involves allowing for the possibility that there is no definite single language that the text is in. There are, instead, a host of competing codes that cohabit the page, person, or city, and constantly vie for agency and value⁸⁵.

Ce concept a largement façonné ma propre perception de l'usage des « mots étrangers » dans Shakespeare. Plutôt que de considérer les occurrences d'idiomes étrangers dans ses pièces comme autant d'intrusions dans la langue souveraine que constituerait la langue de Shakespeare et de percevoir ces incursions étrangères comme des accidents de langage méritant d'être étudiés notamment en raison de leur caractère irrégulier et prétendument anormal, je propose ici, à la lumière des travaux de Michael Saenger, de repenser la question de l'hétérolinguïse shakespearien moins en termes d'inclusion qu'en termes de *rapport* entre mots « étrangers » et mots « indigènes ».

En ce qui concerne la traduction des textes hétérolingues, il s'agit d'un domaine de recherche longtemps inexploité mais en essor depuis une quinzaine d'années, notamment grâce aux travaux de Reine Meylaerts. Plusieurs revues de traductologie se sont penchées sur la question de la traduction de l'hétérolinguïse ou plus particulièrement des dialectes : on songe par exemple à *Heterolingualism in/and Translation* (2006), numéro spécial de la revue *Target*, ainsi qu'à *Translating Dialects and Languages of Minorities: Challenges and Solutions* (2011), sixième volume de la collection *New Trends in Translation Studies*. À ma

⁸² M. SAENGER, « Interlinguicity and *The Alchemist* », art. cité, p. 179.

⁸³ « The condition of being between languages ». M. SAENGER, « Introduction », art. cité, p. 7.

⁸⁴ R. GRUTMAN, *Des langues qui résonnent*, op. cit., p. 11.

⁸⁵ M. SAENGER, « Introduction », art. cité, p. 18-19.

connaissance, cependant, aucun ouvrage ne fait véritablement autorité sur la question ni ne prétend examiner (et encore moins résoudre) l'ensemble des difficultés soulevées par l'hétérolinguisme en traduction. Dans le domaine shakespearien, Dirk Delabastita est un des rares auteurs à avoir abordé la question de la traduction des mots étrangers dans Shakespeare, notamment dans un article intitulé « A Great Feast of Languages: Shakespeare's Multilingual Comedy in 'King Henry V' and the Translator » (2002). L'auteur y examine les diverses fonctions de l'hétérolinguisme dans *Henry V* et compare plusieurs traductions françaises et néerlandaises des scènes hétérolingues de nature comique. À la fin de l'article, cependant, Delabastita appelle de ses vœux un travail plus approfondi sur le sujet :

The present analysis has done little more than provide the groundwork for such empirical study as far as *Henry V* is concerned. The study of the French translations should be deepened by looking at each of the translations separately and in a more contextualized way, and also by further investigating the difference between translating for the 'page' or for the 'stage'⁸⁶.

L'auteur suggère par ailleurs d'élargir l'examen aux autres pièces shakespeariennes comportant des épisodes d'humour interlinguistique. C'est en partie sur la base de ces considérations que mon travail est né. J'ai en effet pu constater que personne ne s'était intéressé de près à l'hétérolinguisme dans l'ensemble du corpus shakespearien. S'il existe de rares listes répertoriant les mots étrangers tirés de Shakespeare⁸⁷, aucune d'entre elles, à ma connaissance, ne prétend à l'exhaustivité ni n'y atteint. Ma démarche vise au contraire à s'en approcher le plus possible. Par ailleurs, si Delabastita s'intéresse avant tout aux épisodes bilingues comiques, j'ai pour ma part souhaité examiner l'ensemble des occurrences d'hétérolinguisme, qu'elles soient ou non de nature comique. J'ai également pris soin, le plus souvent possible, de consulter un maximum de traductions françaises, afin de donner un large aperçu des techniques de traduction retenues pour chaque cas « problématique ». Mon souhait étant en effet de montrer l'étendue et la portée de l'hétérolinguisme dans le théâtre de Shakespeare, auteur sans doute trop souvent perçu comme l'« icône de l'anglicité bien-éduquée⁸⁸ ».

Si mon point de départ consiste dans le relevé des mots étrangers et de l'examen de leurs diverses fonctions, mon travail se tourne par la suite de plus en plus vers la question de

⁸⁶ D. DELABASTITA, « A Great Feast of Languages: Shakespeare's Multilingual Comedy in 'King Henry V' and the Translator », *The Translator*, 2002, vol. 8, n° 2, p. 338.

⁸⁷ Voir par exemple les appendices XI à XVI dans D. CRYSTAL et B. CRYSTAL, *Shakespeare's Words: A Glossary and Language Companion*, Londres, Penguin books, 2002 et l'appendice III dans A. SCHMIDT, *Shakespeare Lexicon and Quotation Dictionary: A Complete Dictionary of all the English Words, Phrases, and Constructions in the Works of the Poet*, New York, Dover Publications, 1971, vol. 2/2.

⁸⁸ L. SANSONETTI, « La Langue de Shakespeare, l'accent de Tony Harrison : Quand matter rime avec water », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, 2014, n° 31, p. 29.

la traduction de l'hétérolinguisme shakespearien. Je m'interrogerai par ailleurs sur les différentes modalités de cette « cohabitation de langues » à l'œuvre dans plusieurs pièces shakespeariennes et sur les conséquences de cette cohabitation sur leur traduction, en particulier vers le français. Peut-on, doit-on refléter l'hétérolinguisme d'un texte donné, ou bien est-on toujours condamné à le « réfracter », comme dirait Grutman ? Jusqu'à quel point une traduction d'un texte hétérolingue peut-elle (ou devrait-elle) elle-même faire cohabiter les langues ? Y a-t-il dans ce domaine des situations d'intraduisibilité absolue ? On pourra également s'interroger sur la signification profonde de tel ou tel passage hétérolingue – qu'elle soit littéraire, culturelle ou encore politique – et se demander dans quelle mesure la traduction peut s'en faire l'écho. Que signifie être « fidèle » lorsqu'il s'agit de traduire un texte hétérolingue, et la notion même de fidélité est-elle d'ailleurs toujours pertinente dans ce contexte ? Par ailleurs, la traduction de l'hétérolinguisme implique-t-elle nécessairement une stratégie au cas par cas ou peut-on au contraire repérer certaines constantes permettant de formuler un certain nombre de principes fondamentaux ? Enfin, nous nous demanderons également ce que les mots étrangers de Shakespeare peuvent nous apprendre sur la disposition du dramaturge à l'égard de l'étranger, mais aussi ce que leur devenir en traduction nous apprend sur l'attitude de la communauté cible envers les langues et cultures étrangères, sur son propre degré de tolérance et sa propre capacité à s'ouvrir à la voix de l'autre.

La première partie de ce travail fournira un panorama de l'hétérolinguisme et de ses fonctions dans l'œuvre théâtrale de Shakespeare, le premier chapitre examinant les divers emprunts au latin et au grec tandis que le second portera sur quatre langues européennes et deux langues celtiques des îles Britanniques. Je montrerai que le recours aux langues étrangères chez Shakespeare est rarement gratuit et que les mots étrangers que ce dernier attribue à ses personnages nous donnent souvent à voir l'« envers » de la langue. Les parties suivantes dessinent une sorte de crescendo des difficultés liées à la traduction de l'hétérolinguisme. La deuxième partie sera consacrée aux jeux de mots interlinguistiques et au défi que ces derniers représentent généralement pour le traducteur. Nous verrons que ce type de jeux de mots met en lumière la perméabilité des langues et illustre particulièrement bien le concept d'interlinguïté mis en avant par Michael Saenger⁸⁹. Dans la troisième partie, j'aborderai la question de la difficile traduction des accents et dialectes à travers l'examen de scènes tirées de *King Lear*, *The Merry Wives of Windsor* et *Henry V*. Je montrerai qu'au-delà

⁸⁹ « An interlingual pun can be seen as a momentary curiosity, but it can also be seen as a moment that unveils the fact that languages have never been either intact or separate. » M. SAENGER, « Introduction », art. cité, p. 8.

de sa fonction comique évidente dans ces deux dernières pièces, le recours aux dialectes peut endosser une fonction subversive et constituer une forme de résistance à la langue standard et au nationalisme ambiant. Enfin, la quatrième et dernière partie de ce travail s'intéressera à un ultime intraduisible pour le traducteur francophone : le « français dans le texte ». J'examinerai à ce titre plusieurs scènes bilingues de *The Merry Wives of Windsor* et *Henry V*, qui mettent en évidence l'éminente ambiguïté de la relation que l'anglais et les Anglais entretiennent dans ces deux pièces avec le français et les Français, ces étrangers si familiers.

**PREMIERE PARTIE : « UN GRAND FESTIN DE
LANGUES ». PANORAMA DE L'HETEROLINGUISME
DANS LE THEATRE DE SHAKESPEARE**

Chapitre premier : Les langues classiques

« They have been at a great feast of languages and stolen the scraps¹ », déclare Moth à propos des trois cuistres que sont Armado, Holofernes et Nathaniel, qu'il traite ainsi de véritables pique-assiette de la langue². La métaphore du banquet convoquée par Moth ne manque pas de rappeler le lieu commun d'une affinité, à la Renaissance, entre saveur et savoir³, entre mets et mots⁴. On se souvient par exemple de la réplique de Benedick, qui, dans *Much Ado About Nothing*, compare les mots de Claudio à des mets étranges : « His words are a very fantastical banquet, just so many strange dishes⁵. » Comme l'explique l'acteur Alan Howard, « [Elizabethan actors] depended more than we do on the spoken word. It was like food, and they probably used words much more sensually, almost *eating* words⁶. » Et, chez Shakespeare, on se délecte tout particulièrement de ces mets exotiques que sont les mots étrangers. Certaines scènes reposent à tel point sur l'hybridation plus ou moins folle de deux ou plusieurs langues qu'on peut sans doute les qualifier de « macaroniques ». Cet adjectif est emprunté à l'italien *maccheronico*, lui-même dérivé de *maccherone* (« macaroni », au sens de « nourriture grossière »). L'œuvre la plus représentative du style macaronique est sans doute le *Baldus* (1517) de Teofilo Folengo, inventeur de cette langue hybride constituée d'un mélange de latin et de dialectes italiens. Pour ce dernier, « cet art poétique est nommé macaronique à partir des macaronis, lesquels sont un plat mélangé de farine, de fromage et de beurre, épais, rustique et grossier⁷ ». Les passages « macaroniques » chez Shakespeare témoignent eux aussi, le plus souvent, d'un art de l'adjonction, du mélange et de la réécriture. Les mots étrangers de Shakespeare sont autant d'ingrédients plus ou moins bien incorporés à la mixture anglaise dont ils se distinguent, et plus ou moins bien digérés par ceux à qui ils sont adressés. Dans le même registre, George W. Williams qualifie Shakespeare

¹ *LLL*, V.I.36-37.

² Une partie de ce qui suit est reprise dans mon article consacré aux langues étrangères de Shakespeare. Voir M. LACROIX, « Shakespeare au « banquet » des langues étrang(èr)es », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, 2014, n° 31, p. 1-17.

³ D'après le dictionnaire étymologique du CNRTL (Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales), le verbe *savoir* vient « du latin populaire **sapere*, [...] “avoir de la saveur, du goût, du parfum (en parlant de choses)” et “avoir du goût, du discernement, être sage (en parlant de personnes)”, qui, employé transitivement a signifié ensuite “se connaître (en quelque chose), comprendre, savoir” ». *Saveur* vient du substantif correspondant *sapor*, *-oris* (« goût, saveur d'une chose »). URL : <http://www.cnrtl.fr/etymologie/savoir>, consulté le 8 septembre 2016.

⁴ Je fais ici référence à Michel JEANNERET, *Des mets et des mots: banquets et propos de table à la Renaissance*, Paris, Corti, 1987.

⁵ *Ado*, II.III.20-21.

⁶ Entretien avec Alan Howard retranscrit dans J. BARTON, *Playing Shakespeare*, Londres/New York, Methuen Drama, 1984, p. 11.

⁷ Je reprends ici la traduction proposée par M. JEANNERET, *Des mets et des mots*, *op. cit.*, p. 207.

de virtuose non seulement de l'anglais mais aussi des mots étrangers en anglais ; il compare le dramaturge à un « chef de cuisine⁸ » et les mots étrangers dont il assaisonne ses pièces à des anguilles récalcitrantes :

Shakespeare does with his words what his “cockney did to the eels when she put 'em i' th' paste alive. She knapped 'em o' th' coxcombs with a stick and cried Down, wantons, down!” ([*King Lear*] II.iv.123-127). [...] Like the eels these words [« the foreign importations »] remain alive, refusing to submit completely to being Englished; in their alien setting they raise their heads⁹.

Ces mots réfractaires prennent des formes diverses : des simples rogatons (« scraps ») aux bouchées plus indigestes, comme par exemple le mot latin de treize syllabes prononcé par Costard – le gargantuesque *honorificabilitudinitatibus*¹⁰. Costard se moque ainsi de la petite stature et de l'insignifiance du page d'Armado, Moth, qu'il métamorphose pour l'occasion en « mot¹¹ » : « I marvel thy master hath not eaten thee for a word, for thou art not so long by the head as *honorificabilitudinitatibus*. Thou art easier swallowed than a flapdragon¹². » (*Love's Labour's Lost*, V.I.39-42)

Nombreuses sont les pièces de Shakespeare qui recourent non seulement à des mots isolés mais aussi à des phrases entières en langue étrangère plus ou moins authentique, plus ou moins corrompue. *Love's Labour's Lost* en est un exemple évident. On songe également à *All's Well That Ends Well* (acte IV, scène 1), où l'incompétence linguistique de Paroles est démasquée par des soldats qui se plaisent à inventer un charabia empruntant au latin, au grec, à l'italien et au russe. *The Merry Wives of Windsor*, pièce éminemment polyglotte, est décrite par Nathalie Vienne-Guerrin comme « une “galimafrée”, un salmigondis, un hochepot, une sorte de ragoût verbal où l'on se régale de morceaux de latin (Evans), de gorgées d'italien (Pistol), de bouchées de français (Caius), le tout assaisonné de petites pointes d'accents

⁸ « Shakespeare is a master of English and of foreign words in English. He is chief cook ». George W. WILLIAMS, « The poetry of the storm in *King Lear* », *Shakespeare Quarterly*, volume 2, n°1, 1951, p. 61.

⁹ *Ibid.*, p. 61-2.

¹⁰ Datif ou ablatif pluriel d'un mot latin médiéval signifiant « honorabilité ». Il s'agit du mot le plus long de toute l'œuvre de Shakespeare. « Shakespeare did not actually invent this word [...]. *The Oxford English Dictionary* traces it back to Italy c. 1300 and finds several appearances of it or of similar versions of it around Shakespeare's time. Dr Johnson remarked that it was 'often mentioned as the longest word known'. » J. ARMSTRONG, *The Arden Shakespeare Miscellany*, Londres, Arden Shakespeare, 2011, p. 148. Voir *OED*, s. v. *honorificabilitudinitatibus* n.

¹¹ « [Costard] [...] puns on his name 'Moth', which may be pronounced like mot (word) in French ». N. VIENNE-GUERRIN, *Shakespeare's Insults: A Pragmatic Dictionary*, Londres, Bloomsbury Arden Shakespeare, coll. « Arden Shakespeare Dictionaries », 2016, p. 190, s. v. *flap-dragon* (A).

¹² « Au départ, le mot *flap-dragon* désigne un ancien jeu pratiqué lors des veillées où il s'agissait de saisir avec la langue des raisins secs trempés dans du cognac brûlant pour les gober d'un coup. » (F. LAROQUE, *Dictionnaire amoureux de Shakespeare*, Paris, Plon, 2016, s. v. « Néologisme(s) », édition numérique). Ce terme désigne ici le raisin sec utilisé dans ce jeu. Voir également *OED*, s. v. *flap-dragon* n.

gallois (Evans)¹³ ». Quant à *Henry V*, où l'on parle beaucoup français, c'est sans doute la pièce la plus hétéroglotte de Shakespeare. Dans le corpus shakespearien, les personnages les plus (prétendument) polyglottes sont souvent des personnages de bouffons, tels que Sir Toby Belch, Pistol, ou encore le bien nommé Paroles¹⁴. Pourtant, le recours aux langues étrangères n'est l'apanage ni des comédies, ni des scènes exclusivement comiques. En effet, les mots étrangers, chez Shakespeare, semblent entourés d'une aura particulière, un peu à la manière des « mots rayonnants » de Peter Brook, lesquels, selon Jean-Claude Carrière, jalonnent la longue phrase de Shakespeare et « éclatent soudain, riches de sens divers, d'images, de parfums différents¹⁵ ».

Mais qu'entend-on, au juste, par « mots étrangers » et quelle est l'échelle de cette étude ? En lexicologie, les termes allogènes portent diverses étiquettes, en fonction de leur degré d'intégration dans le système linguistique d'accueil. On distingue généralement les emprunts des « xénismes¹⁶ », terme que Louis Derooy, dans son ouvrage consacré à l'emprunt linguistique¹⁷, reprend au linguiste Jean Psichari :

On peut distinguer deux catégories : les pérégrinismes ou xénismes¹⁸, c'est-à-dire les mots sentis comme étrangers et en quelque sorte cités (les *Fremdwörter* des linguistes allemands) et les emprunts proprement dits ou mots tout à fait naturalisés (les *Lehnwörter*). [...]

Théoriquement, les xénismes gardent le plus souvent leur forme étrangère ; les emprunts communément employés tendent à s'adapter aux habitudes articulatoires et graphiques de la langue emprunteuse¹⁹.

Il n'est pas toujours facile, cependant, de dresser une ligne de partage claire entre ces deux catégories : comme le démontre le linguiste Ambroise Queffélec, il y a en fait un continuum entre les xénismes, mots qui restent étrangers et qui sont ressentis comme tels (pas d'altération graphique, phonique ou morphologique), et les emprunts parfaitement assimilés

¹³ N. VIENNE-GUERRIN, « “Base Phrygian Turk!” Injures et “espèces de...” : analyse microscopique d'un étrange spécimen shakespearien », *Revue LISA/LISA e-journal*, 2008, vol. 6, n° 3, p. 83.

¹⁴ « Hâbleur sans substance » dont le « nom, significatif et péjoratif, le décrit tout entier », comme l'écrit Henri Suhamy dans id. (éd.), *Dictionnaire Shakespeare*, Paris, Ellipses, 2005, p. 292, s. v. « Parolles ».

¹⁵ W. SHAKESPEARE, *Timon d'Athènes*, traduit par J.-C. CARRIERE, Paris, Centre international de créations théâtrales, coll. « Créations théâtrales », 1974, p. 9-10.

¹⁶ Ce substantif est formé à partir du mot grec *xénos* (ξένος, « étranger »).

¹⁷ L. DEROY, *L'emprunt linguistique*, Paris, les Belles lettres, 1980.

¹⁸ Si Derooy semble considérer que ces deux termes sont synonymes, tous les linguistes ne partagent pas son avis. Les définitions du terme *pérégrinisme* étant variées et souvent contradictoires, je ne recourrai qu'au terme *xénisme* dans le cadre de cette étude.

¹⁹ L. DEROY, « Chapitre IX. Les degrés de la pénétration », *L'Emprunt linguistique*, Liège, Presses universitaires de Liège, coll. « Bibliothèque de la faculté de philosophie et lettres de l'université de Liège », 2013, p. 215-234, § 24 et 47 (<http://books.openedition.org/pulgf/685?lang=en>, consulté le 14 septembre 2016).

au système langagier emprunteur²⁰. Pour prendre un exemple tiré du corpus shakespearien, le terme *metheglin*²¹ (orthographié *Methegline* ou *Metheglins*²² dans le Folio²³, sans italiques), désignant un hydromel²⁴ aux épices originaire du pays de Galles, est « emprunté » au gallois *meddyglyn* (« potion, elixir », puis « hydromel »). Il s’agit bien non pas d’un xénisme mais d’un emprunt, car ce mot réunit plusieurs des critères d’identification des emprunts répertoriés par Queffelec : une intégration phonétique et graphique²⁵ (*th*, ici prononcé [θ], se substitue par exemple naturellement au digramme gallois *dd*²⁶ [ð]) ainsi qu’une « productivité lexématique²⁷ », puisque l’*Oxford English Dictionary* (ci-après *OED*) recense par exemple le mot dérivé *metheglinist* (« a brewer of metheglin »). Le mot *rendezvous*²⁸, emprunté au français, témoigne quant à lui d’une intégration phonétique, graphique mais aussi d’une modification d’ordre sémantique (chez Shakespeare, on passe du sens de « lieu de rencontre » à celui de « refuge » ou même de « dernier recours »). En effet, « l’emprunt intégré peut prendre dans la langue emprunteuse des sens qu’il n’a pas dans la langue donneuse et se différencier ainsi du xénisme²⁹ ». En revanche, je classerais l’interjection italienne *basta* (« ça suffit ! », « assez ! »), parmi les xénismes : le fait que Lucentio l’emploie en début de réplique (*The Taming of the Shrew*, I.I.196) permet justement de rendre sa nationalité italienne plus explicite.

L’inconvénient des termes *emprunt* et *xénisme*³⁰ est qu’ils appartiennent à une nomenclature moderne. Dans la terminologie de l’époque, ces « mots immigrés » (et parfois

²⁰ A. QUEFFELEC, « Emprunt ou xénisme : les apories d’une dichotomie introuvable ? », dans D. RACELLE-LATIN et C. POIRIER (éd.), *Contacts de langues et identités culturelles : perspectives lexicographiques*, Saint-Nicolas (Québec), Presses de l’Université de Laval, 2000, p. 284.

²¹ Shakespeare emploie ce terme à deux reprises, à chaque fois dans une énumération de différents types de boissons : la première dans *LLL* (« Metheglin, wort, and malmsey », V.II.233), la seconde dans *MW*, naturellement dans la bouche du gallois Evans (Falstaff « [is] given to [...] sack, and wine, and metheglins »).

²² Cette orthographe fautive est imputable au tic d’Evans qui consiste à donner une forme plurielle à un mot normalement singulier ou invariable.

²³ « Folio » fait ici référence à la première compilation publiée (en format *in-folio*) des œuvres dramatiques de Shakespeare (1623) : W. SHAKESPEARE, *Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies Published According to the True Originall Copies*, Londres, Isaac Jaggard et Edward Blount, 1623, STC (2^e édition) 22273.

²⁴ « Boisson, le plus souvent fermentée, faite d’eau et de miel. » (*TLFi*).

²⁵ La seconde découlant partiellement de la première.

²⁶ Il s’agit de la sixième lettre de l’alphabet gallois.

²⁷ « Aptitude [de certains emprunts] à fournir de base à de nouveaux mots, composés ou dérivés engendrés suivant les règles de la langue emprunteuse » (A. QUEFFELEC, « Emprunt ou xénisme : les apories d’une dichotomie introuvable ? », art. cité, p. 286).

²⁸ Dans le Folio, ce mot est orthographié *rendeuous* ou *randeuous*.

²⁹ A. QUEFFELEC, « Emprunt ou xénisme : les apories d’une dichotomie introuvable ? », art. cité, p. 286.

³⁰ En allemand, *Lehnwort* et *Fremdwort* ; en anglais, *denizen* (ou *naturalized*) et *alien* (voir Louis Deroy).

clandestins) étaient couramment désignés par l'expression « strange words³¹ ». L'historien et antiquaire³² William Camden les qualifie quant à lui de « borrowed foreign words³³ » et c'est dans les termes suivants qu'il explique comment la langue anglaise a pu tirer profit du contact avec d'autres vernaculaires européens : « [our tongue] hath beene beautified and enriched out of other good tongues [...] by enfranchising and endenizing³⁴ strange words³⁵ ». En revanche, l'emploi abusif de ces mots étrangers était considéré par les rhétoriciens de l'époque comme un vice de langage. Dans *A Treatise of Schemes and Tropes* (1550), Richard Sherry qualifie ce vice de *cumulatio* ou de *soraismus* (« a mynglyng and heapyng together of wordes of diuerse languages into one speche: as of Frenche, welche, spanyshe, into englyshe³⁶ »), tandis que Puttenham le désigne par le terme de *mingle mangle* dans *The Arte of English Poesie* :

Another of your intollerable vices is that which the Greekes call *Soraismus*, & we may call the [*mingle mangle*] as when we make our speach or writings of sundry languages vsing some Italian word, or French, or Spanish, or Dutch, or Scottish³⁷, not for the nonce or for any purpose (which were in part excusable) but ignorantly and affectedly [...] ³⁸.

Dans un essai critique intitulé *A Defence of Ryme* (1603), le poète Samuel Daniel exprime un point de vue analogue et conteste le statut de citoyens de plein droit aux mots étrangers que certains introduisent selon lui à tort et à travers dans la langue anglaise :

I can not but wonder at the strange presumption of some men that dare so audaciously aduenture to introduce any whatsoever forraine wordes, be they neuer so strange; and of themselues as it were, without a Parliament, without any consent, or allowance, establish them as Free-denizens in our language³⁹.

³¹ « Vsing straunge wordes as latin, french and Italian, do make all thinges darke and harde », déclare par exemple Roger ASCHAM dans *Toxophilus*, Londres, Edward Whitechurch, 1545, STC (2^e édition) 837.

³² À l'origine, ce mot était synonyme d'« archéologue ».

³³ W. CAMDEN, *Remaines of a Greater Worke*, Londres, impr. par G. E. for Simon Waterson, 1605, STC (2^e édition) 4521.

³⁴ *Endenize*, synonyme de *enfranchise*, signifie « naturaliser ».

³⁵ W. CAMDEN, *Remaines of a Greater Worke*, Londres, *op. cit.*

³⁶ Sherry ajoute : « although great authors somtyme in long workes vse some of these fautes, yet must not their examples be folowed, nor brought into a comon vsage of speakyng ». R. SHERRY, *A Treatise of Schemes and Tropes*, Londres, John Day, 1550, STC (2^e édition) 22428.

³⁷ Notons au passage que le latin est ici omis de la liste : Puttenham considérait vraisemblablement que le recours au latin était davantage acceptable. Peacham, en revanche, inclut le latin et définit le *soraismus* comme « a mingling together of diuers Languages, as when there is in one sentence English, Latin & French » (H. PEACHAM, *The Garden of Eloquence: A Rhetorical Bestiary*, New York, Harper & Row, 1983, p. 205).

³⁸ G. PUTTENHAM, *The Arte of English Poesie*, <http://www.gutenberg.org/cache/epub/16420/pg16420-images.html>, consulté le 17 juillet 2016.

³⁹ S. DANIEL, cité par J. LAWRENCE, « “The whole complection of *Arcadia* chang’d”: Samuel Daniel and Italian Lyrical Drama », dans J. PITCHER, *Medieval and Renaissance Drama in England*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 1999, vol. 11, p. 144.

Mais, comme le fait remarquer Jason Lawrence, il s'agit justement là d'une infraction dont Samuel Daniel lui-même se rend souvent coupable. Bien sûr, c'est également le cas de Shakespeare, qui ne manque pourtant pas de tourner Holofernes et ses semblables en ridicule. C'est là tout le paradoxe du « babélisme » de la Renaissance : on se félicite d'un côté de l'acquisition de nouveaux mots, qui contribuent à l'« enrichissement » de la langue anglaise ; d'un autre côté, on redoute que l'importation immodérée et abusive des mots étrangers conduise au contraire à son avilissement. En effet, si la crainte de la dépréciation des marchandises anglaises dans un commerce extérieur non réglementé était un lieu commun des traités économiques de l'époque, la peur de la dépréciation de la langue anglaise par un usage déréglé de mots nouveaux, et *a fortiori* étrangers, était elle aussi fréquemment exprimée par les lexicographes. Certains, comme le puriste John Cheke, vont jusqu'à convoquer l'image de la banqueroute :

I am of this opinion that our own tung shold be written cleane and pure, unmixt and unmangeled with borrowing of other tungen, wherin if we take not heed by tijm, ever borrowing and never payeing, she shall be fain to keep her house as bankrupt⁴⁰.

Pire encore, en accueillant les mots-marchandises des autres pays à bras ouverts (« Nations do traffick *Words*, as well as *Wares* », déclare « J. S. » dans un poème liminaire au *Glossographia* de Thomas Blount⁴¹), l'Angleterre court le risque de perdre son identité (J. S. la qualifie de « self-stranger *Nation*⁴² »), et la langue anglaise celui de se transformer en une langue tout à fait étrangère parce qu'incompréhensible par ses propres locuteurs (« our Tongue grew Gibberish⁴³ »).

Ainsi donc, les mots étrangers semblent à l'époque susciter autant de méfiance que de curiosité. À la lumière de ces remarques et dans la mesure où il est parfois assez difficile de décider si un mot donné appartient plutôt à la catégorie des emprunts ou à celle des xénismes à proprement parler – il n'est pas toujours aisé de connaître le degré d'intégration d'un mot dans une langue parlée il y a plus de quatre cents ans – j'envisagerai pour ma part la notion de « mot étranger » dans un sens très large, sans distinguer de façon trop radicale entre emprunt et xénisme. Je m'intéresserai aux mots ayant une saveur distinctement étrangère, soit que cette étrangeté se traduise graphiquement par le caractère italique, soit qu'elle soit perceptible par

⁴⁰ Extrait d'une lettre de Sir John Cheke à Sir Thomas Hoby dans B. CASTIGLIONE, *The Courtier*, Londres, William Seres, 1561, STC (2^e édition) 4778.

⁴¹ Dédicace de « J. S. » à Thomas Blount, dans T. BLOUNT, *Glossographia*, Londres, Thomas Newcomb, 1661, Wing B3335.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

la réaction des personnages sur scène : en effet, leurs commentaires d'ordre métalinguistique jouent souvent le rôle de baromètre pour évaluer le degré d'étrangeté des mots employés par leurs interlocuteurs (comme lorsque Grumio s'écrie, entendant Hortensio s'exprimer en italien, « 'tis no matter, sir, what he 'leges in Latin ⁴⁴ »).

Cette partie est dédiée aux mots étrangers empruntés aux langues classiques et aux langues européennes. Au-delà de la sphère européenne, on recense bien quelques emprunts au persan (*turban* ⁴⁵, *Sophy* ⁴⁶, *scimitar* ⁴⁷, *taffeta* ⁴⁸, *azure* ⁴⁹), à l'arabe (*sultan* ⁵⁰, *almanac* ⁵¹, *saffron* ⁵²), à l'hébreu (*sabbath* ⁵³, *manna* ⁵⁴, *cherubin* ⁵⁵, *Eden* ⁵⁶), au mongol (*Cathayan* ⁵⁷) et peut-être au turc (*vizier* [?] ⁵⁸). Cependant, ces termes entrent presque toujours dans le lexique anglais par l'intermédiaire de langues européennes. Le mot *taffeta*, par exemple, que l'on trouve dans *Love's Labour's Lost*, *1 Henry IV* et *Twelfth Night*, fut emprunté au persan par l'intermédiaire du vieux français « taffetas » ou du latin médiéval *taffata* (*OED*, s. v. *taffeta* n. et adj.) et est attesté en anglais dès le XIV^e siècle. Il ne s'agit donc pas, à proprement parler, d'un xénisme. En dehors de ces rares exemples, toutes les occurrences de mots étrangers dans le théâtre de Shakespeare et étudiées ici appartiennent à la sphère européenne.

⁴⁴ *TS*, I.II.28.

⁴⁵ Othello évoque par exemple un Turc enturbanné (« a turbaned Turk ») dans *Oth.*, V.II.362.

⁴⁶ *MV*, II.I.25 ; *TN*, II.V.174 et III.IV.271. « Sophi » est le titre des shahs de Perse.

⁴⁷ *Tit.*, IV.II.90 ; *MV*, II.I.24 ; *TC*, V.I.2. Un « cimeterre » désigne un sabre oriental.

⁴⁸ Ce terme apparaît par exemple à deux reprises dans *LLL* : en emploi substantival (« Beauties no richer than rich taffeta », V.II.158) mais également adjectival, au sens d'« ampoulé, grandiloquent » (« taffeta phrases », V.II.406).

⁴⁹ Ce terme, qui apparaît à plusieurs reprises chez Shakespeare, désigne un bleu intense.

⁵⁰ Dans *MV* (II.I.26), le prince du Maroc fait une allusion au sultan ottoman Soliman le Magnifique. Il s'agit peut-être d'un écho de la tragédie de Thomas Kyd, *Soliman and Perseda* (1592).

⁵¹ L'almanach, calendrier avec diverses indications d'ordre astronomique et météorologique, était un objet très populaire à l'époque de Shakespeare. Voir par exemple M. GIBSON et J.A. ESRA, *Shakespeare's Demonology: A Dictionary*, Londres/New Delhi/New York, Bloomsbury, coll. « Arden Shakespeare Dictionaries », 2014, p. 9-10, s. v. *almanac*.

⁵² Shakespeare fait référence au safran et en particulier à la couleur safran dans plusieurs pièces. Voir V. THOMAS et N. FAIRCLOTH, *Shakespeare's Plants and Gardens: A Dictionary*, Londres/New York, Bloomsbury, coll. « Arden Shakespeare Dictionaries », 2014, p. 303, s. v. *saffron*.

⁵³ Ce terme figure notamment dans *MV* (Shylock) : « And by our holy Sabbath have I sworn / To have the due and forfeit of my bond. » (IV.I.35-36)

⁵⁴ Le mot *manna* (« manne ») apparaît uniquement dans *MV* (V.I.294).

⁵⁵ On trouve également chez Shakespeare la forme *cherub*, qui correspond au singulier du mot hébreu *k'rūb*.

⁵⁶ C'est ainsi que John of Gaunt décrit son pays dans son célèbre panégyrique de l'Angleterre : « This royal throne of kings, this sceptred isle, / This earth of majesty, this seat of Mars, / This other Eden, demi-paradise... » (*R2*, II.I.40-42). Il s'agit là de l'unique occurrence du mot chez Shakespeare.

⁵⁷ Dans son sens premier, *cathayan* désignait un Chinois. Le mot apparaît uniquement dans *MW* (II.I.136) et dans *TN* (II.III.72), où il semble désigner « un menteur, un fourbe ».

⁵⁸ Dans *MW*, l'aubergiste de la Jarretière qualifie emphatiquement Falstaff de monarque, et ce dans quatre langues différentes : « Thou'rt an Emperor (*Cesar, Keiser and Pheazar*) » (F, I.III). Q1 donne *Phesser*, également en italiques.

J'exclus ici l'étude des noms propres, que je n'évoquerai que de façon très ponctuelle. Il y aurait bien des choses à dire – beaucoup ont déjà été dites – sur l'origine étrangère ou les résonances interlinguistiques de certains noms de personnages⁵⁹, par exemple, ainsi que sur les multiples défis que ces derniers peuvent représenter pour les traducteurs. Si ce sujet d'une grande complexité mérite incontestablement réflexion, il dépasse toutefois le cadre de cette étude. En effet, il n'est pas toujours aisé de savoir à quelle langue appartient tel ou tel nom propre, qui « surnage au milieu des autres termes de la langue, noms communs, mots grammaticaux⁶⁰ », comme l'explique Bruno Poncharal. Les noms propres n'appartiennent d'ailleurs pas toujours à une seule langue⁶¹ ; ils peuvent dépasser les barrières d'une langue⁶². Pour Josette Rey-Debove, ils appartiennent à toutes les langues⁶³. Derrida, quant à lui, avance qu'ils « n'appartien[nent] pas proprement à la langue⁶⁴ », qu'ils lui appartiennent sans lui appartenir. Le domaine du nom propre, objet insaisissable, s'avère en effet illimité. Pour ne citer qu'un seul exemple shakespearien, le nom du page d'Armado dans *Love's Labour's Lost* illustre bien cette propension des noms propres à évoluer hors de la langue et entre les langues :

Le court nom du petit Moth, qui condense déjà une polysémie polyglotte explosive puisqu'il est petit insecte, corpuscule, peut-être « mot » (en français dans le texte), ainsi que « page » et « garçon », renvoie également à sa fonction auprès d'Armado. [...] Moth correspond tout à fait au type du parasite [...]. Or, l'un des sens de *moth* en anglais, c'est justement celui de parasite⁶⁵.

À lui seul, ce petit nom laisse en effet entrevoir la complexité de la question, qui pourra faire l'objet d'un examen approfondi dans des travaux à venir.

⁵⁹ On pourra se référer, par exemple, aux articles de Patricia Parker consacrés aux sons, et en particulier aux sons et aux jeux de mots polyglottes chez Shakespeare. Voir notamment P. PARKER, « Shakespeare's Sound Government: Sound Defects, Polyglot Sounds, and Sounding Out », dans M. SAENGER (éd.), *Interlinguicity, Internationality, and Shakespeare*, op. cit. Sur la traduction des noms de personnages plus ou moins exotiques dans *LLL*, voir L. SANSONETTI, « Traduire le nom des personnages de *Love's Labour's Lost* : ethnocentrisme et exotisme dans une pièce cosmopolite », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [en ligne], 2015, n° 32 (<http://shakespeare.revues.org/3223>, consulté le 1^{er} septembre 2016).

⁶⁰ B. PONCHARAL, « La traduction de l'anaphore dans la prose de pensée », *Palimpsestes* [en ligne], n° 23, 2010, (<http://palimpsestes.revues.org/454>, consulté le 15 avril 2015).

⁶¹ Voir D. TOMESCU, « Dérivation lexicale et dérivation onomastique dans les langues romanes », dans M. ILIESCU, H. SILLER-RUNGGALDIER, et P. DANLER (éd.), *Actes du XXVe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes, Innsbruck, 3-8 septembre 2007*, Berlin/New York, De Gruyter, 2010, vol. 1, p. 457.

⁶² Voir E. EICHLER et al. (éd.), *Namenforschung/Name Studies/Les noms propres*, Berlin/New York, De Gruyter, 1995, vol. 1, p. XVII.

⁶³ J. REY-DEBOVE, « Lexique et dictionnaire », dans B. POTTIER (éd.), *Le langage*, Paris, CEPL, coll. « Les encyclopédies du savoir moderne », 1973, p. 95.

⁶⁴ J. DERRIDA, *Psyché: Invention de l'autre*, Paris, Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 1987, p. 209.

⁶⁵ L. SANSONETTI, « Traduire le nom des personnages de *Love's Labour's Lost* : ethnocentrisme et exotisme dans une pièce cosmopolite », art. cité, § 35.

Par ailleurs, même si l'intitulé « mots étrangers » pourrait le laisser penser, je ne limiterai pas cette étude à l'unité minimale qu'est le mot, mais je l'étendrai aussi aux bribes de phrases et même aux scènes entières en langue étrangère. On songe par exemple, dans *Pericles*, à la scène du tournoi (scène VI) dans laquelle six chevaliers défilent devant Thaisa et Simonides pour présenter leurs armoiries, accompagnées de devises en latin (celle de Périclès est *In hac spe vivo*⁶⁶, « En cet espoir je vis »). On songe également à la leçon d'anglais dispensée en français (à l'exception évidente des mots anglais enseignés) dans *Henry V* par la suivante Alice à sa maîtresse Catherine. Mais on recense également des mixtes plus ou moins barbares entre plusieurs langues, qui relèvent de ce que les linguistes désignent aujourd'hui sous le nom de *code-switching*, concept traduit en français par l'expression « alternance codique », que je privilégierai ici. Personne ne semble s'accorder sur ce que recouvre précisément la notion de *code-switching*, comme l'explique Penelope Gardner-Chloros⁶⁷ qui en propose elle-même une définition très générale : « J'utiliserai [...] “code-switching” [...] dans le sens de changement/alternance de langue ou de variété linguistique dans un discours ou une conversation⁶⁸ ».

Pour ma part, je retiendrai le concept de mélange des langues dans un sens large, que j'étudierai ponctuellement avec plus de précision. Si la notion moderne de *code-switching* paraît quelque peu anachronique dans le cadre de cette étude, le concept de mélange des langues, comme le note Giles Goodland, n'était en revanche pas ignoré des auteurs élisabéthains :

The idea of code-switching is one that Elizabethan writers were aware of. Wilson⁶⁹ (1553: f. 86) complains about “[s]ome farre iorneid ientlemen at their returne home, like as thei loue to go in forrein apparell, so thei wil powder their talke w^t ouersea language. He that cometh lately out of France, wil talke Frenche English, & neuer blushe at the matter”⁷⁰.

Cette notion de mélange des langues me sera particulièrement utile lorsqu'il s'agira de décrire les phénomènes de bilinguisme chez des personnages comme la princesse Catherine, le

⁶⁶ *Per.*, scène VI, 48.

⁶⁷ « Dans les trente dernières années, durant lesquelles l'étude du code-switching a pris son essor, presque chaque nouvelle étude s'est accompagnée d'une nouvelle définition. » Voir P. GARDNER-CHLOROS, « Code-Switching: Approches principales et perspectives », *La Linguistique*, 1 janvier 1983, vol. 19, n° 2, p. 21.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ C'est-à-dire Thomas Wilson, auteur de *The Arte of Rhetorique* que cite ensuite Goodland (T. WILSON, *The Arte of Rhetorique*, Londres, Richard Grafton, 1553, STC (2^e édition) 25799).

⁷⁰ G. GOODLAND, « Reading Early Modern literature through OED3: The loan word », *English Text Construction*, 2013, vol. 6, n° 1, p. 35.

docteur Caius ou le pasteur Evans, dont le « franglais » ou le « Wenglish⁷¹ » témoigne une nouvelle fois de l'extraordinaire plasticité de la langue shakespearienne.

En ce qui concerne le relevé des occurrences de mots d'origine étrangère, j'ai eu recours à deux méthodes distinctes. La première a tout simplement consisté en un relevé manuel de tous les mots me paraissant avoir une origine ou une consonance étrangère. Il s'agit évidemment d'un exercice périlleux, dans la mesure où ce qui peut paraître étranger à un lecteur contemporain pouvait très bien ne pas l'être à l'époque de Shakespeare, tandis qu'inversement, le risque serait d'omettre des mots qui, nous paraissant aujourd'hui familiers, pouvaient être méconnus voire inconnus du public élisabéthain. En règle générale, les italiques du Folio (F) sont à ce titre un bon indice du degré d'étrangéité d'un mot donné. En effet, le Folio met le plus souvent en italiques les noms propres, les lettres, les chansons, les maximes, proverbes et citations, mais également les mots d'origine étrangère⁷². Comme l'explique Marjorie Rubright, les italiques permettent de visuellement *donner corps* aux mots de l'étranger :

Quite literally, to think in terms of print in the early modern period was to think in terms of embodiment. [...] The mobilization of type faces—roman, italic, black letter—differentiated English from foreign bodies of speech on many of the period's playbook pages. By the time of the printing of the Folio, foreign linguistic difference had been given a 'face', one whose look of difference took the form of *italics*. [...] Typographic distinctions within playbooks conveyed powerful ideas regarding the relatedness and differences across languages, and typography could both clarify and confound the genealogical relation of kind in texts that displayed England's linguistic diversity⁷³.

Cependant, il serait imprudent de se fier uniquement au style de caractère adopté dans le Folio et les Quartos pour trancher la question délicate du degré d'intégration d'un mot ou plusieurs mot(s) donné(s), le recours aux caractères italiques pour signaler l'occurrence d'un mot étranger n'étant ni systématique ni toujours cohérent dans les textes de l'époque⁷⁴.

Dans un second temps, je me suis tournée vers quelques ouvrages ayant recensé les mots et phrases d'origine étrangère chez Shakespeare – je cite ici mes sources par ordre

⁷¹ Terme popularisé au milieu des années 1980 par John Edwards, auteur d'ouvrages consacrés aux particularités de l'anglais gallois. Voir J. EDWARDS, *Talk Tidy: The Art of Speaking Wenglish*, Cowbridge (Royaume-Uni), D. Brown, 1985 et J. EDWARDS, *More Talk Tidy*, Cowbridge, D. Brown, 1986.

⁷² G. WATTS, *Shakespeare's Authentic Performance Texts: The Case for Staging from the First Folio*, Jefferson, McFarland, 2015, p. 79.

⁷³ M. RUBRIGHT, « Incorporating Kate: The Myth of Monolingualism in Shakespeare's *Henry the Fifth* », dans V. TRAUB, *The Oxford Handbook of Shakespeare and Embodiment: Gender, Sexuality, and Race*, Oxford University Press, 2016, p. 487-488.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 488. Pour ne citer que deux exemples, l'interjection « bonjour » est en romain dans les premiers Quartos de *Titus Andronicus* (1594) et de *Romeo and Juliet* (1597) mais apparaît toujours en italiques dans le Folio. En revanche, l'adverbe latin *ergo* (« par conséquent ») est majoritairement mais pas systématiquement mis en italiques dans F.

chronologique de parution. Le second volume du glossaire d'Alexander Schmidt (*Shakespeare Lexicon and Quotation Dictionary*⁷⁵), publié pour la première fois à la fin du XIX^e siècle, comporte un appendice intitulé « Words and sentences taken from foreign languages » qui répertorie mots, phrases et citations tirés du grec, du latin, de l'espagnol, de l'italien, du français, de l'irlandais et du néerlandais. Quoique bien fournies, ces listes ne sont pas exhaustives et ont l'inconvénient de ne pas refléter les dernières trouvailles relatives aux mots ou expressions dont l'origine est inconnue ou incertaine. J'ai également pu me référer à un autre glossaire : celui de David et de Ben Crystal (*Shakespeare's Words*⁷⁶), paru en 2002, qui fournit également en appendice six listes répertoriant d'une part des mots issus de langues étrangères⁷⁷ (section « Languages »), et, de l'autre, des mots illustrant une prononciation irlandaise, écossaise ou enfin galloise (section « Dialects »). Les occurrences, traduites en regard, y sont classées par ordre alphabétique, ce qui présente l'inconvénient de ne pas toujours faciliter leur consultation. Par ailleurs, David et Ben Crystal se sont vraisemblablement limités à répertorier les mots étrangers proprement dits, laissant ainsi de côté les divers emprunts déjà intégrés ou en cours d'intégration dans la langue anglaise. Enfin, je me suis également référée au récent dictionnaire de Norman Blake, *Shakespeare's non-standard English*⁷⁸ (2004), et plus particulièrement à la section intitulée « FOREIGN WORDS or words with a FOREIGN FORM », qui ne recense que des mots isolés et de courtes expressions (Blake exclut les phrases et citations en langue étrangère), « especially those in which the original foreign form of a word is kept to emphasize the pomposity of the speaker who shows he/she is familiar with fashionable words or to scorn the addressee by associating him/her with strange habits⁷⁹ ». Un grand nombre de ces formes, ajoute-t-il, sont en italiques dans le texte du Folio.

L'*OED* Online est d'autre part très utile lorsqu'il s'agit, notamment, de dater la première occurrence écrite d'un mot étranger en anglais ou encore d'en retracer l'étymologie. L'option de recherche avancée du site internet permet de retrouver rapidement les emprunts à une langue donnée pour une période donnée : dans le champ de saisie intitulé « *OED* entries », il suffit d'entrer « Shakespeare » tout en sélectionnant « Full Text » dans la liste déroulante. Dans le champ « Language of Origin », il faut saisir la langue donnée (par

⁷⁵ A. SCHMIDT, *Shakespeare Lexicon and Quotation Dictionary*, op. cit.

⁷⁶ D. CRYSTAL et B. CRYSTAL, *Shakespeare's Words*, op. cit.

⁷⁷ Y sont répertoriés le français, le latin, l'italien et l'espagnol.

⁷⁸ N.F. BLAKE, *Shakespeare's Non-Standard English: A Dictionary of His Informal Language*, Londres, Continuum, 2006.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 120.

exemple, « Spanish »). Lorsque l'on lance la recherche, on obtient la liste de tous les mots dont l'origine espagnole est possible, partielle ou avérée. Toutefois, il est souvent nécessaire de faire le tri dans la masse de résultats fournis par l'*OED* : toutes les occurrences n'apparaissent pas nécessairement chez Shakespeare, dont le nom figure souvent dans des citations. Cet outil permet de rendre compte de l'ampleur du phénomène d'emprunt aux autres langues à l'époque élisabéthaine, que le lexicographe Giles Goodland, membre du comité de rédaction de l'*OED*, décrit ainsi :

In the Early Modern period there was a considerable awareness of the issue of linguistic borrowing. In fact, one gets the impression that new words were *only* those borrowed from other languages. There did not seem to be a mental category for the English-derived or affixational neologism. Such words, as we have seen, were often invisible to the reader, whereas loan words were highly visible⁸⁰.

La consultation de l'*OED* permet également de s'apercevoir que, de même que l'on a tendance à surestimer le nombre de néologismes attribués à Shakespeare, il ne faut pas non plus exagérer le nombre d'emprunts néologistiques que l'on doit au dramaturge : « Comparison with other writers in this paper does not suggest that Shakespeare was exceptional in his European borrowings⁸¹ », conclut par exemple Goodland dans son article consacré aux néologismes d'origine étrangère (chez Shakespeare et quelques autres auteurs-phares de la Renaissance) tels qu'ils sont représentés dans l'*OED*.

Le propos de cette partie liminaire consistera donc non seulement à proposer un panorama des différents idiomes ponctuellement utilisés dans le théâtre de Shakespeare, à identifier les diverses fonctions de ces recours aux langues étrangères, mais aussi à tenter de montrer ce qui se passe lorsque les langues se rencontrent, s'entremêlent et parfois s'entrechoquent.

1. "It was Greek to me" (Julius Caesar, I.ii.284)

En dépit du fameux aphorisme de Ben Jonson selon lequel Shakespeare connaissait « peu de latin et encore moins de grec⁸² », T. W. Baldwin⁸³ ainsi que d'autres à sa suite ont démontré que la fréquentation des ouvrages de rhétorique dans les *grammar schools*

⁸⁰ G. GOODLAND, « Reading Early Modern literature through OED3 », art. cité, p. 22.

⁸¹ *Ibid.*, p. 31.

⁸² « Thou hadst small *Latine*, and lesse *Greeke* ». B. JONSON, « To the memory of my beloved, The Author Mr. William Shakespeare: and what he hath left us » (éloge servant de prélude à l'édition de 1623 des œuvres de Shakespeare).

⁸³ Voir T.W. BALDWIN, *William Shakespeare's Small Latine & Lesse Greeke*, Urbana (États-Unis), University of Illinois Press, 1944.

élysabéthaines a permis à Shakespeare d'acquérir une connaissance certaine, sinon du grec, en tout cas du latin. Mais c'est moins sur la question de l'érudition classique de Shakespeare que sur l'usage qu'il fait dans son théâtre des mots grecs et latins que je souhaite ici me pencher.

Quelle était l'étendue des connaissances de Shakespeare en grec ? Dans son récent ouvrage intitulé *Shakespeare and Classical Antiquity*, Colin Burrow postule que sa connaissance du grec était indubitablement moindre que celle qu'il pouvait avoir du latin :

That was true of every writer in the sixteenth century, including Ben Jonson himself, whose copy of a folio collection of the Greek poets survives. This volume has a Latin crib facing the Greek texts, and is in suspiciously good condition. Shakespeare and Jonson would have approached Greek literature through Latin. This was even true of their contemporary George Chapman, who made great boasts of his proficiency in Greek, but who actually struggled his way through the Greek texts of the *Iliad* and the *Odyssey* with the help of a Latin version on the facing page⁸⁴.

Shakespeare aurait également eu une meilleure connaissance de Rome que de la Grèce antique. Dans *The Classical Tradition : Greek and Roman Influences on Western Literature*, Gilbert Highet affirme que ses tragédies romaines font preuve d'une plus grande « authenticité » que ses « pièces grecques » (Highet songe en particulier à *Troilus and Cressida* et à *Timon of Athens*) et qu'elles comportent par ailleurs moins d'anachronismes⁸⁵. À l'exclusion des noms propres, par exemple celui du légendaire Timon le Misanthrope (du nom propre Τίμων⁸⁶ et de l'adjectif μισάνθρωπος⁸⁷ qui signifie « qui hait les hommes », ce que Shakespeare traduit dans le vers suivant : « I am Misanthropos, and hate mankind⁸⁸ »), Shakespeare ne recourt que rarement au grec. Dans la liste des personnages de *Timon of Athens* ne figurent d'ailleurs qu'une poignée de noms grecs, largement surpassés en nombre par les noms d'origine latine. Les noms communs sont encore plus rares. Il est notamment question de drachme (*drachma*), monnaie grecque, dans *Julius Caesar* et *Coriolanus*. On recense également quelques termes plus « tape-à-l'œil ». Dans un registre sérieux, la reine Marguerite d'Anjou (Queen Margaret) traite par exemple le futur Richard III de *cacodemon*⁸⁹ (du grec κακοδαίμων⁹⁰, « esprit mauvais »), tandis que, dans un registre comique, le page de Falstaff, dans *The Second Part of Henry IV*, menace Mistress Quickly de lui « chatouiller la

⁸⁴ C. BURROW, *Shakespeare and Classical Antiquity*, Oxford University Press, 2013, p. 13.

⁸⁵ G. HIGHET, *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*, New York/Oxford, Oxford University Press, 2015 [1949], p. 197.

⁸⁶ OED, s. v. *Timon* n.1.

⁸⁷ OED, s. v. *Misanthropos* n.

⁸⁸ *Tim.*, IV.III.53.

⁸⁹ *R3*, I.III.144.

⁹⁰ OED, s. v. *cacodemon* n.

catastrophe » (« I'll tickle your catastrophe⁹¹ »), jouant ainsi sur le sémantisme du mot grec καταστροφή⁹² (« fin, dénouement ») pour désigner son postérieur⁹³. Ces polysyllabes d'origine grecque sont reproduits en alphabet latin et témoignent ainsi d'un certain degré d'intégration en langue anglaise – les mots *cacodemon* et *catastrophe* apparaissent d'ailleurs déjà dans *The Dictionary of Syr Thomas Eliot Knyght* de 1538⁹⁴, premier dictionnaire anglais du latin classique.

Les occurrences du substantif *Greek*, lorsqu'il renvoie non pas à un Grec mais à sa langue, sont en revanche bien plus intéressantes. Apparaissant dans *Julius Caesar* et *As You Like It*, elles se suivent de très près dans la chronologie shakespearienne. À l'acte I, scène II de *Julius Caesar*, Brutus et Cassius demandent à Casca qu'il lui fasse le récit des événements marquants qui se sont déroulés le jour de la fête des Lupercales. Après avoir relaté la crise d'épilepsie de César, tombé sur la place du marché, Casca mentionne Cicéron, autre opposant à César :

CASSIUS. Did Cicero say anything?

CASCA. Ay, he spoke Greek.

CASSIUS. To what effect?

CASCA. Nay, an I tell you that, I'll ne'er look you i'th' face again. But those that understood him smiled at one another, and shook their heads. But for mine own part, it was Greek to me. (*Julius Caesar*, I.II.278-284)

Si Casca ne rapporte pas le discours de Cicéron, c'est parce qu'il ne l'aurait pas compris : la phrase « it is Greek to me », alors proverbiale, désignait des propos inintelligibles. Il y a donc ici une antanaclase portant sur *Greek* : la première occurrence du mot renvoie bien à la langue grecque, tandis que la seconde corrompt ce premier sens en charabia pur et simple (là où les Français diraient : « c'est du chinois *ou* de l'hébreu pour moi »). Shakespeare dépeint ainsi Casca comme un patricien monolingue, qui s'exprime comme un plébéien, bien que ce dernier s'exprime en grec chez Plutarque. Il est également possible que Casca feigne son ignorance du grec⁹⁵ pour ne pas avoir à rapporter des propos qu'il sait subversifs (« Nay, an I

⁹¹ *2H4*, II.I.62.

⁹² *OED*, s. v. *catastrophe* n.

⁹³ Eric Partridge entend même le mot *arse* dans *catastrophe*. E. PARTRIDGE, *Shakespeare's Bawdy*, Londres/New York, Routledge, 2005, p. 262.

⁹⁴ Thomas Elyot fournit les définitions suivantes : « *Cacodaemon*, an yll spirite », « *Catastrophe*, a subuersion, or a volume. » T. ELYOT, *The Dictionary of Syr Thomas Eliot Knyght*, Londres, Thomas Berthelet, 1538, STC (2^e édition) 7659.

⁹⁵ Voir ce que dit Cassius à son sujet, après qu'il a quitté la scène : « he puts on this tardy form » ou encore « This rudeness is a sauce to his good wit ».

tell you that, I'll ne'er look you i'th' face again⁹⁶ »). Autre exemple de cet usage du terme *Greek* : dans *As You Like It*, Jaques entonne un couplet de son invention pour compléter la chanson qu'Amiens chantait aux compagnons d'exil du vieux duc, « Under the greenwood tree ». Il en change même le refrain : « Come hither, come hither, come hither » est ainsi « traduit » en « Ducdame, ducdame, ducdame », exhortation indéchiffrable pour ses auditeurs.

JAQUES. Thus it goes:
If it do come to pass
That any man turn ass,
Leaving his wealth and ease
A stubborn will to please,
Ducdame, ducdame, ducdame.
Here shall he see
Gross fools as he,
An if he will come to me.

AMIENS. What's that 'ducdame'?

JAQUES. 'Tis a Greek invocation to call fools into a circle. (*As You Like It*, II.v.46-56)

En dépit de ce qu'affirme Jaques, l'hapax *ducdame* n'est évidemment pas du grec : il pourrait s'agir d'une phrase en gallois mal retranscrite dans le texte du Folio (*dewch 'da mi*⁹⁷, « Venez avec moi »). Autrement dit, grec et gallois sont interchangeable, puisque tous deux incompréhensibles – un des sens dérivés du substantif *Welsh* étant en effet « A foreign language; a language that is impossible to understand⁹⁸. » Ainsi donc, les rares références à la langue grecque chez Shakespeare n'en sont pas vraiment et renvoient en réalité à un langage inintelligible – peut-être, tout simplement, parce que le grec était « de l'hébreu » pour Shakespeare lui-même. Nous verrons que Slender, qui ne comprend rien au jargon de Bardolph, l'accuse quant à lui de parler latin⁹⁹, langue qui, bien que plus familière, est également souvent dépeinte comme hermétique.

II. Le latin

Pour une liste des occurrences de mots latins dans les œuvres dramatiques de Shakespeare, je renvoie le lecteur à l'appendice XII du glossaire de David et de Ben Crystal¹⁰⁰, qui recense, par ordre alphabétique, des mots et phrases en latin accompagnés de leur traduction en anglais. Il est également utile de consulter l'appendice III (« Words and

⁹⁶ *JC*, I.ii.281-282.

⁹⁷ Je reprends ici l'interprétation de J.T. JONES, « "What's that « Ducdame »?" » (*As You Like It*, II. v. 60) », *Modern Language Notes*, décembre 1947, vol. 62, n° 8, p. 563-564.

⁹⁸ *OED*, s. v. *Welsh*, B.1.b.

⁹⁹ *MW*, I.i.164.

¹⁰⁰ D. CRYSTAL et B. CRYSTAL, *Shakespeare's Words*, op. cit.

sentences taken from foreign languages ») du dictionnaire d'Alexander Schmidt¹⁰¹, dans lequel le latin occupe une place prédominante. L'auteur classe lui aussi ses occurrences de mots isolés par ordre alphabétique, mais il répertorie les phrases et expressions latines en trois catégories : celles que Shakespeare emprunte à divers auteurs, celles qui ont une origine populaire ou proverbiale, et enfin celles qu'il semble avoir composées lui-même, avec ou sans l'aide de la *Grammaire de Lily*¹⁰² ou des *Sententiae Pueriles*¹⁰³ de Culmann. On peut également se référer au dictionnaire de la langue familière de Shakespeare rédigé par Norman Blake¹⁰⁴, qui recense quant à lui de nombreuses occurrences de « latin de cuisine » négligées par Schmidt ou David et Ben Crystal. Enfin, dans un article intitulé « Shakespeare's Latin Citations¹⁰⁵ », J. W. Binns fournit un aperçu des passages en latin chez Shakespeare, qu'il répertorie sous quatre catégories : les phrases latines de sa propre composition, les citations des auteurs latins classiques, celles empruntées au latin de la Renaissance, et enfin, dans une dernière catégorie fourre-tout, divers mots et expressions tels que des proverbes et de courts passages tirés de la Vulgate, version latine de la Bible. Dans ce chapitre, je propose une nouvelle répartition de ces occurrences, dont j'examinerai en détail les exemples les plus saillants.

Le latin était sans doute plus familier du public élisabéthain que ne l'étaient les vernaculaires européens : c'était après tout la langue de l'école et de l'Église¹⁰⁶ (en particulier catholique¹⁰⁷). C'était aussi, bien sûr, une langue savante, une langue de prestige, la langue de la culture classique relayée par l'humanisme de la Renaissance, une langue supranationale ainsi que « l'un [des] éléments fédérateurs¹⁰⁸ » de la culture occidentale :

Latin was the language of the church and the sacred scriptures. As the church was the centre of learning and education, Latin became the most important subject of all studies. It was the basis

¹⁰¹ A. SCHMIDT, *Shakespeare Lexicon and Quotation Dictionary*, op. cit.

¹⁰² Célèbre grammaire latine également connue sous le titre de *Brevissima Institutio*. Rédigée par William Lily, elle fut imposée en 1542 dans toutes les écoles d'Angleterre par ordre royal et fut constamment réimprimée sous les règnes d'Élisabeth I^{re} et de Jacques I^{er}.

¹⁰³ Ce recueil de maximes latines, rédigé par le pédagogue luthérien Leonhard Culmann, était lui aussi utilisé dans de nombreuses *grammar schools*. L'ouvrage fut également un succès de librairie dans l'Angleterre élisabéthaine.

¹⁰⁴ N.F. BLAKE, *Shakespeare's Non-Standard English*, op. cit.

¹⁰⁵ J. W. BINNS, « Shakespeare's Latin Citations: the Editorial Problem », dans S. WELLS (éd.), *Shakespeare Survey 35*, Cambridge/Londres/New York, Cambridge University Press, 2002

¹⁰⁶ Dans *AYL*, Rosalind évoque « a priest that lacks Latin » comme un fait rare (*AYL*, III.II.311).

¹⁰⁷ R.C. HASSEL, *Shakespeare's Religious Language: A Dictionary*, Londres, Bloomsbury Arden Shakespeare, 2015, p. 191.

¹⁰⁸ F. WAQUET, *Le latin ou L'empire d'un signe: XVIe-XXe siècle*, Paris, Albin Michel, 2014, édition numérique.

of spoken and written scholarship and of international communication in the Middle Ages and well beyond as the *lingua franca*, and it was the traditional language of literacy¹⁰⁹.

Comme le montre Françoise Waquet dans son ouvrage intitulé *Le Latin ou l'empire d'un signe: XVI^e-XX^e siècle*, le latin était à la fois proche et lointain. En d'autres termes, cette langue morte était malgré tout bien « vivante », puisqu'on la côtoyait au quotidien, notamment à l'église. Ceux qui ne savaient pas parler le latin étaient ainsi malgré tout capables d'en identifier les sonorités sans le confondre avec l'italien ou l'espagnol, souvent indissociables pour les non-initiés : « langue ignorée, [le latin] n'en était pas moins un idiome familier¹¹⁰ ». Shakespeare joue d'ailleurs souvent de ce décalage entre ce que ses personnages entendent et ce qu'ils croient comprendre.

Longtemps considérée comme la langue de l'autorité et du pouvoir patriarcal, le latin est chez Shakespeare une langue majoritairement masculine. Par opposition à la langue « maternelle », le vernaculaire dans lequel ses personnages s'expriment la plupart du temps, le latin est souvent dépeint comme une langue « paternelle ». C'est d'ailleurs en ces termes que Jenny C. Mann oppose l'anglais et le latin : « English, the “mother” tongue, the language spoken by women and children, was understood to be subordinate to Latin, the “father tongue,” the language of adult men¹¹¹. » C'est en effet la langue de ces figures d'autorité masculine – fréquemment tournées en dérision – que sont les maîtres d'école (Holofernes, Evans, ou encore Gerald dans *The Two Noble Kinsmen*), les hommes d'Église (Nathaniel), les hommes de loi (Shallow), les médecins (celui de la fille du geôlier dans *The Two Noble Kinsmen*) et les *pedascul[i]*¹¹² en tous genres. Lorsque les femmes (et les écoliers) se mêlent de parler latin, les choses prennent souvent une fâcheuse tournure¹¹³.

Dans ce chapitre, j'aimerais examiner les deux facettes du latin que Shakespeare met en scène. D'un côté, il en fait un traitement que je qualifierais de « sérieux » ou de révérencieux. Dans quelques pièces historiques ainsi que dans les tragédies romaines¹¹⁴, les citations latines empruntées aux auteurs classiques s'érigent parfois en véritables monuments

¹⁰⁹ H. GWOSDEK, « Elementary Latin grammar and its teaching », dans W. LILY, *Lily's Grammar of Latin in English: An Introduction of the Eyght Partes of Speche, and the Construction of the Same: Edited and Introduced by Hedwig Gwosdek*, Oxford University Press, 2013, p. 28-29.

¹¹⁰ F. WAQUET, *Le latin ou L'empire d'un signe*, op. cit.

¹¹¹ J.C. MANN, *Outlaw Rhetoric: Figuring Vernacular Eloquence in Shakespeare's England*, Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 2012, p. 149.

¹¹² Quolibet fantaisiste de l'invention de Shakespeare et signifiant « petit pédant » (« *Pedascule*, I'll watch you better yet », *TS*, III.I.48). Le mot, en italiques dans le Folio, est composé de quatre syllabes : il faut l'interpréter comme le vocatif du mot inventé *pedasculus*, sans doute, comme le suggère Warburton, sur le modèle de *didascalus* (c'est-à-dire « a schole maister », d'après le dictionnaire de Thomas Elyot).

¹¹³ On songe évidemment à la leçon de latin de *MW*.

¹¹⁴ J'inclus ici *Titus Andronicus*, bien que cette tragédie ne porte pas sur des faits historiques.

devant lesquels nous sommes collectivement invités à nous recueillir un instant. L'irruption du latin, qui se détache ostensiblement de la toile de fond du vernaculaire, fige l'action et constitue souvent pour le spectateur le signal d'un moment emblématique¹¹⁵. Dans des comédies telles que *Love's Labour's Lost* ou *The Merry Wives of Windsor*, en revanche, le latin est traité de manière parodique et / ou irrévérencieuse, par exemple lorsque le latin vire au scatologique quand Shakespeare joue sur l'analogie phonique entre *ad unguem* (« jusqu'au bout des ongles ») et *dunghill* (« tas de fumier »).

A. Traitement sérieux et révérencieux

1. Latin et discours d'autorité

Discours d'autorité, le latin est tout d'abord la langue des documents officiels et des procédures juridiques. Dans *Henry V*, c'est la langue dans laquelle est formulée la loi salique (*'In terram Salicam mulieres ne succedant'*¹¹⁶), laquelle, en excluant les femmes de la succession tant qu'il reste des héritiers mâles, incarne l'obstacle originel aux prétentions de Henry à la couronne de France – obstacle que la rhétorique de Canterbury parvient aisément à contourner. Le latin est aussi la langue dans laquelle est rédigé le traité de Troyes (21 mai 1420), qui prévoit que le roi de France Charles VI aura pour successeur Henry V au détriment du dauphin Charles. Exeter en cite une clause, rédigée en français et en latin :

EXETER. [...] your majesty demands that the King of France, having any occasion to write for matter of grant, shall name your highness in this form and with this addition: [*reads*] in French, *Notre très cher fils Henri, Roi d'Angleterre, Héritier de France*, and thus in Latin, *Praeclarissimus filius noster Henricus, Rex Angliae et Haeres Franciae*¹¹⁷. (*H5*, V.II.331-337)

Ces quelques mots de latin, que Shakespeare a pris soin de faire figurer dans la pièce (contrairement à la clause moins prestigieuse qui stipulait que Henry ne pourrait jamais se nommer roi de France du vivant de Charles VI), constituent un véritable pied de nez aux Français et à leur loi salique.

Dans les tragédies romaines ainsi que dans *Titus Andronicus*, le latin tient un autre rôle évident : celui de réalisme mimétique ou de « couleur locale »¹¹⁸. On trouve par exemple dans

¹¹⁵ « The Latin embodies that wilful insertion of [an] iconic moment ». J. DILLON, *Language and Stage in Medieval and Renaissance England*, Cambridge University Press, 2006, p. 155.

¹¹⁶ *H5*, I.II.38. Cette citation latine et la « dissertation » historique qui la suit (Canterbury) est reprise presque littéralement des *Chroniques* de Holinshed (R. HOLINSHED, *The Third Volume of Chronicles*, Londres, 1586, STC [2^e édition] 13569).

¹¹⁷ Shakespeare emprunte là aussi à Holinshed.

¹¹⁸ Sur la notion de « couleur locale », originellement empruntée au lexique pictural, voir V. KAPOR, *Local Colour: A Travelling Concept*, Oxford, Peter Lang, 2009.

cette catégorie le nom de divers magistrats romains : *consul*, *praetor*, *ensor*, ou encore *aedile*. Au premier acte de *Titus Andronicus*, le peuple romain envoie à Titus un pallium (*palliamment*) blanc et lui demande de se porter *candidatus* pour diriger l'empire. Si l'accessoire qu'est le pallium, cette toge passée à la craie blanche que revêtait traditionnellement le candidat, constitue ici un élément du décor visuel de la scène, le mot *candidatus*¹¹⁹ représente quant à lui une sorte de « décor auditif¹²⁰ », pour reprendre une expression forgée par Christophe Camard. Pour la plupart, ce genre d'occurrences est transparent et ne pose aucun problème d'interprétation.

Les phrases latines prononcées par les personnages, notamment dans les pièces romaines, paraissent parfois, à première vue, purement illustratives. On pourrait croire que ces brèves incursions du latin dans la langue anglaise servent principalement à accentuer la latinité des personnages concernés, comme pour donner l'impression d'une plus grande authenticité historique. Ce procédé correspond plus ou moins à ce que Meir Sternberg a nommé « reproduction sélective [du discours hétérolingue]¹²¹ » :

Selective reproduction takes the form of intermittent quotation of the original heterolingual discourse as uttered by the speaker(s), or in literature, as supposed to have been uttered by the fictive speaker(s). And from the functional viewpoint, it usually operates as a kind of mimetic synecdoche. [...] what underlines the mimetic role of selective reproduction is the fact that, unlike vehicular matching on a large scale, it does not *necessarily* require or presuppose bilingual competence on the reader's part, certainly not beyond a minimal standard and not to an equal degree in all periods and genres¹²².

Selon Sternberg, l'unité minimale de ce procédé de reproduction sélective, qu'il nomme *mimetic cliché*, consiste par exemple en une simple interjection comme « parbleu ! » en français ou « damn ! » en anglais. Ces expressions toutes faites n'ont souvent d'autre rôle que de dénoter l'altérité. Dans le passage qui suit, Titus, devenu fou de chagrin, demande à ses alliés de lancer vers le ciel des flèches ayant chacune à sa pointe une lettre adressée à un dieu, qu'il supplie de rétablir la justice :

And sith there's no justice in earth nor hell,
We will solicit heaven and move the gods
To send down Justice for to wreak our wrongs.
Come, to this gear. You are a good archer, Marcus.

¹¹⁹ Le participe passé *candidatus* signifie « vêtu de blanc » ; le substantif correspondant veut dire « candidat [vêtu d'une toge blanche] ». F. GAFFIOT, *Dictionnaire latin-français*, s. v. *candidatus*, *a*, *um* et *candidatus*, *i*, m.

¹²⁰ C. CAMARD, « "Petruccio, I shall be your ben venuto" : Shakespeare, Jonson et la langue italienne », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, n° 22, 2005, p. 40.

¹²¹ M. STERNBERG, « Polylingualism as Reality and Translation as Mimesis », *Poetics Today*, 1981, vol. 2, n° 4, p. 225.

¹²² *Ibid.*, p. 225-6.

He gives them the arrows
 'Ad Iovem', that's for you. Here, 'ad Apollinem'.
 'Ad Martem', that's for myself.
 Here, boy, 'to Pallas'. Here 'to Mercury'.
 'To Saturn', Caius—not 'to Saturnine'!
 You were as good to shoot against the wind. (*Tit.*, IV.III.50-58)

Les noms des destinataires des missives sont d'abord transcrits en latin (*ad Iovem, ad Apollinem, ad Martem*), tandis que les trois suivants sont rendus en anglais (*to Pallas, to Mercury, to Saturn*), comme par principe d'économie. Ici, le procédé de reproduction sélective ne gêne cependant ni l'intelligibilité du passage, ni sa vraisemblance.

Dans *Titus Andronicus*, le recours au latin n'a pourtant pas toujours pour simple fonction de reproduire ponctuellement la langue parlée (ou écrite). Le tout premier énoncé latin de la pièce dépasse le seul effet de « couleur locale ». L'action de la pièce s'ouvre sur le retour à Rome de Titus, général victorieux qui a perdu plusieurs fils sur le champ de bataille et ramène avec lui des prisonniers, dont la reine des Goths et ses trois fils. Lucius, fils de Titus, demande à son père la permission d'immoler « le plus fier » des prisonniers sur la tombe de ses frères, en vertu d'une coutume romaine qui n'a d'ailleurs pas de réel fondement historique¹²³ :

LUCIUS. Give us the proudest prisoner of the Goths,
 That we may hew his limbs and on a pile
Ad manes fratrum sacrifice his flesh
 Before this earthy prison of their bones,
 That so the shadows be not unappeased,
 Nor we disturbed with prodigies on earth.

TITUS. I give him you, the noblest that survives,
 The eldest son of this distressed Queen. (*Titus Andronicus*, I.I.96-103)

Ce sacrifice humain est décrit avec une violence inouïe : « That we may hew his limbs and on a pile / *Ad manes fratrum*¹²⁴ sacrifice his flesh ». Ici, les mots latins se détachent d'autant plus de la toile de fond des mots d'origine saxonne (« hew », « limbs », « flesh ») qu'à une succession de monosyllabes suscitant un rythme haché, au vers 97, s'opposent, au vers suivant, ces polysyllabes aux voyelles longues¹²⁵ sans doute proférés dans un débit ralenti, si

¹²³ Voir R. BROUDE, « Roman and Goth in *Titus Andronicus* », *Shakespeare Studies* 6, 1970, p. 30 : « In fact, human sacrifice was rarely if ever practiced during the Empire, but Elizabethans do not seem to have been aware of this. From the description of Pallas' funeral in the eleventh book of the *Aeneid* as well as from other sources, the Renaissance had gained familiarity with the pagan belief that the spirits of the violently slain needed to be appeased with the blood of their slayers lest they return to haunt their relatives who had been remiss in performing their duties. Shakespeare is careful to explain the sacrifice of Alarbus in these terms ».

¹²⁴ « Aux mânes de nos frères ». Il s'agit là d'une correction de l'éditeur, le texte de Q1 (1594) donnant : « *Ad manus fratrum* » (aux mains de nos frères).

¹²⁵ En latin, la première syllabe des substantifs *Mānes, ium* (« âmes des morts ») et *frāter, tris* (« frère ») comporte par exemple une voyelle longue.

l'on en croit Janette Dillon, selon laquelle le latin se distinguait des autres vernaculaires européens par ce qu'elle décrit comme « the audibly different rhythmic organisation of its sound and the slower speed of its delivery¹²⁶ ». Il y a donc dans les trois mots latins prononcés par Lucius une formalité rythmique et phonique qui entre en vif contraste avec la sauvagerie que suggère le vers précédent. En invoquant l'autorité d'une prétendue coutume romaine et de la langue latine, Lucius justifie subversivement sa requête et parvient à faire admettre comme légitime l'acte de barbarie qu'il s'apprête à commettre et qui déclenchera le cycle de la vengeance à l'œuvre dans le reste de la pièce. Demetrius, pourtant un prince goth et non romain, recourt au même procédé au début de l'acte II au moment où il se laisse convaincre par Aaron de violer Lavinia dans les bois :

AARON. [...] There serve your lust, shadowed from heaven's eye,
And revel in Lavinia's treasury.

CHIRON. Thy counsel, lad, smells of no cowardice.

DEMETRIUS. *Sit fas aut nefas*, till I find the stream
To cool this heat, a charm to calm these fits,
Per Styga, per manes vehor. (*Titus Andronicus*, II.I.131-136)

Sit fas aut nefas (« que cela soit un crime ou non ») est apparemment improvisé par Shakespeare, tandis que *Per Styga, per manes vehor* (« Je suis transporté à travers le Styx, à travers les âmes des morts ») est adapté d'un vers de Sénèque¹²⁷. Demetrius quitte la scène sur ces paroles, comme si elles représentaient une justification suffisante à sa résolution de commettre les pires cruautés, comme l'explique Barbara Antonucci :

Accepted as the language of authority, Latin is employed to frame crucial passages and both Goths and Romans give a voice to the classics to legitimate their deeds, as if they found inspiration or 'legitimization' from literary prototypes¹²⁸.

Cette justification est, pourrait-on dire, d'ordre poétique dans la mesure où Demetrius dissimule la hideur de son dessein derrière l'euphonie d'un vers latin, qui enjolive ses intentions sordides et constitue par ailleurs une nouvelle pièce dans l'engrenage de la vengeance déjà en marche.

Au début de l'acte IV, Lavinia parvient à révéler à son père le nom de ses bourreaux, qu'elle écrit sur le sable à l'aide d'un bâton qu'elle tient dans sa bouche et guide à l'aide de ses moignons :

¹²⁶ J. DILLON, *Language and Stage in Medieval and Renaissance England*, op. cit., p. 164.

¹²⁷ « Per Styga, per amnes igneos amens sequar » (*Phèdre*, 1180). Sur le remaniement de ce vers de Sénèque, voir C. BURROW, *Shakespeare and Classical Antiquity*, op. cit., p. 183.

¹²⁸ B. ANTONUCCI, « Romans versus Barbarians: Speaking the Language of the Empire in *Titus Andronicus* », dans M.S. DEL SAPIO GARBERO (éd.), *Identity, Otherness and Empire in Shakespeare's Rome*, Farnham (Royaume-Uni)/Burlington (Vt.), Ashgate Publishing, 2009, p. 127.

MARCUS. [...] O, do ye read, my lord, what she hath writ?

[TITUS.] ‘*Stuprum*—Chiron—Demetrius.’

MARCUS. What, what!—The lustful sons of Tamora
Performers of this heinous bloody deed?

TITUS. *Magni dominator poli,
Tam lentus audis scelera, tam lentus vides?* (TA, IV.1.76-81)

Le mot latin *stuprum*¹²⁹ (qui signifie « viol », mais également « déshonneur, opprobre¹³⁰ ») est pour Titus un coup de poignard en plein cœur. Le changement de code linguistique a en effet un impact, un retentissement particulier et confère au crime révélé par Lavinia un caractère innommable, tout du moins en anglais, à tel point que Titus répond à cette révélation par une nouvelle citation latine qui signifie : « Souverain du vaste ciel, es-tu si nonchalant à entendre les crimes, si nonchalant à [les] voir¹³¹ ? » Ces deux vers sont une nouvelle fois adaptés de *Phèdre*¹³², tragédie romaine de Sénèque. Demetrius utilisait une citation de *Phèdre* pour justifier le crime qu’il s’apprêtait à commettre, Titus emprunte quant à lui les mots de Sénèque pour le déplorer – le recours au latin, chez lui, est un cri du cœur, un geste passionnel trahissant sa soif de vengeance :

Like *nefas, scelera* refers to heinous crimes, sins against moral law; if the gods are slow to hear and see crime, and therefore punish it, then mortals may turn for moral authority to human precedents for revenge-taking¹³³.

Ainsi, la citation latine de Titus sert également de légitimation aux actes de cruauté qu’il commettra lui-même bientôt pour venger ses enfants.

D’une manière ironique, c’est la piètre connaissance du latin qui causera en partie la perte de Demetrius, lequel, à l’acte II, s’appropriait un vers sénéquien. Titus, à la scène

¹²⁹ Sur les résonances du mot *stuprum*, que l’on ne recense qu’une seule fois dans les *Métamorphoses* d’Ovide (par opposition au substantif latin *raptus*), voir notamment E. DETMER-GOEBEL, « The Need for Lavinia’s Voice: *Titus Andronicus* and the Telling of Rape », dans L. BARROLL (éd.), *Shakespeare Studies* 29, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2001 et C.J. SAUNDERS, *Rape and Ravishment in the Literature of Medieval England*, Cambridge, D. S. Brewer, 2001. Cette dernière explique entre autres que la loi romaine définissait *stuprum* comme une souillure commise par des relations sexuelles illicites (p. 35).

¹³⁰ Voir F. GAFFIOT, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 1934, p. 1487, s. v. *stuprum*, 1. Pour Emily Detmer-Goebel, « Lavinia’s “Stuprum” is suggestive not only of her sense of shame; it also testifies to the consequence of her defilement. » E. DETMER-GOEBEL, « The Need for Lavinia’s Voice: *Titus Andronicus* and the Telling of Rape », art. cité, p. 86.

¹³¹ Traduction donnée en note dans l’édition bilingue de la Pléiade : J.-M. DEPRATS (éd.), *Tragédies I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 1325.

¹³² *Phèdre*, 671-672. Pour Jonathan Bate, « Titus is turning himself into Senecan man, for [the quotation] is from a moment of discovery of appalling sexual knowledge in the *Hippolytus* ». J. BATE (éd.), *Titus Andronicus*, Londres, Arden Shakespeare, coll. « Third series », 1995, p. 30.

¹³³ M.A. TASSI, *Women and Revenge in Shakespeare: Gender, Genre, and Ethics*, Selinsgrove (États-Unis), Susquehanna University Press, 2011, p. 102.

suiuante (IV.II), fait en effet envoyer aux deux fils de Tamora un faisceau d'armes assorti de deux vers d'Horace :

DEMETRIUS. What's here—a scroll, and written round about?
Let's see.

*'Integer vitae, scelerisque purus,
Non eget Mauri iaculis, nec arcu*¹³⁴.'

CHIRON. O, 'tis a verse in Horace, I know it well.
I read it in the grammar long ago.

AARON. Ay, just, a verse in Horace; right, you have it.
(*Aside*) Now what a thing it is to be an ass!
Here's no sound jest. The old man hath found their guilt,
And sends them weapons wrapped about with lines
That wound beyond their feeling to the quick. (*TA*, IV.II.18-28)

Si Chiron reconnaît l'auteur des vers cités, qu'il se souvient vraisemblablement d'avoir lu dans la grammaire de Lily (la référence à cet ouvrage est évidemment tout aussi anachronique que saugrenue), ni lui ni son frère ne prêtent attention à la signification pourtant cruciale de cet extrait des *Odes* d'Horace. Aaron le Maure en comprend quant à lui la portée mais se garde bien d'avertir les deux imbéciles. Là encore, la citation latine intervient à un moment décisif de l'action : l'ignorance de Demetrius et de Chiron leur sera fatale. Comme le dit Aaron lui-même, ce ne sont pas ici les armes mais bien les mots « qui blessent » les deux frères « au vif », même si ce n'est qu'« à leur insu » (vers 28). Selon Mary Laughlin Fawcett :

Written words pierce beneath perception and comprehension. Titus's message has an inherent power of aggression, even when not understood. This possibility of secret retribution inherent in written words becomes clear only at the end of the work, when the sons are trapped and ignominiously killed and cooked because they do not "read" Titus's madness right; they have not understood that text, either¹³⁵.

Si ce message en latin est perçu comme « agressif », c'est en partie en raison de ses sonorités, et notamment de la répétition du phonème guttural sourd [k] et de son correspondant sonore [g]. Il n'est en effet pas nécessaire de comprendre le latin pour décoder l'hostilité du message de Titus : il suffit presque d'être attentif à sa prosodie, en particulier dans une pièce où les mots sont comparés à des « rasoirs¹³⁶ ».

¹³⁴ « L'homme irréprochable en sa vie et pur de crime n'a pas besoin [...] des javelots maures, ni de l'arc ». HORACE, *Odes : Edition bilingue français-latin*, traduit par F. VILLENEUVE, Paris, Belles Lettres, 2002, p. 59.

¹³⁵ M.L. FAWCETT, « Arms/Words/Tears: Language and the Body in *Titus Andronicus* », *ELH*, 1983, vol. 50, n° 2, p. 264.

¹³⁶ À Saturninus qui bafoue Lavinia et ses frères, Titus répond seulement : « These words are razors to my wounded heart. » (*TA*, I.I.311)

C'est également dans un contexte extrêmement violent qu'auraient été prononcées les paroles fatidiques de César au moment de son assassinat : « *Et tu, Brute?*—Then fall Caesar¹³⁷. » Tout comme leur variante *tu quoque, fili mi*¹³⁸, célèbre parmi les francophones, il s'agit là d'une invention de la Renaissance, à partir d'un texte de Suétone où la citation apparaît non pas en latin mais en grec : καὶ σὺ τέκνον (*kai su teknon*, « toi aussi mon enfant »). Si la phrase « *Et tu, Brute?* » doit aujourd'hui sa notoriété au *Julius Caesar* de Shakespeare, elle était apparemment déjà proverbiale à son époque, tout au moins dans ses multiples variantes anglaises¹³⁹. Contrairement à *Titus Andronicus* et à l'exception de cette citation pseudo-historique¹⁴⁰, *Julius Caesar* est une pièce exclusivement rédigée en anglais. Au changement de code linguistique dans le texte de Suétone (rédigé en latin à l'exception de cette citation formulée en grec) répond également un changement de code linguistique chez Shakespeare, bien que la langue citée varie. En vertu du caractère unique de ces trois mots latins dans la pièce, il paraît légitime de s'interroger sur leur raison d'être. Tout d'abord, que signifient ces trois mots ? S'agit-il d'un simple constat douloureux face à la trahison de celui que César considérait comme son fils ? Pour certains, la formule grecque καὶ σὺ serait plutôt une menace, une formule de malédiction (que Claude Hagège glose par « Puisse-t-il t'arriver la même chose¹⁴¹ ! »). Étant donnée la ponctuation du Folio (« *Et Tu Brutè?* »), il semblerait qu'il s'agisse plutôt une interrogation douloureuse que César formule. Mais pourquoi le latin et non le grec ? Est-ce simplement parce que Shakespeare ne maîtrisait pas le grec ? Et pourquoi avoir remplacé « mon enfant » ou « mon fils » par le nom de Brutus ? Shakespeare reprenait peut-être simplement une formulation lue ou entendue chez un auteur contemporain, mais il s'agissait peut-être aussi, sur le mode du reproche, de jouer sur l'homographie et la quasi-homophonie du vocatif latin *Brute* et du substantif anglais *brute*¹⁴². Cette analogie est d'ailleurs reprise juste avant la représentation du meurtre de Gonzague dans *Hamlet*, dont la composition suit de très près celle de *Julius Caesar* :

¹³⁷ *JC*, III.1.76.

¹³⁸ Voir C. HAGEGE, *Halte à la mort des langues*, Paris, Odile Jacob, 2000, p. 181 : « *Le tu quoque, fili mi*, que l'on répète partout et qui ne figure dans aucun texte ancien, est une traduction des grammairiens de la Renaissance, reprise par Lhomond dans son *De viris illustribus* ».

¹³⁹ Dans *A Mirror for Magistrates* (vaste recueil de poèmes narratifs en vers publié par William Baldwin en 1559), on peut déjà lire : « And Brutus thou my sonne (quoth I) whom erst I loued best? », et on trouve déjà la phrase dans sa version latine en 1595 dans *The True Tragedie of Richard Duke of York, and the Death of Good King Henrie the Sixt* (première édition *in-octavo* de 3H6). Malone suggère qu'elle serait apparue auparavant dans une œuvre égarée qui s'est jouée à Oxford en 1582. Voir M. GARBBER, *Shakespeare's Ghost Writers: Literature as Uncanny Causality*, Londres, Routledge, coll. « Routledge Classics », 2010, p. 72.

¹⁴⁰ Plutarque, par exemple, rapporte quant à lui que César est mort en silence.

¹⁴¹ C. HAGEGE, *Halte à la mort des langues*, *op. cit.*, p. 181.

¹⁴² Ce mot vient d'ailleurs de l'adjectif latin *brutus* (« lourd, pesant » et, au sens figuré, « stupide, déraisonnable »). F. GAFFIOT, *Dictionnaire*, s. v. *brutus*, 1 et 3.

HAMLET. (*To Polonius*) My lord, you played once i'th' university, you say.

POLONIUS. That I did, my lord, and was accounted a good actor.

HAMLET. And what did you enact?

POLONIUS. I did enact Julius Caesar. I was killed i'th' *Capitol*. *Brutus* killed me.

HAMLET. It was a *brute* part of him to kill so *capital* a calf there¹⁴³. (*Hamlet*, III.II.94-102)

Comme le font remarquer Ann Thompson et Neil Taylor : « The puns on *Brutus/Brute* and *Capitol/capital* [...] may allude to Shakespeare's recent *Julius Caesar* in which John Heminges (now Polonius) probably played Caesar and Richard Burbage (now Hamlet) played Brutus¹⁴⁴ ». Il y aurait donc fort à parier que ce jeu sur les mots *Brute* et *brute* était déjà sous-entendu à l'acte III de *Julius Caesar*.

Dans les pièces romaines de Shakespeare, le latin est ainsi fréquemment associé à une certaine brutalité : de la violence des passions à la sauvagerie des crimes commis. Il y a même quelque chose de mensonger dans de nombreuses occurrences de latin chez Shakespeare, par exemple lorsque Demetrius s'en sert comme d'un ornement trompeur pour enjoliver la réalité et estomper la noirceur de ses méfaits, ou lorsque Titus, sous le couvert innocent de la poésie, envoie aux fils de Tamora un message codé plein d'hostilité que ces derniers interprètent à tort comme une manière pour Titus de s'attirer leurs bonnes grâces¹⁴⁵. Il n'est dès lors pas très étonnant de voir certains personnages exprimer de la méfiance envers l'obscurité du latin.

2. « Away with him, away with him, he speaks Latine¹⁴⁶ »

Latin est occasionnellement, chez Shakespeare, synonyme de « charabia » : c'est notamment le cas à la première scène de *The Merry Wives of Windsor*, lorsque Slender accuse Falstaff et ses acolytes de l'avoir dépouillé de son argent après l'avoir poussé à s'enivrer. Evans tente de s'interposer dans leur querelle mais, tout comme Slender, il est vite dépassé par le jargon des trois larrons.

BARDOLPH. Why, sir, for my part I say the gentleman had drunk himself out of his five sentences.

EVANS. It is 'his five senses'. Fie, what the ignorance is!

¹⁴³ À l'exception de la didascalie, tous les italiques de ce passage sont de moi.

¹⁴⁴ A. THOMPSON et N. TAYLOR (éd.), *Hamlet*, Londres, Arden Shakespeare, 2006, p. 304.

¹⁴⁵ Demetrius se réjouit en effet de voir un si noble seigneur s'aplatir basement (« so great a lord / Basely insinuate and send us gifts », *TA*, IV.II.37-38). L'emploi du verbe *insinuate* est ici intéressant : Demetrius l'utilise ici au sens « s'attirer les faveurs de quelqu'un » (emprunt au sens du latin *insinuare*, « faire pénétrer » et, dans un sens figuré, « faire pénétrer dans les bonnes grâces de quelqu'un »), mais on peut aussi comprendre *insinuate* au sens de « laisser entendre quelque chose sans l'exprimer ouvertement ». Ce second sens correspond exactement à ce que fait Titus.

¹⁴⁶ Réplique de Cade dans *2H6* (F, I.I).

BARDOLPH. And being fap, sir, was, as they say, cashiered. And so conclusions passed the careers.

SLENDER. Ay, you spake in Latin then, too. But 'tis no matter. I'll ne'er be drunk, whilst I live, again, but in honest, civil, godly company, for this trick. (*The Merry Wives of Windsor*, I.I.159-166)

Ce que Slender appelle *Latin* est le jargon incompréhensible dans lequel s'expriment les personnages de bas étage qui gravitent autour de Falstaff. Il s'apparente en fait à ce que l'on désignait à l'époque par l'expression *pedlar's French*¹⁴⁷ et, au XIX^e siècle, par l'expression *thieves' Latin*¹⁴⁸. Il s'agit bien sûr ici de mettre en évidence l'ignorance de Slender, qui est incapable de faire la distinction entre le galimatias de Bardolph et la langue de Cicéron, mais ce bref exemple témoigne aussi d'une méfiance contemporaine pour une langue que les profanes jugeaient hermétique. En effet, comme le formule Janette Dillon, « Opaque language, [...] is the object of deep distrust, while transparent language looks like the spontaneous, or 'natural', expression of truth¹⁴⁹ ». Certains passages, chez Shakespeare, reflètent même un profond désir d'émancipation de l'anglais vis-à-vis du latin, sentiment qui prit racine en Angleterre dès la fin du Moyen Âge. Porté par un nationalisme grandissant ainsi que par un rejet graduel du latin en tant que langue d'autorité, l'anglais cherchait alors progressivement à s'imposer comme langue du peuple, de la nation et de l'unité politique¹⁵⁰ : en effet, comme le dit Jean-Jacques Lecercle à juste titre, « une nation se définit par une langue avant de se définir par un territoire¹⁵¹ ». Katherine (Catherine d'Aragon), dans *All Is True*, refuse par exemple que le cardinal Wolsey s'exprime en latin pour plaider en faveur de la dissolution de son mariage – la reine historique, qui avait reçu une éducation humaniste, maîtrisait pourtant parfaitement le latin, qu'elle savait lire et écrire :

CARDINAL WOLSEY. May it please you, noble madam, to withdraw
Into your private chamber, we shall give you
The full cause of our coming.

QUEEN KATHERINE. Speak it here.
There's nothing I have done yet, o' my conscience,
Deserves a corner. [...]
If your business
Seek me out and that way I am wife in,
Out with it boldly. Truth loves open dealing.

¹⁴⁷ « A form of cant language used by criminals among themselves; (hence) unintelligible jargon, gibberish. » (*OED*, s. v. *pedlar* n.1, C2)

¹⁴⁸ « The secret language or 'cant' of thieves. » (*OED*, s. v. *Latin* n., B1c)

¹⁴⁹ J. DILLON, *Language and Stage in Medieval and Renaissance England*, op. cit., p. 143.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 148.

¹⁵¹ J.-J. LECERCLE, « Les mots étrangers sont les juifs de la langue », dans E. EELLS, C. BERTHIN, et J.-M. DEPRATS (éd.), *L'étranger dans la langue*, op. cit., p. 21.

CARDINAL WOLSEY. *Tanta est erga te mentis integritas, Regina serenissima*¹⁵²—

QUEEN KATHERINE. O, good my lord, no Latin.
I am not such a truant since my coming
As not to know the language I have lived in.
A strange tongue makes my cause more strange suspicious—
Pray, speak in English. Here are some will thank you,
If you speak truth, for their poor mistress' sake.
Believe me, she has had much wrong. Lord Cardinal,
The willing'st sin I ever yet committed
May be absolved in English. (*All is True*, III.1.27-49)

La préférence de Katherine pour l'anglais, déjà rapportée chez Holinshed, est avant tout un geste politique : elle réclame que Wolsey agisse à découvert (« Truth loves open dealing ») et, dans le même temps, s'affirme comme une reine parfaitement anglicisée et non comme une étrangère. Holinshed rapporte lui aussi que Katherine refusa de se retirer dans ses appartements privés pour s'entretenir avec le cardinal (« My lord (quoth she) if yée haue anie thing to saie, speake it openlie before all these folke¹⁵³ ») : en insistant pour que la conversation ait lieu en anglais et en présence de ses suivantes, elle s'assure également une assemblée de témoins. Le choix de l'anglais met également l'accent sur la suspicion que la réplique de Wolsey inspire à la reine, en dépit de la profession d'honnêteté du cardinal, qu'il faut évidemment comprendre comme une antiphrase. L'opacité du latin pourrait porter préjudice à Katherine non seulement en rendant sa cause suspecte (comme le souligne le polyptote sur *strange* dans le vers « A strange tongue makes my cause more strange suspicious »), mais aussi en consolidant la suprématie de Wolsey dans le rapport de force qui se joue entre les deux personnages : l'avantage linguistique ne servirait qu'à renforcer la toute-puissance spirituelle et temporelle qu'il incarne. Le latin est pour Wolsey un masque qui lui permet de déguiser ses intentions et de conférer un semblant d'autorité à l'illégitimité de ses manœuvres. Enfin, il est également possible que la langue latine soit ici associée à l'influence néfaste de l'Église de Rome, le catholicisme étant perçu par les Réformateurs « comme une religion qui cultivait une distance entre le locuteur et son énoncé¹⁵⁴ ». Si le discours réformateur assimilait fréquemment le Pape à l'Antéchrist, Rome était quant à elle associée à Babel et le latin à un véritable galimatias (en anglais, *babble*).

¹⁵² « Si honnêtes envers toi sont mes intentions, reine sérénissime... » (traduction proposée dans J.-M. DEPRATS et G. VENET (éd.), *Histoires II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. 1679 note 2.

¹⁵³ R. HOLINSHED, *The Third Volume of Chronicles*, Londres, 1586, STC (2^e édition) 13569.

¹⁵⁴ J. DILLON, *Language and Stage in Medieval and Renaissance England*, *op. cit.*, p. 122 (ma traduction). Dillon précise ensuite : « Catholicism, in Reformed eyes, was the materialization of Babel, encouraging its congregations to babble nonsense-words that never penetrated their understanding » (*ibid.*).

L'assimilation du latin à une langue démoniaque est reprise dans *2 Henry VI*, lors de la rébellion de Cade qui prend pour cible les hommes instruits. Ceux qui, comme Lord Say¹⁵⁵, ont le malheur de s'exprimer en latin, passent pour des hérétiques et méritent qu'on leur tranche la tête. Dans le passage qui suit, Lord Say vient d'être arrêté par les rebelles. On l'accuse, entre autres, d'avoir vendu aux Français des territoires conquis par les Anglais¹⁵⁶ ainsi que d'avoir corrompu la jeunesse en construisant des écoles¹⁵⁷. Voici ce qu'il répond à ses diffamateurs (je cite ici le texte du Folio, qui diffère du Quarto sur lequel s'appuie l'édition Oxford) :

SAY. You men of Kent.

DIC¹⁵⁸. What say you of Kent.

SAY. Nothing but this: 'Tis *bona terra, mala gens*.

CADE. Away with him, away with him, he speaks Latine. (F)

Dépeint par Shakespeare comme un plébéien grossier et ignorant, Cade reconnaît le latin à ses inflexions mais ne saisit sans doute pas l'insulte que lui adresse Say (« bon pays, mauvais peuple »). Ce n'est donc pas cet affront qui lui vaut la peine de mort, mais plutôt le fait même de s'exprimer dans une langue que Cade récuse comme un jargon inintelligible¹⁵⁹. Malgré (et, paradoxalement, à cause de) l'éloquence avec laquelle Lord Say plaide ensuite pour sa vie, Cade le condamne en ces termes : « Away with him—he has a familiar under his tongue; he speaks not a God's name¹⁶⁰. » Par *familiar*¹⁶¹, il faut ici comprendre « démon familier », c'est-à-dire un esprit surnaturel qui lui obéit, le protège et le conseille. Ultime prétexte pour envoyer Say à l'échafaud, Cade l'accuse ici de sorcellerie : selon lui, l'éloquence du chambellan ainsi que sa façon de s'exprimer en latin ne peuvent qu'inspirer de la suspicion¹⁶². Au début de la pièce, le latin, langue des sorciers et des textes magiques,

¹⁵⁵ Chambellan et trésorier de l'Angleterre assassiné par les rebelles en 1450.

¹⁵⁶ « Here's the Lord Saye which sold the towns in France. » (*2H6*, IV.vii.18-19)

¹⁵⁷ « Thou hast most traitorously corrupted the youth of the realm in erecting a grammar school » (*2H6*, IV.vii.30-31).

¹⁵⁸ Il s'agit là de Dick, le boucher d'Ashford.

¹⁵⁹ Dans le Quarto de 1600 (Q2), Cade n'est même pas capable d'identifier le latin : « *Bonum terum*, sounds whats that? ». Ses partisans ne font d'ailleurs pas preuve de plus de clairvoyance : « He speakes French.— No, tis Dutch.— No, tis Outtalian, I know it well inough. » W. SHAKESPEARE, *The First Part of the Contention Betwixt the Two Famous Houses of Yorke and Lancaster*, Londres, impr. par Valentine Simmes pour Thomas Millington, 1600, STC (2^e édition) 26100.

¹⁶⁰ *2H6*, IV.vii.104-105.

¹⁶¹ « A familiar is, in its demonological sense, a demonic spirit that attends on a witch or conjuror. » M. GIBSON et J.A. ESRA, *Shakespeare's Demonology*, op. cit., p. 83.

¹⁶² L'hypocrisie de Cade est telle qu'il prononcera lui aussi une expression latine (latin juridique) à peine quelques lignes plus loin : « The proudest peer in the realm shall not wear a head on his shoulders unless he pay me tribute. There shall not a maid be married but she shall pay to me her maidenhead, ere they have it. Married men shall hold of me *in capite*. » (*2H6*, IV.vii.117-121). Cade semble même connaître bien assez de

apparaît déjà comme l'instrument linguistique de la déviance spirituelle et morale, au cours d'un épisode de sorcellerie (acte I, scène IV). Les (faux ?) sorciers Roger Bolingbroke et Marjorie Jourdain, accompagnés de prêtres, participent au complot tramé contre Eleanor Cobham en invoquant un démon pour provoquer la mort du roi et placer le duc Humphrey, mari d'Eleanor, sur le trône :

BOLINGBROKE. [...] Madam, sit you, and fear not. Whom we raise
We will make fast within a hallowed verge.

Here do the ceremonies belonging, and make the circle. Southwell reads 'Coniuro te', &c. It thunders and lightens terribly, then the spirit Asnath riseth

ASNATH. *Adsum.*

WITCH. Asnath,
By the eternal God whose name and power
Thou tremblest at, answer that I shall ask,
For till thou speak, thou shalt not pass from hence.

ASNATH. Ask what thou wilt, that I had said and done. (*2 Henry VI*, I.IV.22-29)

L'apparition d'Asnath¹⁶³ est rendue spectaculaire non seulement par les effets sonores¹⁶⁴ et visuels du tonnerre et des éclairs (« *It thunders and lightens terribly* ») ou par le jeu scénique qu'implique la cérémonie magique (par exemple lorsque les sorciers tracent un cercle pour emprisonner le démon), mais aussi par le passage de l'anglais au latin, langue de rigueur dans de tels rites. Ainsi, comme l'explique Janette Dillon :

[In] plays dramatizing magic and the summoning of devils [...] the speaking of the incantation that will summon the devil or a spirit from another world, is intensified by a change of language, a move from the routine vernacular into the special strangeness of Latin¹⁶⁵.

La « messe noire » de *2 Henry VI* n'est évidemment pas sans rappeler les conjurations du docteur Faust, qui invoque le démon Mephistopheles en latin dans la pièce de Marlowe, dont la première représentation était peut-être contemporaine de celle de la pièce de Shakespeare. Dans *Doctor Faustus*, les passages latins sont en revanche bien plus fournis que dans *2 Henry VI*, qui ne donne qu'une indication lacunaire du discours des sorciers (« *Southwell reads 'Coniuro te', &c.* »). Shakespeare avait sans doute en tête une formule

latin pour pouvoir jouer sur les mots (« head » / « maidenhead » / « in capite »). Pour une interprétation de ce passage, voir notamment B.J. SOKOL et M. SOKOL, *Shakespeare's Legal Language: A Dictionary*, Londres, Continuum, coll. « Student Shakespeare Library », 2004, p. 147.

¹⁶³ *Asmath*, dans F. Il s'agit sans doute d'une anagramme de Satan, souvent orthographié *Sathan* à l'époque de Shakespeare. Il s'agit là d'un procédé courant en sorcellerie.

¹⁶⁴ Tonnerre et éclairs servent fréquemment à signaler le surnaturel mais sans doute également à couvrir le bruit de la machinerie utilisée pour faire apparaître « magiquement » des personnages ou objets surnaturels sur scène, comme le suggèrent A.C. DESSEN et L. THOMSON, *A Dictionary of Stage Directions in English Drama 1580-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p. 231.

¹⁶⁵ J. DILLON, *Language and Stage in Medieval and Renaissance England*, op. cit., p. 197.

magique d'usage, qu'il n'était pas nécessaire de reproduire dans son intégralité. Il n'est pas non plus impossible que les acteurs aient dû improviser (ce que semble suggérer le « &c. »), comme si le contenu de l'incantation avait en réalité moins d'importance et d'efficacité que la langue qui la formule. Dans *Doctor Faustus*, Robin, un rustre illettré, a dérobé l'un des livres de Faust, auquel il compte recourir pour son propre usage. Lorsqu'il se met à parler « latin » à l'acte III, scène II (« *Sanctobulorum Periphrasticon [...] Polypragmos Belseborams framanto pacostiphos tostu Mephastophilis, &c.*¹⁶⁶ », charabia ressemblant davantage à du grec), Méphistophélès apparaît : la conjuration fonctionne, même si l'incantation ne veut absolument rien dire. Comme le démontre Marianne Montgomery :

Instead of summoning devils with particular words, spells, or rituals, Robin's Latin creates the right theatrical environment for calling supernatural spirits into being. This scene is therefore implicitly metatheatrical. It demonstrates that Faustus' power is mainly about stagecraft, about using Latin to set the stage for Mephistopheles' appearance. Faustus' necromantic stagings can be replicated by Robin, whose fake Latin only needs to *sound* real. The Latin text is powerful if illegible to Robin, and Latin sounds are powerful even if unintelligible to their speaker¹⁶⁷.

L'inintelligibilité du latin, souvent mise en scène à l'époque, peut certes susciter de la méfiance, mais elle peut aussi, dans bien d'autres cas, procurer au spectateur un certain plaisir, comme le suggère Janette Dillon :

Contemporary records of performance suggest that incomprehensible language was less of a barrier to pleasure than it might be to a modern audience. [...] Clearly those non-Latinate townspeople who attended academic performances must have found pleasures unrelated to the meaning (though not necessarily the sound) of the Latin¹⁶⁸.

C'est ce primat du son sur le sens des mots latins que Shakespeare exploite largement dans quelques-unes de ses comédies, en particulier dans les « leçons de latin » de *The Taming of the Shrew* (III.1) et *The Merry Wives of Windsor* (IV.1) ainsi qu'à divers endroits de *Love's Labour's Lost*.

B. « O, I smell false Latin¹⁶⁹ » : traitement comique et/ou irrévérencieux

En présupposant que Shakespeare ait fréquenté une *grammar school* dans sa jeunesse, il y a fort à parier qu'il a dû y ingurgiter une dose généreuse de latin : non seulement parce

¹⁶⁶ C. MARLOWE, *The Tragical History of D. Faustus*, Londres, impr. par V. S. pour Thomas Bushell, 1604, STC (2^e édition) 17429.

¹⁶⁷ M. MONTGOMERY, *Europe's Languages on England's Stages, 1590-1620*, op. cit., p. 108.

¹⁶⁸ J. DILLON, *Language and Stage in Medieval and Renaissance England*, op. cit., p. 153.

¹⁶⁹ *LLL*, V.1.75.

que le latin était la discipline-reine, devant le grec¹⁷⁰, les mathématiques et même l'instruction religieuse¹⁷¹, mais aussi parce que le latin était la langue de rigueur dans la salle de classe, et souvent même dans l'enceinte de l'école, selon un principe d'immersion totale :

Up until the seventeenth century, immersion learning of Latin outside the classroom also played a significant role in the language learning experience of pupils in [grammar] schools. [...] The charter of King James Grammar School in Knaresborough, North Yorkshire, which stipulated that 'after three years in the school, any boy caught using English, even in the playground, was to be beaten by the headmaster'¹⁷².

Comme le suggère le règlement de cette école du Yorkshire, l'expérience de l'apprentissage du latin était sans doute étroitement liée à celle du châtement corporel pour les écoliers de l'époque. Stephen Greenblatt note même qu'un théoricien de la pédagogie de l'époque émit l'hypothèse saugrenue que les fesses avaient été créées pour faciliter l'apprentissage du latin¹⁷³. Dans son ouvrage intitulé *Shakespeare and Classical Antiquity*, Colin Burrow démontre à quel point l'expérience même de l'école fut douloureuse pour Shakespeare et ses camarades :

The life of an early-modern grammar-school boy, so far as it can be pieced together from curricula, textbooks, and memoirs, was hard. Early starts, long days, grumpy masters, and cold halls made the acquisition of learning a painful business. It's likely that young Shakespeare, between the ages of about seven and fourteen or so, dragged himself out of bed at around 5.30 am¹⁷⁴ to study a curriculum that consisted almost exclusively of Latin, with perhaps a smattering of Greek in the higher forms¹⁷⁵.

Les méthodes d'acquisition du savoir elles-mêmes, reposant en grande partie sur un apprentissage par cœur et sur des exercices extrêmement répétitifs, n'étaient sans doute pas très amusantes non plus, en particulier lorsque la moindre étourderie exposait son auteur à une forme plus ou moins sévère de châtement corporel.

On trouve dans les pièces de Shakespeare quelques allusions aux écoliers, la plus célèbre d'entre elles étant sans doute celle de Jaques dans la tirade des sept âges de l'homme :

¹⁷⁰ « For Tudor grammar-school boys Greek was subsequent rather than prior to Latin. That was, historically speaking, the wrong way round, since the majority of Greek literature predated its Latin imitations and offshoots by several centuries ». C. BURROW, *Shakespeare and Classical Antiquity, op. cit.*, p. 37.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 36. Voir également Stephen Greenblatt : « The curriculum made few concessions to the range of human interests: no English history or literature; no biology, chemistry, or physics; no economics or sociology; only a smattering of arithmetic. There was instruction in the articles of the Christian faith, but that must have seemed all but indistinguishable from the instruction in Latin. » S. GREENBLATT, *Will in the World: how Shakespeare became Shakespeare*, Londres, Pimlico, 2005, p. 26.

¹⁷² S. ANDREWS, *Teacher Language Awareness*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2007, p. 49.

¹⁷³ S. GREENBLATT, *Will in the World, op. cit.*, p. 26.

¹⁷⁴ Voir Stephen Greenblatt (*ibid.*) : « In the summer the school day began at 6 A.M.; in the winter, as a concession to the darkness and the cold, at 7 [...] until 5:30 or 6. Six days a week; twelve months a year. »

¹⁷⁵ C. BURROW, *Shakespeare and Classical Antiquity, op. cit.*, p. 35-36.

And one man in his time plays many parts,
 His acts being seven ages. At first the infant,
 Mewling and puking in the nurse's arms.
 Then *the whining schoolboy* with his satchel
 And shining morning face, *creeping like snail*
Unwillingly to school¹⁷⁶. (*As You Like It*, II.VII.142-147)

Dans *The Two Gentlemen of Verona*, Speed compare son maître Valentin (qui est tombé amoureux de Silvia) à un écolier qui soupire parce qu'il a perdu son abécédaire¹⁷⁷ – *The ABC with the Catechism*, alors en usage dans les établissements scolaires. Prenant congé de Juliette, Roméo lance quant à lui : « Love goes toward love as schoolboys from their books, / But love from love, toward school with heavy looks¹⁷⁸. » Dans *The Two Noble Kinsmen*, enfin, Gerald le maître d'école se proclame pompeusement *pedagogus*¹⁷⁹, « the rectifier of all, / [...] that let fall / The birch upon the breeches¹⁸⁰ of the small ones, / And humble with a ferula¹⁸¹ the tall ones¹⁸² ». Rien d'étonnant à ce Shakespeare et ses camarades aient eu du latin une peur viscérale – « this butcherlike feare in making of latines¹⁸³ », selon Roger Ascham.

Il n'y a rien de très étonnant non plus à ce que les maîtres d'école – et plus généralement les pédants en tous genres – soient automatiquement pris pour cible dans les comédies de Shakespeare, et ce d'autant plus lorsqu'ils s'expriment en latin. Caricature de l'humaniste de la Renaissance, Holofernes – qui déclare pourtant lui-même que celui qui parle peu fait preuve de sagesse (*Vir sapit qui pauca loquitur*¹⁸⁴) – se distingue par une logorrhée manifeste dès sa toute première entrée en scène. Dans le passage qui suit, il commente la partie de chasse à laquelle il vient d'assister :

NATHANIEL. Very reverend sport, truly, and done in the testimony of a good conscience.

HOLOFERNES. The deer was, as you know—*sanguis*—in blood, ripe as the pomewater who now hangeth like a jewel in the ear of *caelo*, the sky, the welkin, the heaven, and anon falleth like a crab on the face of *terra*, the soil, the land, the earth.

¹⁷⁶ Les italiques sont de moi.

¹⁷⁷ « You have learned, like Sir Proteus, [...] to sigh, like a schoolboy that had lost his ABC » (*TGV*, II.I.17-21).

¹⁷⁸ *RJ*, II.I.201-202.

¹⁷⁹ L'*OED* définit *pedagogue* comme « A schoolmaster, a teacher; *esp.* a strict, dogmatic, or pedantic one. » (s. v. *pedagogue* n., 1a)

¹⁸⁰ Voir également ce que dit Evans à son élève William dans *MW* : « If you forget your 'qui's, your 'que's, and your 'quod's, you must be preeches. » (IV.I.71-72)

¹⁸¹ « Férule » (petite palette de bois à l'extrémité plate et élargie autrefois utilisée dans les écoles comme instrument de discipline).

¹⁸² *TNK*, III.V.111-114. On attribue généralement cette scène à Fletcher.

¹⁸³ R. ASCHAM, *The Scholemaster*, Londres, John Day, 1570, STC (2^e édition) 832.

¹⁸⁴ *LLL*, IV.II.79.

NATHANIEL. Truly, Master Holofernes, the epithets are sweetly varied, like a scholar at the least. (*Love's Labour's Lost*, IV.II.1-9)

Enclin à ce que la rhétorique de la Renaissance désigne sous le nom de « synonymie »¹⁸⁵, le maître d'école s'exprime ici comme un dictionnaire de latin ou un thésaurus. Pourtant, son latin est incorrect : « in blood » devrait être la traduction de l'ablatif *sanguine* et non du nominatif *sanguis* (« sang »), tandis que *caelo*¹⁸⁶ est vraisemblablement fautif (le nominatif de « ciel » étant *caelum*). Plus tard, lors de la représentation des Neuf Preux, Holofernes écorche même un mot aussi ordinaire que le mot « chien » (*canus* au lieu de *canis*). Il paraît assez improbable que ces solécismes soient ceux de Shakespeare : ils servent plus plausiblement à discréditer, d'entrée de jeu, le discours du pédant. Il faut dire qu'Holofernes, « trop espais en figures »¹⁸⁷, comme le dirait Montaigne, et fier adepte du *stila pedantesca*¹⁸⁸, multiplie les vices de langage et de style dans une constante logomachie. Il est en effet coupable, entre autres choses, de ce que les rhétoriciens de la Renaissance désignent sous le nom de *cacozélie*¹⁸⁹, c'est-à-dire un style affecté tombant dans le mauvais goût, comme lorsque le mot « après-midi » est corrompu en « postérieur du jour » dans cet échange avec Armado :

ARMADO. Sir, it is the King's most sweet pleasure and affection to congratulate the Princess at her pavilion in the posteriors of this day, which the rude multitude call the afternoon.

HOLOFERNES. The posterior of the day, most generous sir, is liable, congruent, and measurable for the afternoon. The word is well culled, choice, sweet, and apt, I do assure you, sir, I do assure. (*Love's Labour's Lost*, V.I.82-89)

¹⁸⁵ Le terme *synonymia* désigne une figure d'élocution qui, dans sa forme la plus simple, consiste à accumuler les synonymes. Sur ce sujet, voir S. ADAMSON, « Synonymia: or, in other words », dans S. ADAMSON, G. ALEXANDER, et K. ETTENHUBER (éd.), *Renaissance Figures of Speech*, Cambridge University Press, 2007, p. 17-35.

¹⁸⁶ *Celo*, dans Q1.

¹⁸⁷ Montaigne, *Essais* (livre III, chapitre V).

¹⁸⁸ « Style pédantesque ». J'emprunte cette expression (vraisemblablement en italien approximatif de la Renaissance) à H. LEVIN, *Contexts of Criticism*, Cambridge Mas. (États-Unis), Harvard University Press, 1969, p. 213. Ce terme, qui fait référence à l'intrusion de latinismes dans le langage courant, désignait à l'origine le mélange de mots italiens et de mots latins ou grecs : « The *Italians* affect those mixt sorts of Languages in their Burlesque Poetry. They have one sort which they call *Pedantesca* from the Name of the Persons of whom it most treats and whom it imitates; *Greek, Latin and Italian* making up the Composition with an *Italian Termination*. » Citation tirée de la préface à la traduction vers l'anglais des œuvres de Rabelais par Sir Thomas Urchard (F. RABELAIS, *The Works of F. Rabelais*, Londres, Richard Baldwin, 1694, Wing R104).

¹⁸⁹ Pour Puttenham, *cacozelia*, autrement appelée *fonde affectation*, « is when we affect new words and phrases other then the good speakers and writers in any language, or then custome hath allowed, & is the common fault of young schollers [who] will seeme to coigne fine wordes out of the Latin, and to vse new fangled speeches, thereby to shew thenselves among the ignorant the better learned. » G. PUTTENHAM, *The Arte of English Poesie*, <http://www.gutenberg.org/cache/epub/16420/pg16420-images.html>, consulté le 21 juillet 2016.

Il n'est ainsi pas rare que celui qu'Armado désigne du nom de *arts-man*¹⁹⁰ (« lettré, érudit », avec un jeu probable sur le quasi-homophone *arse-man*, un à-peu-près fondé sur une paronomase *in absentia*¹⁹¹) profère malgré lui toutes sortes d'obscénités (ce que Richard Sherry nomme *aischrologia*¹⁹²), auquel le latin donne par ailleurs souvent lieu, comme peut en témoigner la scène de la leçon de latin dans *The Merry Wives of Windsor*. Contrairement à ce que préconise Thomas Wilson dans *The Arte of Rhetorique* (1553), Holofernes use et abuse des latinismes en tous genres, sans pour autant « enrichir la langue [anglaise]¹⁹³ » mais bien plutôt en la rendant plus hermétique. Dans le passage suivant, il cumule les fautes de goût – expressions archaïsantes, prononciation affectée et recours superflu au latin :

I abhor such fanatical phantasims, such insociable and point-device companions, such rackers of orthography as to speak 'dout', *sine* 'b', when he should say 'doubt'; 'det' when he should pronounce 'debt'—'d, e, b, t', not 'd, e, t'. He clepeth a calf 'cauf', half 'hauf', neighbour *vocatur* 'nebour'—'neigh' abbreviated 'ne'. This is abhominable—which he would call 'abominable'. It insinuateth me of *insanire*—*ne intelligis, domine?*—to make frantic, lunatic. (*Love's Labour's Lost*, V.I.17-26)

Le pédant prône ici une prononciation fidèle à l'orthographe du mot, mais aussi à son étymologie (en l'occurrence, latine) : *doubt*¹⁹⁴ et *debt* sont en effet respectivement issus des verbes latins *dubitare* et *debere*. Parsemant son discours de mots et de phrases en latin (*sine*, *vocatur*, *insanire*, « *ne intelligis, domine?* »), il se rend par ailleurs coupable de ce que Sherry désigne par *soraismus* et que Puttenham qualifie de *mingle mangle*. Pour ce dernier, il s'agit là d'un vice de style « insupportable », et si Shakespeare en est lui-même coupable, Holofernes pousse quant à lui la caricature à l'extrême. Mais sa cuistrerie sera châtiée lorsque, durant le défilé des Neuf Preux dans lequel il incarne Judas Maccabée, les compagnons du roi le tourmentent sans relâche – « Alas, poor Maccabeus, how hath he been baited¹⁹⁵! », dira même la princesse. Pour Shakespeare, il y a peut-être bien quelque chose de cathartique dans ce monde à l'envers qui met en scène non plus le maître persécutant l'écolier, mais plutôt le maître se faisant lui-même martyriser. Ce renversement n'est pas sans rappeler l'inversion

¹⁹⁰ *LLL*, V.I.76.

¹⁹¹ Voir M. AQUIEN, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Librairie générale française, 1993, p. 207 : « On pourrait appeler "paronomase in absentia", un phénomène de paronomase dont ne figure qu'un élément dans la phrase, mais dont l'autre (et même parfois les autres) est absent mais suggéré par le contexte. »

¹⁹² Ou *turpis locutio* : « when the words be spoken, or ioyned together, that they may be wronge into a fylthye sence » (Richard SHERRY, *A Treatise of Schemes and Tropes*, *op. cit.*).

¹⁹³ « Now whereas wordes be receiued, aswell Greke as Latine, to set furthe our meanyng in thenglishe tongue, either for lacke of store, or els because wee would enriche the language ». T. WILSON, *The Arte of Rhetorique*, Londres, Richard Grafton, 1553, STC (2^e édition) 25799.

¹⁹⁴ Voir *OED*, s. v. *doubt* v. : « The normal 14th cent. forms in French and English were *douter*, *doute*; the influence of Latin caused these to be artificially spelt *doubt-*, which in 17th cent. was again abandoned in French, but retained in English. »

¹⁹⁵ *LLL*, V.II.625.

carnavalesque de la hiérarchie maître-élève que François Laroque décrit dans *Shakespeare et la fête*, où il évoque notamment une coutume élisabéthaine connue sous le nom de « barring out the schoolmaster »¹⁹⁶, qui consistait dans l'exclusion temporaire de la salle de classe du maître par les élèves. Holofernes est lui aussi contraint de quitter la scène (« And so adieu, sweet Jude. Nay, why dost thou stay? [...] Jud-as, away »), et c'est d'ailleurs à ce moment-là qu'il nous inspire finalement un peu de compassion, lorsqu'il s'exclame avec pathos : « This is not generous, not gentle, not humble »¹⁹⁷. » Comme le fait justement remarquer Pauline Kiernan :

It is no coincidence that the character who has spent every minute of his time on stage uttering Latin tags, affectations, and archaic rhetoric, draws his theatre audience to him with a single line of simple words, deeply felt¹⁹⁸.

Il y a également quelque chose de libérateur dans les « leçons de latin » de *The Taming of the Shrew* (Lucentio / Bianca) et de *The Merry Wives of Windsor* (Evans / William Page / Quickly). Dans *The Taming of the Shrew*, c'est paradoxalement grâce à l'enseignement du latin, traditionnellement associé à un environnement masculin, que Lucentio parvient à s'introduire dans l'intimité de sa bien-aimée, dans une scène à forte charge érotique. Le passage des *Héroïdes* d'Ovide qu'il propose à Bianca de « traduire » n'est en fait qu'un simple prétexte pour lui déclarer sa flamme : comme le dit Colin Burrow, « The physical presence of the textbook onstage (and they must have only one copy between them for the scene to produce the required level of intimacy) is an excuse for the two of them to huddle together »¹⁹⁹. Mais la présomption du professeur / prétendant :

LUCENTIO. 'Hic ibat', as I told you before—'Simois', I am Lucentio—'hic est', son unto Vincentio of Pisa—'Sigeia tellus', disguised thus to get your love—'hic steterat', and that Lucentio that comes a-wooing—'Priami', is my man Tranio—'regia', bearing my port—'celsa senis', that we might beguile the old pantaloon. (*The Taming of the Shrew*, III.I.31-36)

est vite tempérée par la repartie de son élève :

BIANCA. Now let me see if I can construe it. 'Hic ibat Simois', I know you not—'hic est Sigeia tellus', I trust you not—'hic steterat Priami', take heed he hear us not—'regia', presume not—'celsa senis', despair not. (40-43)

¹⁹⁶ Les élèves ne permettaient apparemment au maître de rentrer que lorsque ce dernier leur avait accordé quelques jours de vacances supplémentaires.

¹⁹⁷ *LLL*, V.II.622.

¹⁹⁸ P. KIERNAN, « *Venus and Adonis* and Ovidian indecorous wit », dans A.B. TAYLOR, *Shakespeare's Ovid: The Metamorphoses in the Plays and Poems*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2000, p. 94.

¹⁹⁹ C. BURROW, *Shakespeare and Classical Antiquity, op. cit.*, p. 33.

Comme on peut notamment le voir au découpage logique qu'elle fait du texte latin que Lucentio tronçonne sans rime ni raison, Bianca prouve ici qu'elle est plus compétente que son maître, ce qui constitue par ailleurs un ressort comique évident de la scène. La fausse traduction de Lucentio est également savoureuse parce que totalement improbable : l'évocation tragique, chez Ovide, du site de Troie après sa destruction est complètement dénaturée par la glose de Lucentio, dans un mélange des genres aussi drôle qu'insolite. Ainsi, par le jeu de la traduction (« '*Priami*', is my man Tranio »), le roi Priam est par exemple comiquement assimilé à un simple valet (Tranio) et se voit transplanté dans l'univers de la *commedia dell' arte*, aux côtés notamment du vieux Pantalon (« '*celsa senis*', that we might beguile the old pantaloon »). À la manière des personnages de bas étage qui, dans *Love's Labour's Lost* par exemple, métamorphosent malgré eux les mots latins dont ils ne comprennent pas le sens, Lucentio défigure ici les mots latins que certains spectateurs de l'époque connaissaient peut-être par cœur. Ceux-ci sont comme dépouillés de leur sens, et il est aisé de faire dire ce que l'on veut à des signifiants vides. L'exercice a évidemment une dimension jubilatoire : en « accolant » ses propres mots à ceux d'Ovide, Shakespeare s'approprie sa poésie, lui rend hommage et la désacralise en même temps.

On trouve évidemment un autre exemple de désacralisation et même de défiguration du latin dans la leçon de grammaire qui réunit le pasteur gallois Evans, le jeune William (qui n'est bien sûr pas sans rappeler le jeune écolier qu'était Shakespeare), Meg Page, sa mère, et – *last but not least* – Mistress Quickly, la reine des malapropismes, qui commente la scène. Il s'agit là encore d'une scène de traduction, ou plutôt de « double traduction » (ou « rétro-traduction »), qui était alors pratiquée dans les écoles : le procédé, popularisé par Roger Ascham dans *The Schoolmaster* (1570), consistait à traduire un passage choisi d'un auteur latin en anglais, puis de le traduire à nouveau, cette fois en latin²⁰⁰, après une pause d'au moins une heure²⁰¹. Neil Rhodes résume l'objectif et les bénéfices de cet exercice dans les termes suivants :

The exercise of double translation underlines the point [...] that what is vital in Tudor education is not content but process. The process of translating and retranslating from Latin into English, English into Latin, taught pupils stylistic versatility, but it also taught them to think double. Doubling in various forms is certainly a characteristic of Shakespeare²⁰².

²⁰⁰ H. LEES-JEFFRIES, *Shakespeare and Memory*, Oxford University Press, 2013, p. 41.

²⁰¹ Voir « The first booke for the youth », dans R. ASCHAM, *The Scholemaster*, *op. cit.*

²⁰² N. RHODES, *Shakespeare and the Origins of English*, Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 63-64.

Dans la leçon de grammaire de *The Merry Wives of Windsor*, les mots latins se dédoublent et se déforment de façon quasi-anamorphique. En effet, comme l'on pouvait s'en douter, « le latin ne retourne pas au latin en une restitution fidèle²⁰³ » et, pour ainsi dire, docile, mais il fait l'objet de métamorphoses successives engendrant invariablement une série de mots à double entente (*double entendres*, pour les Anglo-Saxons), le plus souvent de nature grivoise. Ainsi, lorsque Quickly les comprend de travers, l'adjectif *pulcher* (« beau ») est travesti en *polecats* (« putois » ou « putains »), le verbe *caret* en *carrot*²⁰⁴ (argot pour « pénis »), ou encore le démonstratif *horum* en *whore*. Dans l'exemple suivant, la « défiguration » se fait par étapes successives :

EVANS. [...] What is he, William, that does lend articles?

WILLIAM. Articles are borrowed of the pronoun, and be thus declined²⁰⁵. *Singulariter nominativo: 'hic, haec, hoc'*.

EVANS. *Nominativo: 'hig, hag, hog'*. Pray you mark: *genitivo: 'huius'*. Well, what is your accusative case?

WILLIAM. *Accusativo: 'hinc'*—

EVANS. I pray you have your remembrance, child. *Accusativo: 'hing, hang, hog'*.

MISTRESS QUICKLY. 'Hang-hog' is Latin for bacon, I warrant you.

EVANS. Leave your prabbles, 'oman! (*The Merry Wives of Windsor*, IV.I.34-45)

Dans cet extrait, William récite sa déclinaison de l'« article » démonstratif, apprise par cœur dans la grammaire de Lily. Si le cas nominatif ne lui pose pas de problème, il se trompe sur l'accusatif (*hinc* au lieu de *hunc*), suscitant ainsi l'irritation d'Evans²⁰⁶, qui le reprend sans pour autant corriger son étourderie²⁰⁷ : « *Accusativo: 'hing, hang, hog'*. » Dans un premier temps, l'accent gallois du pasteur altère les signifiants d'origine en transformant la consonne sourde [k] en sa correspondante sonore [g] ; dans un second temps, l'ignorance de Quickly corrompt le signifié en métamorphosant les pronoms latins *hanc* et *hoc* en un substantif

²⁰³ « Latin returns not to Latin, in a faithful and homogeneous rendering, but rather escapes into meanings that betray their original, wandering too far afield to be called back or reined in. » P.A. PARKER, *Shakespeare from the Margins: Language, Culture, Context*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1996, p. 118.

²⁰⁴ Seulement de manière implicite, cependant, car en réponse à *caret*, Quickly s'exclame uniquement : « that's a good root ».

²⁰⁵ Cette phrase est reprise telle quelle de la grammaire de Lily.

²⁰⁶ Dans cette scène, Sir Hugh Evans est loin de suivre les recommandations d'Ascham, qui préconise une certaine indulgence dans l'enseignement du latin : « If the childe misse, either in forgetting a worde, or in chaunging a good with a worse, or misordering the sentence, I would not haue the master, either froune, or chide with him, if the childe haue done his diligence, and used no trewardship [c.-à-d. *truanship*] therein ». R. ASCHAM, *The Scholemaster*, op. cit.

²⁰⁷ Il peut s'agir d'une erreur de copiste ou bien simplement d'une preuve de l'incompétence du professeur gallois.

anglais de son cru, *hang-hog*²⁰⁸, dont elle propose même une traduction : « [it] is Latin for bacon ». Autrement dit, Quickly traduit ici l'érudit, l'étranger, le lointain (un « article » au « cas accusatif », mots que la servante Quickly n'est pas en mesure de comprendre) en un objet populaire, local, familier (le lard fumé²⁰⁹, qui relève cette fois de sa compétence). Comme l'écrit Huw Griffiths : « Mistress Quickly hears Welsh as rude, and rude in two senses – both bawdy and uncultivated²¹⁰. » *Carrots, bacon, whores, polecats* : il n'y a en réalité rien de très étonnant à ce que Mistress Quickly, cuisinière²¹¹ de Caius et ancienne tenancière d'une auberge aux activités douteuses, ramène tout ce qu'elle entend à ses deux domaines d'expertise – la nourriture et les quiproquos grivois. Son intrusion dans la leçon de latin précipite alors la chute de la langue de Cicéron en vulgaire « latin de cuisine²¹² ».

Il n'est pas rare, chez Shakespeare comme chez ses contemporains, que les mots – et *a fortiori* les mots étrangers – soient, à la manière du mille-feuille, formés de couches de sens multiples que le spectateur prend de la peine et / ou du plaisir à effeuiller. Les jeux de mots bilingues (voire multilingues) encouragent en effet le lecteur à « voir double » et l'auditoire à « entendre double ». Pour Patricia Parker, « Such polyglot soundings [...] made it possible for Shakespeare and his contemporaries to exploit the ear's ability to hear sounds simultaneously and macaronically in multiple linguistic registers²¹³. » L'humour de ces situations naît pour la plupart de l'interaction défectueuse entre un personnage instruit ou prétendument savant et un personnage de bas étage à l'oreille « fausse », pour reprendre une métaphore musicale. Prenons ici quelques exemples. Chez Ovide, les amants Pyrame et Thisbé se donnent rendez-vous au tombeau de Ninus (en latin : *ad busta Nini*). Si Peter Quince, le chef des artisans, prononce correctement le nom de ce roi légendaire d'Assyrie, Flute et Bottom l'altèrent par étourderie (et probablement par contamination de la forme génitive *Nini* dans le texte latin) en

²⁰⁸ *Hog* signifie « porc ».

²⁰⁹ « Swine's flesh [was] the meat chiefly consumed by the rural population of England » (*OED*, s. v. *bacon* n., 4).

²¹⁰ H. GRIFFITHS, « 'O, I am ignorance itself in this!': Listening to Welsh in Shakespeare and Armin », dans W. MALEY et P. SCHWYZER (éd.), *Shakespeare and Wales: From the Marches to the Assembly*, Farnham (Royaume-Uni), Ashgate, 2010, p. 117.

²¹¹ À l'acte I, scène II, Evans énumère ainsi les activités domestiques de la servante de Caius : « [she] is in the manner of his 'oman, or his dry-nurse, or his cook, or his laundry, his washer, and his wringer. » (*MW*, I.II.3-5)

²¹² À ce sujet, voir B. LAURIOUX, « La latin de la cuisine », dans M. GOULLET et M. PARISSÉ (éd.), *Les historiens et le latin médiéval: colloque tenu à la Sorbonne les 9, 10 et 11 septembre 1999*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2001, p. 259 : « Ce sont les humanistes de la fin du XV^e siècle et du XVI^e siècle, spécialement les humanistes allemands, qui ont qualifié un latin barbare et incorrect de « latin de cuisine » (*loquus coquinarius, coquinaria latinitas, culinarius latinus*). Est-ce à dire que les cuisiniers de leurs temps parlaient latin ? Dans les comédies, sans aucun doute. »

²¹³ P. PARKER, « Shakespeare's Sound Government: Sound Defects, Polyglot Sounds, and Sounding Out », *Oral Tradition*, 2009, vol. 24, n° 2, p. 365.

Ninny (« nigaud »), un peu à la manière dont Fluellen pervertit le nom du plus connu des rois macédoniens, Alexandre le Grand, en *Alexander the Pig*²¹⁴. Ce faisant, c'est évidemment Flute, Bottom et Fluellen qui s'auto-désignent malgré eux comme des « nigauds », mais il est fort possible que le spectateur de l'époque trouvât également un certain plaisir dans l'irrévérence faite à ces héros illustres. Dans le même registre, Linda Woodbridge cite l'exemple d'un rustre qui, dans *Respublica* (1553) de Nicholas Udall, anglicise ce mot latin en *rice pudding cake* (notons qu'il s'agit là encore d'un comestible). Dans *Love's Labour's Lost*, Costard félicite Moth de la boutade que ce dernier vient de lancer à Holofernes, laquelle a tapé dans le mille (*ad unguem*²¹⁵, littéralement « jusqu'au bout des ongles », signifie « à la perfection ») :

CLOWN. [...] Go to, thou hast it *ad dungil* at the fingers ends, as they say.

PEDANT. Oh I smell false Latine, *dunghel* for *vnguem*.

BRAGGART. *Arts-man preambulat*, we will be singuled from the barbarous. (Q1 [1598])

Pour une meilleure lisibilité et pour mieux comprendre les processus successifs à l'œuvre dans le calembour, je cite ici le texte du premier *in-quarto*, la modernisation opérée dans l'édition Oxford ne permettant pas d'en saisir la subtilité. Contrairement à ce qui se passe dans l'exemple de *rice pudding cake* et à supposer, bien évidemment, qu'il ne s'agisse pas là d'une erreur de copiste, *ad dungil* (Costard) n'est pas ce que l'on peut appeler une anglicisation totale du latin. C'est un mixte barbare de latin (préposition *ad*) et d'un mot à mi-chemin entre le latin et l'anglais (*dungil*). L'expression *Ad unguem* devient *ad dungil* à la suite d'une série d'altérations phonétiques, notamment un phénomène de prosthèse (l'adjonction du phonème [d] au début du second mot, par contamination du [d] final de la préposition *ad*). Par ailleurs, le *h* de *dunghill* étant manquant, on entend ['dʌŋɪl] et non ['dʌŋhɪl] : autrement dit, la bourde de Costard, imputable à son « oreille fausse » et non à son espièglerie, paraît vraisemblablement involontaire. En effet, *dungil* n'est pas à l'époque une graphie courante de *dunghill*²¹⁶. Il semblerait donc que ce soit Holofernes qui, ayant non seulement l'oreille fausse mais aussi l'esprit « mal tourné », traduise *dungil* en *dunghel*. Le choix du verbe qu'il emploie (« I smell²¹⁷ false Latine »), en renvoyant par syllepse à la

²¹⁴ H5, IV.vii.12-13. Là encore, il faut « effeuiller » : « Alexander the Pig » est la prononciation pseudo-galloise de « Alexander the Big », à son tour altération de l'appellation « Alexander the Great ».

²¹⁵ On trouve par exemple cette locution chez Horace (*Épître aux Pisons*, vers 294) lorsque celui-ci préconise la correction d'un poème jusqu'à sa perfection.

²¹⁶ En générant une recherche sur EEBO, seuls sept résultats (dont deux dans Shakespeare) font apparaître cette orthographe entre la fin du XV^e siècle et la fin du XVII^e siècle, contre plus de 2500 résultats pour *dunghill* (plus de 4000 lorsqu'on inclut ses variantes courantes) pour la même période.

²¹⁷ C'est moi qui souligne.

modalité sensorielle olfactive, achève de faire tomber une expression latine « noble », issue de la technique artistique du modelage et reprise par la scolastique, dans le registre de la scatologie. De façon ironique, c'est même l'« intellectuel » Holofernes qui précipite cette chute. Ce court extrait est une illustration parfaite de la collision d'un langage (pseudo-)savant et de celui des sens et du bas corporel. Holofernes est pour ainsi dire roulé dans la fange et c'est en se mettant à l'écart de ceux qu'il qualifie de « barbares » qu'Armado propose de l'en extraire.

Il y a, dans la pièce, d'autres oreilles réfractaires aux sons latins : je ne prendrai ici qu'un dernier exemple dans lequel, une fois de plus, « le latin joue son rôle de brouilleur de message par l'équivoque sonore qu'il permet²¹⁸ ». Lorsque Nathaniel et Holofernes débattent de la nature du cerf que la princesse vient de tuer, les interventions du garde champêtre Dull sont fatalement inadéquates (ou, une nouvelle fois, « barbares », selon le pédant) :

CURAT NATH. [...] I assure ye it was a Bucke of the first head.

HOLO. Sir *Nathaniel*, *haud credo*.

DUL. Twas not a *haud credo*, twas a Pricket.

HOLO. Most barbarous intimation: [...] to insert again my *haud credo* for a Deare.

DUL. I said the Deare was not a *haud credo*, twas a Pricket.

HOLO. Twice sodd simplicitie, bis coctus, O thou monster ignorance, How deformed doost thou looke. (QI)

Contrairement à l'exemple de *ad dunghill*, la déformation phonétique du latin *haud credo* (« je ne crois pas ») n'est pas reflétée dans la graphie (« Twas not a *haud credo*, twas a Pricket »). Pourtant, il y a certainement là un nouveau jeu de mots interlinguistique : en 1952, Alfred L. Rowse « traduit » le *haud credo* de Dull en *auld*²¹⁹ *grey doe*, hypothèse largement retenue par les éditeurs modernes de la pièce. Les sons étrangers sont ainsi métamorphosés en sons familiers lorsque le verbe latin *credo* (mot pourtant familier de la messe) passe pour une « biche grise ».

Ces à-peu-près et jeux de mots en tous genres, sans doute transparents pour les spectateurs de l'époque, ne le sont bien souvent plus pour ceux d'aujourd'hui, qu'ils soient anglophones ou non : le latin est loin d'être aussi familier de nous que du public de la Renaissance, et les jeux de mots bilingues²²⁰ sont parfois d'une telle complexité qu'ils font

²¹⁸ G. VENET, « Notice » de *Peines d'amour perdues*, dans G. VENET et J.-M. DEPRATS (éd.), *Comédies I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2013, p. 1324.

²¹⁹ *Auld* constitue une variante dialectale de l'adjectif *old* (*OED*, s. v. *auld* adj.).

²²⁰ J'en proposerai une étude plus détaillée dans le chapitre consacré à leur traduction.

régulièrement l'objet de coupes lors de la mise en scène. Si le latin semble être l'idiome privilégié de ces collisions linguistiques plus ou moins incongrues, Shakespeare emprunte également à quelques langues européennes, le plus souvent dans un registre comique mais pas exclusivement.

Chapitre II : Vernaculaires européens

European languages on the stage diverge strikingly from the period's emerging normative English: the language that took shape in Marlowe's mighty line and Spenser's cantos and Shakespeare's soliloquies. Making sense of this linguistic variety must have been a challenge for early modern playgoers, and it is equally a challenge for the critic trying to recover these past sounds and determine how they might have been heard. The textual echoes of foreign languages are often elusive, but they are echoes worth pursuing¹.

Dans ce chapitre consacré aux langues celtiques des îles Britanniques et aux langues européennes², autrement dit aux langues étrangères de l'« intérieur » et de l'« extérieur », il s'agira justement de « poursuivre ces échos » pour tenter de les déchiffrer et d'en saisir la portée. Langues celtiques mises à part, les vernaculaires européens (néerlandais, espagnol, italien, français) sont ici classés par ordre croissant du nombre d'occurrences relevées, le français étant, avec le latin, la langue la plus largement représentée dans le théâtre de Shakespeare. En cela, le théâtre de Shakespeare ne manque pas de refléter une réalité linguistique de l'époque :

Words borrowed from French were consistently high. Those from Italian and Spanish rose steadily in the period. The low number of loans from Dutch and German is partly a reflection of the fact that plays were hardly ever set in those areas, which may in turn reflect the fact that these areas were less culturally prestigious and economically dominant³.

Où les dramaturges de l'époque puisaient-ils les multiples formules étrangères – souvent des locutions toutes faites – dont ils émaillaient leurs dialogues ? Chez les auteurs étrangers et dans les manuels de langue bien plus fréquemment, sans aucun doute, qu'au cours de voyages en Europe. Il n'était d'ailleurs pas besoin de voyager bien loin pour entendre parler et même apprendre les principaux vernaculaires européens : Londres, métropole cosmopolite et polyglotte en devenir, était régulièrement visitée par d'innombrables voyageurs étrangers. Parmi les voix étrangères de Londres, on recense celles de ces visiteurs de passage, des humanistes, des ambassadeurs étrangers, celles des nombreux négociants, notamment italiens et espagnols, mais aussi celles des réfugiés protestants venus de France ou des Pays-Bas. Voici comment William J. Kennedy décrit le creuset culturel et linguistique qu'était Londres à l'époque élisabéthaine :

¹ M. MONTGOMERY, *Europe's Languages on England's Stages, 1590-1620*, *op. cit.*, p. 3-4.

² Dans *The Arte of Rhetorique* (1553), Thomas Wilson emploie pour les décrire l'hyperonyme « *oversea language* ». Cité par R. QUIRK, « Shakespeare and the English Language », dans V. SALMON et E. BURNES (éd.), *A Reader in the Language of Shakespearean Drama*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing, 1987, p. 16.

³ G. GOODLAND, « Reading Early Modern literature through OED3 », *op. cit.*, p. 36.

In the London of his day, Shakespeare must have encountered a polyglot, multiclass, increasingly mobile society of transient merchants, immigrant artisans, and alien businessmen who met the demands of the upper classes for luxury goods and leisure activities. In this environment, contact with immigrants and foreign-language speakers from other cultures who specialized in such goods and activities was inevitable⁴.

Shakespeare aurait également eu l'occasion de se familiariser avec divers accents et dialectes de l'Angleterre mais aussi de sa marge celtique. Les Gallois étaient particulièrement nombreux dans la capitale⁵, comme l'explique Megan Lloyd : « With the Tudors on the throne, many Welshmen journeyed to London, enticed by profit, employment, education and adventure⁶. » Selon Bartley et Richards, cités par Lloyd : « Welsh was probably one of the foreign languages of which a smattering was fairly widespread, especially of course in London and westward⁷ ». Si le gallois a notamment sa place dans ce chapitre, ce ne sera en revanche pas le cas des dialectes britanniques (en particulier l'anglais gallois, écossais et irlandais), étudiés dans la troisième partie de ce travail. Enfin, je n'évoquerai pas non plus ici le charabia dans lequel les soldats ayant capturé Paroles s'adressent à lui (*All's Well That Ends Well*), pertinemment qualifié de *linsey-woolsey*⁸ et vraisemblablement interprété (à tort) comme du russe par ce prétendu *manifold linguist*⁹. En effet, dans la mesure où il s'agit là d'une langue inventée de toutes pièces et non d'une langue européenne reconnaissable, ce *choughs' language*¹⁰ n'a pas sa place dans ce chapitre mais sera en revanche examiné dans le détail au cours de la deuxième partie.

Au cours de ce chapitre, je montrerai comment tous ces sons étrangers – ces sons essentiellement non-anglais –, tels qu'ils étaient représentés sur la scène de théâtre, faisaient évidemment écho à la polyphonie de la métropole en plein essor que Londres était alors. Si cette situation de langues en contact était évidemment « traduite » sur scène comme une constante source de malentendus comiques, selon Ton Hoenselaars, elle pouvait également représenter une véritable source d'inquiétude :

⁴ W. J. KENNEDY, « “Les langues des hommes sont pleines de tromperies” : Shakespeare, French Poetry, and Alien Tongues » dans Z. LESSER et B.S. ROBINSON (éd.), *Textual Conversations in the Renaissance: Ethics, Authors, Technologies*, Aldershot (Royaume-Uni)/Burlington (Vermont), Ashgate, 2006, p. 94.

⁵ Willy MALEY note que la ville de Stratford elle-même hébergeait une importante communauté galloise. Willy MALEY, « ‘Let a Welsh correction teach you a good English condition’ : Shakespeare, Wales and the Critics », dans W. MALEY et P. SCHWYZER (éd.), *Shakespeare and Wales*, *op. cit.*, p. 182.

⁶ M. LLOYD, « Rhymer, Minstrel Lady Mortimer and the Power of Welsh Words », P.W. MALEY et P.P. SCHWYZER, *Shakespeare and Wales: From the Marches to the Assembly*, Ashgate Publishing, Ltd., 2013, p. 59.

⁷ *Ibid.*, p. 60.

⁸ *AW*, IV.I.11.

⁹ *AW*, IV.III.241.

¹⁰ *AW*, IV.I.19-20.

These international visitors were a considerable cause of anxiety, not because they meant to stay (although a number of them did), but because communication was difficult. In early modern London foreigners [...] are likely to have spoken their own foreign tongues, or to have communicated in a shared language, like Latin. Only rarely would the language shared with visitors from abroad have been English. The English language enjoyed no international status, and certainly did not function as the *lingua franca* that it is today¹¹.

Lorsque les dramaturges de l'époque nous donnent à entendre la langue de l'Autre, lorsqu'ils la tournent en dérision ou encore lorsqu'ils s'amusent de ceux qui sont incapables d'en comprendre le sens, ils posent la question de ce que parler anglais pouvait alors signifier, ou de ce qu'être anglais pouvait même signifier. D'une certaine manière, ces sons allogènes constituaient une façon parmi d'autres, pour la nation britannique émergente, de s'auto-définir pour ainsi dire *ex negativo*. Le portrait que Shakespeare dresse de plusieurs de ses voisins européens ainsi que de leur langue en est une parfaite illustration.

1. Les langues celtiques des îles Britanniques

En 1875, Charles Mackay avait déjà entrepris un relevé des mots celtiques repérés chez Shakespeare et ses contemporains¹². La liste à laquelle Mackay aboutit est cependant sujette à caution, l'auteur identifiant par exemple – de toute évidence à tort – l'interjection *gramercy* (de l'ancien français *grant merci*) comme la corruption d'un terme affectueux gaélique¹³. Aucune des hypothèses (majoritairement fantasques) concernant les mots supposément celtiques que Mackay recense chez Shakespeare n'est d'ailleurs aujourd'hui corroborée par l'*OED*.

On trouve malgré tout chez Shakespeare un certain nombre d'emprunts aux langues de la frange celtique de l'Angleterre. L'*OED*¹⁴ recense en effet les termes suivants : *bard*, n.1 (« barde », *Richard III*, IV.II.108), *bog*, n.1 (« borbier », mot employé dans plusieurs pièces), *brogue*¹⁵, n.2 (*Cymbeline*, IV.II.215), *bug*, n.1 (« objet de terreur »), *cam*, adv. (« tordu, trompeur », *Coriolanus*, III.I.305), *inch*, n.2 (« petite île (écossaise) », *Macbeth*, I.II.61), et *kern*, n.1 (fantassin irlandais). On relève par ailleurs l'emprunt au gallois *metheglin* (« hydromel aux épices », *Love's Labour's Lost*, V.II.233 et *The Merry Wives of Windsor*,

¹¹ T. HOENSELAARS, « Shakespeare and the Cultures of Translation », dans P. HOLLAND (éd.), *Shakespeare Survey 66: Working with Shakespeare*, Cambridge University Press, 2013, édition numérique.

¹² C. MACKAY, « Celtic or Gaelic Words in Shakespeare and his Contemporaries », dans *The Athenæum: A Journal of Literature, Science, the Fine Arts, Music, and the Drama*, Londres, John Francis, 1875, vol. II, p. 475-476.

¹³ *Ibid.*, p. 475.

¹⁴ Je renvoie à ce dictionnaire pour l'étymologie présumée de chacun de ces mots.

¹⁵ Le mot *brogue* désigne un soulier grossier porté par les montagnards écossais et les paysans irlandais.

V.v.157) ou encore le substantif pluriel *galloglasses* (2 *Henry VI*, IV.VIII.27 et *Macbeth*, I.ii.13), emprunté à l'irlandais *gall-óglách* et désignant des gardes d'élite armés de haches d'armes ou de hallebardes¹⁶. Si certains de ces emprunts sont justifiés par le contexte dans lequel ils apparaissent, d'autres occurrences paraissent en revanche plus fortuites. Il n'est pas étonnant, par exemple, de rencontrer un mot d'origine gaélique (*inch*, du gaélique *innis*, « île ») dans la « pièce écossaise » de Shakespeare, ni même d'entendre un personnage gallois parler de *metheglin*. L'irruption d'un mot gallois (*cam*¹⁷) dans la bouche d'un tribun romain est cependant bien plus inattendue¹⁸.

Les emprunts aux langues celtiques surviennent ainsi parfois là où l'on s'y attendrait le moins. Brièvement évoqué au chapitre I, le terme *duc dame*, que Jaques présente facétieusement comme une « invocation grecque¹⁹ » dans *As You Like It*, est un hapax shakespearien ayant fait l'objet d'interprétations diverses²⁰ mais dont l'origine est peut-être à chercher du côté des langues celtiques. Certains y voient en effet la déformation des mots irlandais *an dtiocfaidh*²¹, tirés d'une chanson irlandaise populaire du temps de Shakespeare²², d'autres celle de l'expression galloise *dewch 'da mi*²³ (forme contractée de « dewch gyda mi », « venez avec moi »). Rien dans le contexte ne permet de vérifier ces hypothèses, qui témoignent néanmoins de la richesse polysémique potentielle des mots étrangers sous la plume de Shakespeare.

Il y a peut-être aussi une trace d'irlandais dans *Henry V*, dans l'échange suivant entre Pistol et le soldat français Monsieur le Fer :

¹⁶ J.-M. DEPRATS (éd.), *Tragédies II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. 1446, note 7.

¹⁷ En réponse à une réplique de Menenius en faveur de Coriolan, le tribun Sicinius déclare en III.1.305 : « This is clean cam », dénonçant vraisemblablement l'argumentaire de Menenius comme spécieux. « Merely awry », se contentera de répondre Brutus, fournissant pour ainsi dire une traduction vers l'anglais de la curieuse repartie de Sicinius, son double.

¹⁸ D'après R. B. PARKER, « 'cam' is [...] used here for its abrupt, contemptuous colloquialism ». R.B. PARKER (éd.), *The Tragedy of Coriolanus*, Oxford, Oxford University Press, coll. « Oxford Shakespeare », 1998, p. 264.

¹⁹ « AMIENS. What's that 'duc dame'? / JAQUES. 'Tis a Greek invocation to call fools into a circle. » (*AYL*, II.V.55-56)

²⁰ Le mystérieux *duc dame* a fait l'objet de « rétrotraductions » phonétiques dans diverses langues : en latin (*duc ad me*, « conduis[-le] à moi »), en italien (*duc da mi*), en français (« duc damné »), en gallois et en irlandais (voir ci-dessus), et même en romani (*dukrā mē*, « je prédis l'avenir », formule attribuée aux diseurs de bonne aventure).

²¹ En irlandais moderne, « *An dtiocfaidh tú?* » signifie « Viendras-tu ? ». Le sens est assez proche de l'expression « come hither », répétée au refrain de la chanson entonnée par Amiens.

²² M. CRONIN, « Shakespeare, Translation and the Irish Language », dans M.T. BURNETT et R. WRAY (éd.), *Shakespeare and Ireland: History, Politics, Culture*, Houndmills (Royaume-Uni), Macmillan Press, 1997, p. 201-202.

²³ Voir J.T. JONES, « "What's that « Duc dame »?" (As You Like It, II. v. 60) », *Modern Language Notes*, décembre 1947, vol. 62, n° 8, p. 563-564.

FRENCH. *Je pense que vous estes le Gentilhome de bon qualitee.*

PIST. *Qualtitie calmie custure me.* (F)

La tradition critique anglaise voit dans l'énoncé macaronique de Pistol l'allusion à une ballade irlandaise. On retrouve en effet les termes *custure me* dans un refrain élisabéthain populaire à l'époque élisabéthaine, *Calen o custure me*, possible transcription phonétique²⁴ de l'irlandais *Cailín óg a stór*²⁵, signifiant « jeune fille, mon trésor ». Ce refrain figure par exemple sous sa forme anglicisée dans un sonnet chanté intitulé « A Sonnet of a Lover in the Praise of His Lady » et tiré de l'anthologie *A Handful of Pleasant Delights*²⁶ (1584). Cette hypothèse ne semble somme toute pas improbable, compte tenu de la popularité de ce refrain à l'époque mais également du fait qu'*Henry V* constitue l'unique pièce de Shakespeare donnant un rôle parlé à un personnage irlandais (MacMorris).

Parmi les langues celtiques, cependant, c'est au gallois que Shakespeare donne le plus grand rôle²⁷. On parle en effet gallois à l'acte III, scène I de *1 Henry IV*, bien que les répliques concernées n'aient été reproduites ni dans Q1 (1598), ni dans F. Seule une série de didascalies nous indiquent que le chef gallois Glendower et sa fille Lady Mortimer s'expriment en gallois. Elles sont au nombre de cinq dans le texte du Folio :

- *Glendower speakes to her in Welsh, and she answeres him in the same.*
- *The Lady speakes in Welsh.*
- *The Lady againe in Welsh.*
- *The Lady speakes againe in Welsh.*
- *Heere the Lady sings a Welsh Song.* (F)

Comme le souligne Philip Schwyzer, ces indications scéniques constituent un cas unique dans l'œuvre de Shakespeare : nulle part ailleurs le dramaturge ne recourt à une didascalie pour

²⁴ James Shapiro, qui s'appuie sur la citation de Pistol, déclare ainsi : « The Irish language, like its land and people, is inexorably anglicized, corrupted and appropriated. » J.S. SHAPIRO, *1599: A Year in the Life of William Shakespeare*, Londres, Faber and Faber, 2005, p. 111.

²⁵ Sur ce point, voir M. CRONIN, « Shakespeare, Translation and the Irish Language », art. cité, p. 202 : « Lover argued the original was *Cailín óg a stór*, Whitley Stokes, *Cailín óg a's truagh*, George Sigerson, *Cailín óg a stuaire* and Grattan Flood, *Cailín óg a's tuire mé.* »

²⁶ C. ROBINSON *et al.*, *A Handefull of Pleasant Delites*, Londres, Richard Jones, 1584, STC (2^e édition) 21105.

²⁷ Comme l'explique Philip Schwyzer, « Welsh was in fact one of the non-English languages most frequently heard on the London stage. At least eighteen extant plays and masques by Dekker, Middleton, Jonson, Shirley, and others include passages in Welsh. » P. SCHWYZER, « “The Lady speaks in Welsh”: *Henry IV, Part 1* as Multilingual Drama », dans M. SAENGER (éd.), *Interlinguicity, Internationality, and Shakespeare*, *op. cit.*, p. 48.

signaler qu'un personnage s'exprime en langue étrangère²⁸. Pourquoi les répliques galloises de *I Henry IV* ne figurent-elles pas dans les textes qui nous sont parvenus ? Peut-être parce qu'elles étaient destinées à être improvisées sur scène par des comédiens gallophones ? Ou bien le texte de QF serait-il incomplet ? Pour Schwyzer, il n'est pas exclu de considérer l'acte III, scène I de *I Henry IV* comme un texte multilingue incomplet dont seule la partie anglaise aurait survécu et dont la partie galloise, aujourd'hui perdue, aurait été confiée à un ou plusieurs gallophone(s). Schwyzer considère ainsi que les répliques galloises de Glendower et de sa fille figuraient probablement dans le *promptbook* de la troupe du lord chambellan :

There is good reason to suppose that the Welsh lines were scripted and included in the company's book of the play. The actor playing the English-speaking Mortimer would have had to take extra care to learn his cues, three of which are in Welsh; the inclusion of the Welsh lines in the promptbook would also have permitted later actors to attempt the parts of Glendower and his daughter, whether or not they spoke Welsh. The Welsh of the promptbook would thus most probably have been a phonetic transcription²⁹.

Que ces répliques aient ou non jamais été couchées par écrit, les « didascalies³⁰ » du Folio supposent l'incorporation de la langue galloise sur la scène anglaise et devant un public majoritairement anglophone pendant plusieurs minutes. Contrairement à ce qui se passe dans *Henry V* et dans *The Merry Wives of Windsor*, où l'on s'amuse de l'accent gallois de Fluellen et d'Evans, les répliques de Lady Mortimer ne sont vraisemblablement pas destinées à susciter le rire. Et à l'inverse de Catherine dans *Henry V*, dont le français est en quelque sorte contaminé par la langue de son conquérant, la fille de Glendower s'exprime semble-t-il dans une langue « intacte », inaltérée par l'anglais³¹. Cette voix monolingue et insaisissable incarne en quelque sorte une étrangeté irréductible plutôt rare sur la scène shakespearienne, étrangeté qui a peut-être pour fonction d'opposer une résistance au monolinguisme de l'anglais.

Le néerlandais, langue européenne la moins citée chez Shakespeare, fait de son côté l'objet d'un traitement moins sérieux et d'une assimilation plus grande.

²⁸ *Ibid.*, p. 47.

²⁹ *Ibid.*, p. 50.

³⁰ « Arguably, phrases such as “*the Lady again in Welsh*” do not constitute stage directions at all, but are rather Shakespeare's notes to the players that a Welsh speech by Robert Gough or Augustine Philips must be inserted into the promptbook here. » *Ibid.*, p. 50-51.

³¹ Voir M. LLOYD, « Rhymer, Minstrel Lady Mortimer and the Power of Welsh Words », dans W. MALEY et P. SCHWYZER (éd.), *Shakespeare and Wales, op. cit.*, p. 66 : « On stage, Lady Mortimer, her self, her language and her song, represent the last pure, untouched remnants of Wales, untainted by English intrusion. »

II. « *Lustig, as the Dutchman says*³² » : néerlandais ou double Dutch ?

Au XVI^e siècle, *Dutch* était un terme relativement vague qui pouvait faire référence aux peuples et aux langues des provinces du nord et du sud des Pays-Bas. Il y avait même, à l'époque, une certaine confusion entre la langue des anciens Pays-Bas (*low Dutch*) et la langue allemande (*high Dutch*). Comme le fait remarquer Marianne Montgomery, l'allemand avait une moindre influence en Angleterre dans la mesure où la correspondance entre les Anglais et les protestants Allemands se faisait alors en latin³³. Marianne Montgomery ajoute :

The area and people that "Dutch" denoted was undergoing a shift in England at the turn of the seventeenth century; previously Dutch was used as we now use German, but after the United Provinces won their independence, the English began using Dutch to refer solely to the people and language of the Low Countries (*OED*)³⁴.

Pour achever de compliquer les choses, l'anglais ne manquait pas de mots pour désigner les peuples des Pays-Bas : *Dutchman*³⁵, *Netherlander*, *Hollander*³⁶, *Fleming*³⁷, *Brabanter*³⁸ et même *Walloon*³⁹, qui se trouve parfois inclus dans cette dénomination flottante. Tous ces termes sont le plus souvent interchangeables, surtout au théâtre. Ce n'est donc pas à la réalité géographique que l'ensemble de ces termes recouvre que je m'intéresserai ici, mais bien plutôt à la manière dont la langue et les mœurs de ceux que l'on nommait parfois *lowlanders* (voir annexe I⁴⁰) étaient perçues à l'époque élisabéthaine, et plus précisément à la manière dont elles étaient dépeintes sur la scène de Shakespeare.

³² *AW*, II.III.42.

³³ M. MONTGOMERY, *Europe's Languages on England's Stages, 1590-1620*, op. cit., p. 8.

³⁴ *Ibid.*, p. 50, note 1.

³⁵ On recense cinq occurrences de ce substantif chez Shakespeare (*LLL*, V.II.247 ; *MA*, III.II.31 ; *TN*, III.II.26 ; *AW*, II.III.42 ; *E3*, scène IV, 26).

³⁶ Trois occurrences chez Shakespeare (*3H6*, IV.IX.2 ; *Oth.*, II.III.72 et 77).

³⁷ Une seule occurrence chez Shakespeare (*MW*, II.II.291).

³⁸ Dans *Henry V*, Antoine, duc de Brabant, figure dans la liste des nobles français tués à Azincourt.

³⁹ Sur l'expression « base Walloon » (*IH6*, I.I.157), qui fait vraisemblablement allusion au contexte historique contemporain de la pièce, à voir A.J. HOENSELAARS, *Reclamations of Shakespeare*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1994, p. 24-25.

⁴⁰ Il s'agit d'un pamphlet anonyme datant de 1665 et dont le titre est évocateur : « *The Dutch boare dissected, or a description of hogg-land. [...] An Hollander is not an High-lander, but a Low-lander; for he loves to be down in the dirt, and boar-like, to wallow therein.* » [Anon.], *The Dutch Boare Dissected, or a Description of Hogg-land*, Londres, s. n., 1665, Wing D2896.

A. « Hogg-land » et « Low-landers »

Dans un article intitulé « Elizabethans and foreigners⁴¹ », G. K. Hunter nous apprend que les immigrés des Pays-Bas (« Hollandais » et « Flamands ») étaient les étrangers les plus nombreux et les plus familiers de l'Angleterre élisabéthaine. Il recense 2030 Hollandais à Londres en 1567 (sur un total de 2730 étrangers) et pas moins de 60 000 Flamands en Angleterre en 1573. Dans sa thèse de doctorat intitulée *Double Dutch: Approximate Identities in Early Modern English Culture*⁴², Marjorie B. Rubright fournit des chiffres plus larges, qui tiennent compte d'une zone de recensement plus étendue, mais aussi, sans doute, du flou de la dénomination *Dutch* à l'époque. À la fin des années 1660, on aurait selon elle dénombré un total de 9302 étrangers dans une zone incluant Londres, ses « libertés » (*liberties*) et Westminster. Plus des trois quarts (77%) auraient été originaires des Pays-Bas (ce qui représente un peu plus de 7000 hommes, femmes et enfants). Pourtant, ni les Pays-Bas ni leurs habitants ne semblent véritablement faire l'objet d'un traitement sérieux ou « réaliste » dans la littérature de l'époque :

Neither the Low Countries nor their inhabitants appear to have much significance in the literature of the time. Of course there are plenty of 'butter-box' fat Dutchmen in the drama, [...] usually drunk, and unable to speak English even when sober; but these waterfront humours do not add up to anything like a serious image of what it is like to be Dutch⁴³.

Cette image caricaturale, illustrée par le pamphlet de 1665 reproduit en annexe I, n'est pas absente chez Shakespeare : Iago dépeint les Hollandais comme des sacs à bière (« swagbellied Hollander⁴⁴ ») tandis qu'à la scène I de l'acte II de *The Merry Wives of Windsor*, Mistress Page traite Falstaff de « Flemish drunkard⁴⁵ ». À la scène suivante, Frank Ford fait quant à lui référence à des usages culinaires marqués par une prédilection pour le beurre et le gras⁴⁶ lorsqu'il déclare : « I will rather trust a Fleming with my butter, Parson Hugh the Welshman with my cheese, an Irishman with my aqua-vitae bottle, [...] than my wife with

⁴¹ G. K. HUNTER, « Elizabethans and foreigners », dans C.M.S. ALEXANDER et S. WELLS (éd.), *Shakespeare and Race*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2000, p. 48.

⁴² M. B. RUBRIGHT, *Double Dutch: Approximate Identities in Early Modern English Culture*, Thèse de doctorat, Langue et littérature anglaises, University of Michigan, 2007, 295 p. (dactyl.).

⁴³ G. K. HUNTER, « Elizabethans and foreigners », art. cité, p. 48.

⁴⁴ *Oth.*, II.III.72.

⁴⁵ *MW*, II.I.22.

⁴⁶ Je renvoie ici au titre du pamphlet anonyme de 1665, qui semble contenir tous les stéréotypes de l'époque : « *A Dutch man is [...] a creature, that is so addicted to eating butter, drinking fat drink, and sliding, that all the world knows him for a slippery fellow* ».

herself⁴⁷ ». À l'acte III, Falstaff fait à Master Brook (Ford) le récit de son séjour forcé dans un panier de linge sale : « I was more than half stewed in grease like a Dutch dish⁴⁸ ».

D'une manière générale, les références aux habitants des Pays-Bas sont le plus souvent négatives. Dans *3 Henry VI*, le comte de Warwick annonce qu'Édouard IV, parti de Belgique, marche droit sur Londres, accompagné de ce qu'il qualifie de « furieux Allemands et de rudes Hollandais⁴⁹ » (« hasty Germans and blunt Hollanders⁵⁰ »), tandis que dans *1 Henry VI*, le légendaire Talbot est frappé d'un coup de lance dans le dos infligé par un « ignoble Wallon⁵¹ ». Les soldats des Pays-Bas ont également une réputation d'ivrognes mal dégrossis. Dans *Edward III*, c'est avec fiel que le roi Jean décrit les alliés de l'Angleterre :

[...] those ever-bibbing epicures—
Those frothy Dutchmen, puffed with double beer,
That drink and swill in every place they come— (*Edward III*, scène IV, 25-27)

Ce stéréotype est loin d'être flatteur mais, selon Marianne Montgomery, il tendrait un miroir aux mœurs anglaises, sans doute incarnées de façon hyperbolique par la figure de Falstaff :

English travelers were disgusted and amazed by the culinary counterpart to the voracious Dutch economy: the enormous feasts that were a regular although not daily part of Netherlandish consumption and appear regularly in Dutch paintings. [...] In part, the English were fascinated with Dutch consumption because it was hard to differentiate themselves from the Dutch. Northern, hard-working, plain in dress, and hungry for beer and heavy food, to outside observers and even to themselves the English looked a lot like the Dutch⁵².

En pointant l'Autre du doigt, le dramaturge invite habilement le public anglais à rire de lui-même. Voici l'échange entre Iago et Cassio faisant mention du « swag-bellied Hollander⁵³ ». Iago vient d'entonner une chanson à boire pour encourager Cassio à s'enivrer :

CASSIO. Fore God, an excellent song.

IAGO. I learned it in England, where indeed they are most potent in potting. Your Dane, your German, and your swag-bellied Hollander—drink, ho!—are nothing to your English.

CASSIO. Is your Englishman so exquisite in his drinking?

⁴⁷ *MW*, II.ii.291-294.

⁴⁸ *MW*, III.v.109-110.

⁴⁹ Traduction de Line Cottagnies dans J.-M. DEPRATS et G. VENET (éd.), *Histoires I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008, p. 691.

⁵⁰ *3H6*, IV.IX.2. Sur la confusion autour de la nationalité de ces troupes, voir C. EDELMAN, *Shakespeare's Military Language: A Dictionary*, Londres/New Brunswick, Athlone Press, coll. « Athlone Shakespeare Dictionary Series », 2000, p. 173.

⁵¹ « A base Walloon » (*1H6*, I.I.157). Selon Willem Schrickx, cette allusion est anachronique et renverrait en fait à un épisode historique contemporain de Shakespeare. Pour plus de détails, voir W. SCHRICKX, « Elizabethan Drama and Anglo-Dutch relation », dans A.J. HOENSELAARS, *Reclamations of Shakespeare*, *op. cit.*, 24-25.

⁵² M. MONTGOMERY, *Europe's Languages on England's Stages, 1590-1620*, *op. cit.*, p. 52.

⁵³ *Oth.*, II.III.72.

IAGO. Why, he drinks you with facility your Dane dead drunk. He sweats not to overthrow your Almain. He gives your Hollander a vomit ere the next pottle can be filled. (*Oth.*, II.III.69-78)

L'objet de la moquerie n'est peut-être pas toujours celui que l'on croit. Les habitants des Pays-Bas, comme le dit Marianne Montgomery, n'étaient après tout pas si différents des Anglais : au-delà d'une prédilection commune pour la bière, ces peuples du Nord se rapprochent aussi par leurs langues. Le néerlandais, langue germanique, présente en effet de nombreuses analogies avec l'anglais, analogies dont certains dramaturges contemporains de Shakespeare (Thomas Dekker⁵⁴ en particulier) ont bien plus que lui tiré parti. Marjorie B. Rubright démontre dans sa thèse que le néerlandais pouvait être représenté de deux façons radicalement distinctes au théâtre. Le *stage Dutch*, même s'il était nécessairement stylisé (Rubright le décrit notamment comme un mélange d'allemand, de flamand et de néerlandais⁵⁵), était censé reproduire le néerlandais tel qu'il était parlé dans les rues de Londres. En revanche, une version parodique du néerlandais (« counterfeit or mimic Dutch⁵⁶ ») équivalait à un charabia incompréhensible – du *double Dutch*, dirait-on aujourd'hui – destiné à faire rire le public ou à mystifier un personnage. Il est parfois difficile de faire la différence entre *stage Dutch* et *broken English* : Rubright en fournit un exemple tiré de *Northward Ho*, pièce coécrite par Thomas Dekker et John Webster en 1605 et dans laquelle le bien nommé Hans Van Belch s'exprime dans un sabir mi-anglais, mi-néerlandais⁵⁷. De la ressemblance phonétique entre les deux langues naît la confusion, cette fois d'ordre sémantique : lorsque Hans déclare « *Min vader bin be grotest fooker in all Ausbrough*⁵⁸ », il veut simplement dire que son père est un *fokker*, c'est-à-dire un éleveur de bétail, et non pas un *fucker*, comme le comprennent les personnages en présence – ce genre de calembour n'est d'ailleurs pas sans rappeler le jeu que l'on trouve dans la leçon d'anglais d'*Henry V* sur l'anglais *foot* et le français *foutre*.

Le rapprochement entre les deux langues opéré par les dramaturges, s'il est souvent source d'humour, contient également une dimension plus inquiétante : il remet en question l'étanchéité des frontières entre les langues, si bien qu'il est parfois difficile de décider qui est véritablement l'objet de la moquerie. Est-ce celui qui commet la bévue présumée ou celui qui

⁵⁴ Comme le rappelle d'ailleurs Marie-Thérèse Jones-Davies, « le nom de Dekker donne à entendre une extraction hollandaise ». L. COTTEGNIES, F. LAROQUE, et J.-M. MAGUIN (éd.), *Théâtre élisabéthain II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009, p. 1673.

⁵⁵ M. B. RUBRIGHT, *Double Dutch*, *op. cit.*, p. 50.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 123.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 140 : « In performance, Hans Van Belch's speech is meant to register as at once familiar and foreign. »

⁵⁸ T. DEKKER et J. WEBSTER, *Northward Hoe*, Londres, G. Eld, 1607, STC (2^e édition) 6539.

ne parvient pas à l'interpréter correctement ? Par ailleurs, ce genre d'amalgames linguistiques est souvent symptomatique, chez les dramaturges de l'époque, d'une conscience aiguë de la menace de contamination de la langue anglaise, alors en plein essor, par la langue de l'Autre, que cet autre soit géographiquement proche ou lointain⁵⁹. L'inquiétude que suscite l'hybridation des langues est ainsi comparable à l'angoisse qu'inspire, à l'époque, le métissage des individus. Ce n'est d'ailleurs peut-être pas par hasard que les dérapages sémantiques fondés sur la ressemblance phonique entre un mot anglais et un terme étranger tournent souvent autour du thème de la génération et gravitent plus particulièrement autour des zones génitales (*fokker* devient *fucker*, *foot* donne *foutre*, et *genitive case* se métamorphose en *Jenny's case*⁶⁰). *Henry V* fait justement un parallèle entre le mélange des langues et le croisement des dynasties, en particulier lorsque le roi Henry suggère à Catherine de Valois de « composer » un garçon moitié français, moitié anglais⁶¹ dans une scène où l'hybridation de leurs langues respectives atteint précisément son apogée. Mais si Shakespeare a largement su exploiter les liens entre anglais et français, aucun de ses personnages ne s'exprime en *stage Dutch*, à l'exception de quelques mots isolés.

Les mots d'origine néerlandaise recensés dans les pièces de Shakespeare sont en effet très peu nombreux, en comparaison avec les multiples occurrences de mots français ou de citations latines, par exemple, ou encore avec les plus nombreuses occurrences de hollandais que l'on trouve par exemple chez Thomas Dekker (notamment dans *The Shoemaker's Holiday*) et Thomas Middleton (*No Wit, No Help Like a Woman's*).

La version en ligne de l'*OED* fournit une liste de cinquante-deux résultats dans lesquels le mot-entrée, employé par Shakespeare, serait originaire des Pays-Bas⁶². Trente-neuf de ces mots seraient entrés dans la langue anglaise avant 1564. À l'exception d'une ou deux occurrences, je ne me pencherai pas particulièrement sur ces emprunts qui, à l'époque où Shakespeare compose ses pièces, étaient sans doute déjà plus ou moins bien incorporés à la langue anglaise et ne pouvaient donc plus passer pour de réels « mots étrangers ». Il reste donc treize occurrences dont le passage dans la langue serait contemporain de Shakespeare :

⁵⁹ Notons au passage qu'étaient également considérés comme « étrangers », en Angleterre, les habitants de la marge celtique (Pistol qualifie par exemple Evans de « mountain-foreigner » dans *MW*, I.I.147), et même ceux qui sont originaires d'un autre comté, bien que dans une moindre mesure sans doute. Il est vraisemblable que Shakespeare lui-même, lors de son arrivée à Londres, fut lui aussi perçu comme un étranger dans la capitale.

⁶⁰ *MW*, IV.I.56.

⁶¹ « Shall not thou and I, between Saint Denis and Saint George, compound a boy, half-French half-English, that shall go to Constantinople and take the Turk by the beard? » (*H5*, V.II.204-207).

⁶² Sur la page de recherche avancée, j'ai sélectionné « *Dutch* » comme langue d'origine (recherche effectuée en janvier 2014).

(par ordre chronologique d'entrée dans la langue) *poop*, v.2⁶³ (*Pericles*⁶⁴); *cashier*, v.⁶⁵ (*Othello*); *burgomaster*, n.⁶⁶ (*1 Henry IV*); *sconce*, n.3⁶⁷ (*Henry V*); *split*, v.⁶⁸; *sutler*, n.⁶⁹ (*Henry V*); *domineer*, v.⁷⁰ (*The Taming of the Shrew* et *Love's Labour's Lost*); *swabber*, n.1⁷¹ (*Twelfth Night* et *The Tempest*); *doit*, n.⁷²; *rant*, v.⁷³; *lustick*, adj. et adv. (*All's Well That Ends Well*); *grime*, n.; et *bavian*, n. (*The Two Noble Kinsmen*). Sur ces treize entrées, seul *bavian* aurait été employé pour la première fois chez Shakespeare, d'après l'*OED*. On remarque dans cette liste la prépondérance du vocabulaire militaire et nautique (cinq mots sur treize), héritage probable de l'expédition militaire britannique en soutien au soulèvement des Pays-Bas contre l'Espagne⁷⁴, en 1585. De manière générale, par opposition aux emprunts aux autres vernaculaires européens (et en particulier le français), qui appartiennent souvent à un registre élevé, les emprunts au hollandais correspondent majoritairement à un registre populaire, familier. Comme le dit Giles Goodland :

The words that do come from [Dutch and German] bear out the statements that “the Dutch/Low German loans, in contrast to the Latin and French ones, tend to be popular rather than learned or polite” (Barber 1997: 231), and that “[m]ost of the Dutch loan words used by Elizabethan dramatists are of a non-literary kind and have probably been borrowed through the spoken language” (Llewellyn 1936: 48)⁷⁵.

⁶³ L'origine de ce mot, qui dans *Pericles* (scène XVI, 22) signifierait « duper » (avec une probable allusion sexuelle), est incertaine, mais sa possible étymologie est néanmoins intéressante : « Perhaps compare Dutch *poep* derogatory term for a German, especially a migrant worker from northern Germany (17th cent.), also ‘foreigner’ in general (1798), of uncertain origin. » (*OED*, s. v. *poop* v.2).

⁶⁴ Pour cette occurrence ainsi que les douze suivantes, j'indique entre parenthèses le titre de la / des pièce(s) où chaque terme apparaît, excepté lorsque les exemples sont trop nombreux.

⁶⁵ Mot issu du vocabulaire militaire et signifiant « destituer ». « *Cashier* probably dates to the campaign in the Netherlands of 1585. » (*OED*, s. v. *cashier* v.)

⁶⁶ « Bourgmestre », « titre donné en Allemagne, Belgique, Pays-Bas, Suisse, etc. au premier magistrat des villes et dont les fonctions sont analogues à celles du maire en France » (*TLFi*).

⁶⁷ Au sens de « fortification » (lexique militaire).

⁶⁸ « The earlier examples and senses indicate a nautical origin for the use of the word in English. » (*OED*, s. v. *split* v.)

⁶⁹ « Cantinier », c'est-à-dire celui « qui suit les troupes en campagne pour leur vendre de la boisson, de la nourriture » (*TLFi*).

⁷⁰ Au sens de « tyranniser » dans *Love's Labour's Lost* et celui de « faire ripaille » dans *The Taming of the Shrew* (« To revel, roister, feast riotously. [Dutch *dominieren* to feast luxuriously.—Oudemans.] », *OED*, s. v. *domineer* v., 2). Ce second sens n'est évidemment pas sans rappeler les excès de table supposés des habitants des Pays-Bas et décrits plus haut.

⁷¹ « Mousse » ou « matelot de pont », chargé de nettoyer les ponts d'un navire.

⁷² Pièce de monnaie des Pays-Bas.

⁷³ « S'exprimer avec extravagance ».

⁷⁴ Voir J. W. H. ATKINS, « The Language from Chaucer to Shakespeare », dans A.W. WARD et A.R. WALLER (éd.), *The Cambridge History of English Literature: Renaissance and Reformation*, Cambridge University Press, 1973, p. 454 : « Dutch borrowings [...] were introduced by English adventurers who had fought against Spain in the Netherlands, and who, on their return home, larded their conversation with Dutch phrases there acquired ».

⁷⁵ G. GOODLAND, « Reading Early Modern literature through OED3 », *op. cit.*, p. 36.

La plupart des mots que j'ai retenus ici appartiennent non seulement à un registre familier, mais ils semblent également, pour la plupart, avoir une connotation péjorative. Dans *Twelfth Night*, Fabian traite Sir Andrew Aguecheek de « dear manikin⁷⁶ [F : Manakin] », du moyen néerlandais *mannekijn* (« petit homme », « poupée »), auquel fut emprunté le mot français « mannequin ». La première trace écrite du mot remonterait aux années 1535-1536. Selon Norman Blake, le suffixe *-kin* est un diminutif populaire autour des années 1600, que l'on retrouve dans plusieurs autres mots utilisés par Shakespeare : *lambkin*⁷⁷ (*2 Henry IV* et *Henry V*) ; les jurons *bodikins*⁷⁸ (*The Merry Wives of Windsor* et *Hamlet*), *lakin*⁷⁹ (*The Tempest*) et *pittikins*⁸⁰ (*Cymbeline*) ; ou encore *cannikin* (petit récipient à boire⁸¹), qui apparaît dans *Othello* à peine dix lignes avant la référence au « swag-bellied Hollander », dans la chanson de taverne de Iago (« And let me the cannikin clink, clink⁸² »). Le mot *cannikin* apparaissait déjà dans une chanson fredonnée par Hans dans *The Shoemaker's Holiday* (1599) de Thomas Dekker, qui le fait justement rimer avec « mannikin » (« Tap eens de canneken drincke scheue mannekin⁸³ »). L'usage, le plus souvent plaisant, de ce suffixe étranger semble donc relever d'un effet de mode. L'expression « dear Manakin » serait donc ou bien une allusion à la stature frêle d'Aguecheek⁸⁴, ou bien une façon déguisée de le qualifier de « pantin » aisément manipulable, ce que confirme la réplique suivante de Sir Toby, qui prend plaisir à exploiter et à monnayer sa crédulité : « I have been dear to him, lad, some two thousand strong or so. » L'antanaclase, qui joue sur deux sens possibles de l'adjectif *dear*, achève d'élucider le sens de la moquerie.

L'irruption de cet emprunt n'est pas vraiment surprenante, compte tenu non seulement de la popularité du suffixe *-kin* en 1600, mais aussi dans la mesure où elle a été préparée, une vingtaine de lignes plus haut, par une possible allusion historique à un Néerlandais célèbre. Fabian compare en effet Sir Andrew à une « stalactite pendue à la barbe d'un Hollandais », lorsqu'il essaie de le convaincre de faire preuve de bravoure pour conquérir Olivia : « you are now sailed into the north of my lady's opinion, where you will hang like an icicle on a

⁷⁶ *TN*, III.II.51.

⁷⁷ Terme affectueux signifiant « mon agneau ».

⁷⁸ C'est-à-dire « God's dear body! » (*OED*, s. v. *bodikin* n., 2).

⁷⁹ Dans l'expression « by'r lakin », équivalent familier de « by Our Lady ».

⁸⁰ Dans l'expression « 'Ods pittikins » (« by God's pity »).

⁸¹ « A little Kan with a Spout to pour out the Wine or Beer, making it Froth ». B. E., *A New Dictionary of the Canting Crew*, Londres, W. Hawes, 1699, Wing E4.

⁸² *Oth.* II.III.63.

⁸³ T. DEKKER, *The Shoemakers Holiday*, Londres, Valentine Sims, 1600, STC (2^e édition) 6523.

⁸⁴ « [Sir Andrew Aguecheek] is described as a thin man, which by pairing him with Sir Toby produces a Laurel and Hardy type of comedy couple long standard in the theater. » J.M. DAVIS et A.D. FRANKFORTER, *The Shakespeare Name Dictionary*, Londres/New York, Routledge, 2004, p. 8, s. v. *Aguecheek*, *Sir Andrew*.

Dutchman's beard unless you do redeem it by some laudable attempt either of valour or policy⁸⁵. » Il semble s'agir d'une allusion à un événement de l'actualité de l'époque : la désastreuse expédition arctique du Néerlandais Willem Barentsz en 1596-1597 durant laquelle le navigateur et son équipage s'étaient retrouvés prisonniers des glaces.

Il y a fort à parier que *manakin* était un de ces emprunts à la mode à Londres autour des années 1600. Près d'un siècle plus tard, le substantif est recensé dans *A New Dictionary of the Canting Crew*⁸⁶, dictionnaire ainsi décrit par son auteur, un certain « E. B. » : « useful for all sorts of people (especially foreigners) to secure their money and preserve their lives ; besides very diverting and entertaining being wholly new⁸⁷ ». D'une certaine façon, l'occurrence de *Twelfth Night* remplit ces deux fonctions : non seulement il s'agit pour Sir Toby de mystifier Sir Andrew pour s'enrichir à ses dépens, mais l'emploi du mot étranger est sans doute aussi une façon de divertir les spectateurs, qui peuvent trouver un certain plaisir à décoder le jargon des personnages de comédie.

Le terme *bavian* constitue un autre exemple d'emprunt appartenant à un registre dépréciatif. Ce substantif, que l'on ne trouve que dans la pièce tardive *The Two Noble Kinsmen* (publiée en 1634), est issu d'un terme néerlandais (*baviaan*) qui signifie « babouin ». D'après l'*OED*, il s'agirait là de la première trace écrite du mot en anglais. Le terme désigne en fait un personnage de morisque qui, comme son nom le laisse supposer, s'adonne à diverses singeries. Il apparaît à la scène v de l'acte III, au cours de la répétition et de la performance de la morisque orchestrée par le maître d'école, qui décrit ainsi le personnage : « The *Bavian* with long tayle, and eke long toole⁸⁸ » (Q). Pourquoi a-t-on *Bavian*, et non pas *Babion* ou *Baboon*, ici ? La nature exotique de l'animal appelle-t-elle une dénomination tout aussi exotique ? Ou bien s'agit-il d'un nouveau maniérisme dans la bouche du maître d'école qui se prend pour un linguiste et parsème par exemple ses phrases d'expressions latines ? Pour Giles Goodland, si le mot apparaît pour la première fois à l'écrit dans *The Two Noble Kinsmen*, cela ne veut pas dire pour autant qu'il n'était pas précédemment en usage à l'oral :

'*Bavian*' (a word related to Skelton's earlier 'babion'), although deriving from Dutch, may also have had a longer oral use in the tradition of the morris dance. This is from a play which

⁸⁵ *TN*, III.II.24-28.

⁸⁶ L'expression *canting crew* désigne les mendiants. Le terme *cant* désigne leur jargon secret.

⁸⁷ B. E., *A New Dictionary of the Canting Crew*, *op. cit.*

⁸⁸ J. FLETCHER et W. SHAKESPEARE, *The Two Noble Kinsmen*, Londres, John Waterson, STC (2^e édition) 11075.

was co-written with John Fletcher, so we should not hurry to add Dutch to the number of languages that Shakespeare may have known⁸⁹.

Ce qui m'intéresse particulièrement ici, c'est moins de savoir qui est le premier « emprunteur » du mot, que de constater que la référence à l'étranger ainsi que le recours aux mots étrangers, et en l'occurrence au néerlandais, semblent souvent être en lien plus ou moins étroit avec le bas corporel. Je songe par exemple au stéréotype du « sac-à-bière » ou encore à l'image du babouin « with long tayle, and eke long toole ». S'agirait-il de « délocaliser » le vulgaire et l'obscène, pour en rire à bonne distance ?

B. « *Hole Land* » et « *low cunteries* »

Comme le fait remarquer Marjorie B. Rubright dans *Double Dutch: Approximate Identities in Early Modern English Culture* :

“Low Countries” was a descriptor particularly available to such bawdy punning in early modern English as its evocation played upon a geographic territory, which is itself low (at or below sea-level), and female genitalia (an aural pun on “country”/“cuntry”), located in the lower-region of the female body. [...] “Low Countries” and “Netherlands” had become common bawdy slang of the period [...]⁹⁰.

Les Pays-Bas sont également associés au bas corporel et au grivois dans au moins deux autres pièces de Shakespeare. Par ordre chronologique, il y est d'abord fait allusion dans *The Comedy of Errors* (1594), lorsque Dromio se livre à un savoureux contre-blason de Nell / Luce, la fille de cuisine d'Adriana, dont la rondeur est plaisamment comparée à la rotondité du globe terrestre : « She is spherical, like a globe. I could find out countries in her⁹¹. » Antipholus de Syracuse s'empresse alors de lui demander dans quelle partie de son corps se trouvent l'Irlande, l'Écosse, la France, l'Angleterre, l'Espagne, l'Amérique et les Indes, avant de conclure sur une note gaillarde :

ANTIPHOLUS OF SYRACUSE. Where stood Belgia, the Netherlands⁹²?

ROMIO OF SYRACUSE. O, sir, I did not look so low. (*The Comedy of Errors*, III.II.142-144)

Dans un registre similaire, le prince Hal, à l'acte II scène II de *2 Henry IV*, passe en revue la garde-robe de Poins, qu'il raille amèrement au passage :

⁸⁹ G. GOODLAND, « Reading Early Modern literature through OED3 », art. cité, p. 30.

⁹⁰ M. B. RUBRIGHT, *Double Dutch*, op. cit., p. 77.

⁹¹ *CE*, III.II.116-117.

⁹² « The two countries or states which we now designate by their official names as The Netherlands and Belgium were in the sixteenth century called The Netherlands or the Low Countries, and formed one country. » W. SCHRICKX, « Elizabethan Drama and Anglo-Dutch Relations », art. cité, p. 25.

What a disgrace is it to me to remember thy name! [...] Or to bear the inventory of thy shirts—as one for superfluity, and another for use. But that the tennis-court keeper knows better than I, for it is a low ebb of linen with thee when thou keepest not racket there; as thou hast not done a great while, because *the rest of thy low countries have made a shift to eat up thy holland*⁹³. [And God knows whether those that *bawl out* the ruins of thy linen shall inherit his kingdom⁹⁴]. (*2 Henry IV*, II.II.13-22)

Dans «Editing the bawdy in *Henry IV, Part Two*», James C. Bulman propose un commentaire de cet extrait et tente de démêler le complexe réseau de jeux de mots qui tournent autour des «pays bas». Voici en particulier son interprétation du passage en italiques dans la citation précédente :

This line keeps multiple meanings in play: first, it alludes to regional political tensions and the risk of the Netherlands' (sic) being swallowed ('eat up') by its hostile neighbours. Second, it suggests that Poinc has pawned his shirts (Holland being the source of fine linen, called 'holland') to finance his sexual indulgences – those involving 'the low countries' – that is, lower regions of the body, or possibly low haunts, brothels, which Shakespeare in a pun he would use again in *Hamlet*⁹⁵ calls 'cunteries.' A third alternative allows that 'the low countries' may refer to Poinc's own genitals, either dirty from poor hygiene or suppurating from venereal disease, and that these have ruined his undergarments [...]⁹⁶.

Bulman note aussi la possibilité d'un calembour sur le verbe *bawl (out)* (« those that bawl out the ruins of thy linen »), homophone du nom *ball*, tandis qu'Eric Partridge⁹⁷ et Gordon Williams⁹⁸ voient dans le terme *holland* une allusion à la région anale (« hole-land »). Que cette allusion soit avérée ou non, il est en tout cas évident que pour Shakespeare les Pays-Bas correspondent presque toujours, dans la géographie du corps, aux régions basses – les *nether lands*, celles qui surmontent les *nether limbs*. De façon significative, *Holland*, *Netherlands* et *Low Countries* sont des termes polyvalents, qui renvoient tour à tour à une réalité géographique (elle-même mouvante, dans l'imaginaire de l'époque), aux parties basses du corps, ou encore à une marchandise recherchée (la toile de Hollande). Il y a quelque chose de

⁹³ Le terme désigne une toile de lin fine. « The cities of Holland and Belgium were famous for the cloth they manufactured. Good quality linen was called 'holland.' ». J.M. DAVIS et A.D. FRANKFORDER, *The Shakespeare Name Dictionary*, op. cit., p. 228, s. v. *Holland*.

⁹⁴ Dans l'ensemble de cette citation, les passages en italiques sont de moi. Le passage entre crochets figure uniquement dans Q.

⁹⁵ Voir *Hamlet*, III.II.107-113 : « HAMLET (to Ophelia). Lady, shall I lie in your lap? / OPHELIA. No, my lord. / HAMLET. I mean my head upon your lap? / OPHELIA. Ay, my lord. / HAMLET. Do you think I meant country matters? / OPHELIA. I think nothing, my lord. / HAMLET. That's a fair thought to lie between maids' legs. »

⁹⁶ J. C. BULMAN, « 'To gain the language, 'tis needful that the most immodest word be looked upon and learnt': Editing the Bawdy in *Henry IV, Part Two* », dans R. MARTIN et K.W. SCHEIL (éd.), *Shakespeare/adaptation/modern Drama: Essays in Honour of Jill L. Levenson*, Toronto, University of Toronto Press, 2011, p. 160.

⁹⁷ E. PARTRIDGE, *Shakespeare's Bawdy*, op. cit., p. 156.

⁹⁸ D'ordinaire, *hole* désigne vulgairement le vagin, mais dans un contexte masculin, suggère Williams, le terme renverrait à l'anus. Voir G. WILLIAMS, *Shakespeare's Sexual Language: A Glossary*, Londres/New York, Continuum, 2006, p. 159-160, 195.

menaçant dans l'instabilité de ces signifiants, une menace que l'on retrouve d'ailleurs dans le titre du pamphlet anonyme cité précédemment : « A Dutch man is [...] a slippery fellow⁹⁹ ».

À l'acte II scène III de *All's Well That Ends Well*, Lafeu recourt ponctuellement au néerlandais dans une allusion vraisemblablement grivoise :

Enter the King, Helen, and attendants

PAROLES. I would have said it, you say well. Here comes the King.

LAFEU. *Lustig*, as the Dutchman says. I'll like a maid the better whilst I have a tooth in my head.

The King and Helen dance

Why, he's able to lead her a coranto.

PAROLES. *Mort du vinaigre*¹⁰⁰, is not this Helen?

LAFEU. Fore God, I think so. (*All's Well That Ends Well*, II.III.40-46)

À ce moment de la pièce, Helena vient de guérir le roi de France qui, pour la récompenser, lui promet l'époux de son choix. La réapparition du roi en bonne santé suscite l'étonnement de ses sujets. Lorsque Lafeu s'exclame « *Lustique*, as the Dutchman saies » (F), il est difficile de savoir à quoi il fait précisément référence. L'*OED* (s. v. *lustick* adj.) note que *lustique* vient du néerlandais *lustig*, qui signifie « gai, joyeux ». Le roi qui vient de recouvrir la santé a en effet de bonnes raisons d'être d'humeur joviale. Cependant, la ressemblance phonique du mot *lustique* et de l'adjectif anglais *lusty* laisse aisément à penser qu'il y a là une syllepse de sens. Si *lusty* peut lui aussi signifier « joyeux », il peut également vouloir dire « bien portant, vigoureux », comme dans l'exemple cité par l'*OED* et tiré de *Richard II* : « Not sick [...] / But *lusty*, young, and cheerly drawing breath¹⁰¹ » (Bolingbroke à Aumerle). Ce sens de *lusty* est évidemment en accord avec le contexte immédiat : l'apparition d'un roi ragaillard. Mais on peut également lire un autre sens de *lusty* : « full of lust or sexual desire; lustful¹⁰² », sens que l'on retrouve par exemple dans *Othello*, lorsque Iago soupçonne le général (« the *lusty Moor* ») d'avoir couché avec sa femme¹⁰³. Dans *All's Well That Ends Well*, cette acception coïncide cette fois-ci avec les connotations du contexte de droite (« I'll like a maid the better whilst I have a tooth in my head. Why, he's able to lead her a coranto »), *tooth* renvoyant sans

⁹⁹ Voir annexe I.

¹⁰⁰ On note l'irruption du français dans un passage particulièrement hétérolingue (*lustig*, *coranto*, *mort du vinaigre*).

¹⁰¹ *R2*, I.III.65-66.

¹⁰² *OED*, s. v. *lusty* adj., 4.

¹⁰³ « I do suspect the *lusty Moor* / Hath leaped into my seat » (*Oth.*, II.I.294-295).

doute à un certain goût pour les plaisirs sensoriels¹⁰⁴, tandis que *coranto* (« courante »), qui désigne une danse au tempo modéré à rapide, semble aussi évoquer une proximité sensuelle voire sexuelle entre Helena et le roi. L'interprétation de ce passage par Susan Snyder est intéressante :

The text, through Lafeu and through Helen herself, keeps obliquely insisting [...] that the King's mortal impairment is sexual, and that this young woman is brought in to him [...] to rekindle his potency. [...] [The king's] revival is expressed in sexually suggestive words and images: "your dolphin is not lustier.... *Lustig*, as the Dutchman says.... Why, he's able to lead her a coranto" [...]. The coranto, a leaping dance, repeats the dolphin-idea of a sudden upward thrust¹⁰⁵.

On remarque en tout cas que, sur les trois images sexuellement évocatrices retenues par Snyder, deux contiennent des mots d'origine étrangère (*coranto* est une déformation du français « courante », peut-être par l'intermédiaire de l'italien *coranta*). Il semblerait que la langue étrangère, à la manière d'une langue codée, représente un support idéal pour les allusions grivoises et autres équivoques. Le décodage de ces mots « secrets » procure au spectateur éduqué le plaisir de reconnaître un vocabulaire inconnu du parterre, tandis que les spectateurs d'origine populaire pouvaient sans doute comprendre l'allusion par sa ressemblance phonique au mot anglais (*lustique / lusty*), mais également par la traduction gestuelle du mot par l'acteur (on imagine volontiers le mot *coranto* accompagné d'un mouvement évocateur du bassin, par exemple). Si le mot étranger sert d'un côté à jeter le voile sur une réalité que la bienséance interdit de désigner ouvertement en anglais, il sert aussi paradoxalement à attirer l'attention sur l'objet du tabou. Cette « mise en relief » du mot étranger, en plein sous les projecteurs, a quelque chose de théâtral. Il jouit d'un retentissement particulier, d'un certain éclat.

Par le grandiose de ses sonorités ou encore par la duplicité qui la caractérise, dans l'imaginaire de l'époque, la langue espagnole semble particulièrement bien illustrer la dimension théâtrale que revêtent les langues étrangères sur la scène élisabéthaine.

¹⁰⁴ Voir G.K. HUNTER (éd.), *All's Well That Ends Well*, Londres, Arden Shakespeare, 2006, p. 52, note de bas de page.

¹⁰⁵ S. SNYDER, *Shakespeare: A Wayward Journey*, University of Delaware Press, 2002, p. 141. Dans une notice sur les danses du XVI^e siècle précédant l'*Orchésographie*, un traité de danse rédigé par Thoinot Arbeau (Jean Tabourot) et publié en 1589, on apprend justement que la courante « se dansait par allées et venues assez courtes et avait un mouvement très pliant pour les genoux, qui rappelle celui du poisson lorsqu'il plonge légèrement pour revenir de suite à la surface de l'eau. » L. FONTA, « Notice », dans T. ARBEAU, *Orchésographie*, Genève, Slatkine Reprints, 1970, p. XXVI.

III. « *Paucas pallabris*¹⁰⁶ » : l'espagnol en peu de mots

Le rayonnement politique, économique et culturel de l'Espagne au XVI^e siècle – son « Siècle d'or » – fait de ce pays la première puissance mondiale de l'époque. Étant donné l'importance des relations politiques entre l'Angleterre et l'Espagne au XVI^e siècle, on pourrait s'étonner qu'il y ait aussi peu de références à l'Espagne et à ses habitants chez Shakespeare. Richard Wilson en fait la remarque dans un article consacré à *All's Well That Ends Well* :

Shakespeare's Europe, as Walter Cohen observes, is exhaustive, since "if references to towns, regions, rivers, and products are included, one comes across Iceland, Ireland, England, Scotland, Lapland, Norway, Denmark, Holland, Belgium, Flanders, Brabant, France, Navarre, Burgundy, Brittany, Normandy... Germany, Italy, Rome, Russia, Poland, Bohemia, Austria, Hungary, Pannonia, Transylvania, Thrace, Macedonia, Illyria, Dalmatia... Greece, Sardinia, Sicily... Crete, Thasos, Lesbos, Rhodes, Cyprus, Turkey... the Canary Islands, Madeira, and Portugal". And it is this very exhaustiveness that makes Spanish settings such a conspicuous absence from Shakespeare's stage¹⁰⁷.

Cependant, dans la mesure où la nation catholique était l'ennemi juré de l'Angleterre protestante et que l'hispanophobie régnante atteignit son apogée après la défaite de l'Armada en 1588, on comprend sans trop de difficulté pourquoi en règle générale, les Espagnols n'étaient pas les bienvenus sur la scène anglaise au début de l'époque moderne¹⁰⁸.

Les rares mentions directes de l'Espagne dans les pièces de Shakespeare font allusion à la chaleur de son climat (« the hot breath of Spain », *The Comedy of Errors*), au teint basané de ses habitants (« tawny Spain¹⁰⁹ », *Love's Labour's Lost*), à leurs habitudes vestimentaires¹¹⁰, ou encore à la qualité légendaire des épées espagnoles¹¹¹ (*Othello*¹¹²). La

¹⁰⁶ Citation tirée de l'acte I, scène I de *TS* (F) et commentée *infra*.

¹⁰⁷ R. WILSON, « To great St Jaques bound: *All's Well That Ends Well* in Shakespeare's Europe », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, 2005, n° 22, p. 274.

¹⁰⁸ Voir W.C. CARROLL (éd.), *Love's Labour's Lost*, Cambridge University Press, 2009, p. 178.

¹⁰⁹ Voir aussi la déformation du nom Don Adriano de Armado en « Dun Adramadio » (*LLL*, IV.III.197), dans lequel l'adjectif *dun* semble signifier « of a dull or dingy brown colour » (*OED*, s. v. *dun* adj., 1a), comme c'est le cas dans le vers suivant, tiré du sonnet 130 : « If snow be white, why then her breasts are dun ». L'erreur de Costard attire peut-être l'attention sur l'hybridité raciale présumée des Espagnols.

¹¹⁰ Dans *Much Ado About Nothing*, Don Pedro décrit par exemple l'un des multiples déguisements étranges de Benedick, évoquant « a German from the waist downward, all slops, and a Spaniard from the hip upward, no doublet ». Sur ce sujet, voir Robert Lublin : « In performance, the wearing of fashions drawn from several foreign nations served to mark the wearer in particular ways. [...] Benedict's tendency to dress as a German from the waist downward and a Spaniard from the hip upward marks a mental imbalance caused by being in love. » R.I. LUBLIN, *Costuming the Shakespearean Stage: Visual Codes of Representation in Early Modern Theatre and Culture*, Farnham (Royaume-Uni), Ashgate, 2011, p. 120.

¹¹¹ Voir également les quelques occurrences du substantif *bilbo* (*MW*, I.I.148 et III.v.102), qui désigne une épée réputée pour l'excellence de sa trempe et originellement produite à Bilbao, ville espagnole qui lui donne son nom. Par extension, *bilbo* désigne toute sorte d'épée.

¹¹² *Oth.*, V.II.251.

liste de personnages d'origine espagnole n'est pas non plus très longue¹¹³. On songe évidemment à Don Armado (*Love's Labour's Lost*), mais également aux figures historiques que sont Lady Blanche (Blanche de Castille) dans *King John* et Katherine (Catherine d'Aragon) dans *All is True*. Si les personnages espagnols féminins sont chez Shakespeare dépeints avec bienveillance, ce n'est pas le cas des personnages masculins, dont le portrait est souvent dépréciatif¹¹⁴. Dans *The Merchant of Venice*, le prince d'Aragon, l'un des soupirants de Portia, incarne la caricature de l'orgueil espagnol. Durant l'épreuve des trois coffres, il choisit le coffre d'argent dans lequel il trouve le portrait d'un idiot grimaçant. Défait et humilié, il conclut avant de quitter la scène : « With one fool's head I came to woo, / But I go away with two¹¹⁵. » Il y a dans *Much Ado About Nothing* un autre prince d'Aragon : Don Pedro, qui règne sur la Sicile (l'action de la pièce se déroule à Messine). Ici, le titre honorifique *Don* est employé à juste raison, dans la mesure où la Sicile était, à la Renaissance, sous domination espagnole¹¹⁶ :

In the sixteenth century Spain ruled much of Italy, particularly the southern part and Sicily, where the Messina of *Much Ado* is found, so that Don Pedro and Don John are part of that foreign domination, bringing with them an hauteur and defensiveness of honour, particularly in sexual matters, which helps to precipitate the troubles in Claudio's marriage. The Spanish title Don indicates that Shakespeare intends the Spanish temperament to be recognized in performance: they are aliens in values and manners, unlike the facile and humorous Italians who make up most of the aristocratic cast, with a few transplanted English types¹¹⁷.

Il n'y a donc peut-être rien d'étonnant à ce que le scélérat de la pièce soit l'« Espagnol » Don John, demi-frère bâtard de Don Pedro, dont la perfidie et les machinations préfigurent celles de Iago. Ce dernier porte d'ailleurs un nom espagnol : Iago est significativement le prénom du

¹¹³ Parmi les personnages muets ou dont il est fait une simple mention, on recense un certain Don Alfonso (*TGV*) ainsi qu'un Espagnol, qui apparaît aux côtés d'un Français et d'un Hollandais dans la didascalie de l'acte I, scène IV de *Cymbeline*. À propos de Don Alfonso, voir J.M. DAVIS et A.D. FRANKFORTER, *The Shakespeare Name Dictionary*, op. cit., p. 14, s. v. *Alfonso* : « Don Alfonso is going with a group of men to offer their services to the Emperor (Duke of Milan). This presumably Italian gentleman's being titled 'Don' is a heritage of the occupation of the kingdom of Naples by the Spanish. The use of 'Don' is still current in southern Italy. It is used in the Spanish source of the story, Jorge de Montemayor's *Diana Enamorada* (1559). The Don could be a Spaniard resident in Italy, also, although Antonio is also referred to as 'Don Antonio' by the Duke (II.IV.52). »

¹¹⁴ Armado représente peut-être une exception à la règle dans la mesure où son portrait caricatural ne serait pas dénué de tolérance et de compassion, selon B. J. Sokol. Voir B.J. SOKOL, *Shakespeare and Tolerance*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2008, p. 83-85 Voir également Felicia Hardison Londré : « Given the vehemence of [anti-Spanish feeling in England], it seems surprising that Don Armado, the "refined traveller of Spain" (I.I.162) in *Love's Labour's Lost*, should be such a complex character in whom there is no imputation of villainy and very little of cowardice. » F. HARDISON LONDRÉ, « Elizabethan Views of the "Other": French, Spanish, and Russians in *Love's Labour's Lost* », dans id. (éd.), *Love's Labour's Lost: Critical Essays*, Londres, Routledge, 2001, p. 332.

¹¹⁵ *MV*, II.IX.74-75.

¹¹⁶ Messine était liée à Naples, alors gouvernée depuis Madrid par l'intermédiaire d'un vice-roi.

¹¹⁷ H.M. RICHMOND, *Shakespeare's Theatre: A Dictionary of His Stage Context*, Londres, Continuum, 2004, p. 431-432, s. v. *Spain*.

saint patron de l'Espagne, Santiago el Mayor (saint Jacques le Majeur), également nommé Santiago Matamoros (saint Jacques le tueur de Maures). Dans « 'Spanish' Othello: The Making of Shakespeare's Moor¹¹⁸ », Barbara Everett s'appuie sur un contexte historique pour retracer les origines espagnoles de Iago, de Roderigo, mais aussi d'Othello. Dans « Un-Sainting James: Or, Othello and the "Spanish Spirits" of Shakespeare's Globe », Eric Griffin explore et exploite quant à lui le lien qui unit Iago et Saint Jacques le Matamore et démontre comment, selon lui, Iago et Roderigo¹¹⁹ représentent le stéréotype du racisme espagnol :

Iago can hate the Moor so completely and Roderigo can pursue Desdemona so blindly and persistently because Iago and Roderigo embody what the members of Shakespeare's audience—steeped [...] in the discourse of *La leyenda negra*—recognized as “Spanish spirits.” [...] “The motor” at the matrix of *Othello*, which overdetermines its significance and drives Iago's relentless pursuit of “the Moor,” is a Spanish one—it is *Santiago, Matamoros*¹²⁰.

On pourra également se référer à un article de Patricia Parker¹²¹ s'intéressant aux échos interlinguistiques de quelques noms de personnages, dont celui de Iago, lequel entrerait également en résonance avec le verbe latin *ago*, tout en évoquant aussi indirectement le nom anglais correspondant « James », prénom du monarque régnant à la date de la première représentation de la pièce (1604). Mais Iago ne se contente pas d'avoir un nom espagnol : à la troisième scène de l'acte II d'*Othello*, il se met aussi à jurer en espagnol, lorsqu'il prétend vouloir mettre fin à une rixe dont il est lui-même l'instigateur :

Help, masters. Here's a goodly watch indeed.
A bell rung
 Who's that which rings the bell? Diablo, ho!
 The town will rise. God's will, lieutenant, hold.
 You'll be ashamed for ever. (*Oth.*, II.III.153-156)

Ce n'est sans doute pas par hasard si c'est dans la bouche de Iago, le « démon blanc » de la pièce, que retentit ce *diablo*, que l'on ne retrouve nulle part ailleurs chez Shakespeare (contrairement aux multiples occurrences de *devil* ainsi qu'aux références à Satan, Lucifer,

¹¹⁸ B. EVERETT, « 'Spanish' Othello: The Making of Shakespeare's Moor », dans S. WELLS (éd.), *Shakespeare Survey 35*, *op. cit.*, p. 101-112.

¹¹⁹ Griffin note la force symbolique de ces deux noms : « No two names are more indelibly written into the discourse of Spanish nationhood than these: Rodrigo, the Christian name of “Ruy” Díaz de Bivar, *El Cid Campeador*—the epic hero of Iberian culture; and Iago—which Shakespeare surely derived from *Sant-Iago*, the patron saint of Spain [...]. » E. GRIFFIN, « Un-Sainting James: Or, Othello and the “Spanish Spirits” of Shakespeare's Globe », *Representations*, 1998, n° 62, p. 68.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 69.

¹²¹ P. PARKER, « The Novelty of Different Tongues : Polyglot Punning in Shakespeare (and Others) », dans F. LAROQUE et F. LESSAY (éd.), *Esthétiques de la nouveauté à la Renaissance*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 41-58.

Belzébuth ou même encore au mot français *diable*¹²²). Ce *diablo* serait non seulement un indice supplémentaire de la nationalité de Iago, mais il servirait aussi à démasquer la perfidie que ce dernier s’efforce ici de camoufler sous le masque de l’altruisme. Paradoxalement, le recours à la langue étrangère lève le voile sur ce que le personnage cherche à dissimuler. Signe discret mais tout de même remarquable¹²³, ce juron tend un miroir à son propre locuteur. Elle nous en dit long, également, sur la perception de la langue espagnole elle-même par les spectateurs de l’époque. Dans un essai intitulé *The Excellency of the English Tongue* (1596), le traducteur Richard Carew compare en effet quelques vernaculaires européens en les personnifiant : l’italien est une langue euphonique mais qui manque de « muscle » ; la langue française, trop raffinée, est comparable à une femme qui n’ose pas ouvrir la bouche ; le néerlandais est viril mais criard et d’un tempérament querelleur¹²⁴. Voici enfin ce que Carew dit de l’espagnol : « The Spanish [is] majesticall, but fulsome, running too much on the O, and terrible like the divell in a play¹²⁵. » Ni homme, ni femme, la langue espagnole est le diable incarné – mais un diable de théâtre. La nuance est importante, car elle nous informe que, peut-être encore davantage que les autres vernaculaires cités ici, l’espagnol est intrinsèquement lié à l’expérience théâtrale : c’est une langue que l’on avait sans doute plus souvent l’occasion d’entendre dans l’enceinte du théâtre que dans les rues de Londres. C’est également une langue qui, par ses traits distinctifs (« majesticall », « fulsome », « running too much on the O »), se prête peut-être naturellement à toutes sortes d’altérations – et par là même, paradoxalement, à une sorte d’appropriation – pour la scène et par la scène. Si l’on se réfère au commentaire de Carew et à l’interprétation qu’en fait Marianne Montgomery, il s’agirait d’une langue à la fois repoussante et séduisante :

That Carew identifies the sounds if not the words of Spanish with stage devils suggests that, to his ear, *Spanish sounds signal that a character should not be trusted*. But Carew also implies that this mistrust can work in reverse, that the terrible sounds of stage devils might lead one to recoil at Spanish, assuming it to be equally terrible. English ideas about the Spanish language and theatrical representations of strange-speaking vices were therefore mutually reinforcing. Carew is also impressed by “majesticall” Spanish; even as he critiques its devilishness, he finds its evocation of majesty, power, and empire alluring. His comment implicitly recognizes

¹²² On retrouve par exemple cette interjection dans la bouche du Connétable de France dans *Henry V* (IV.v.1) et dans celle de Caius dans *The Merry Wives of Windsor* (I.IV.62 et III.I.81).

¹²³ Par sa différence mais aussi par sa nécessaire prononciation en diérèse (di-a-blo).

¹²⁴ « The Italian is pleasant but without sinewes as a still fleeting water. The French, delicate, but over nice as a woman, scarce daring to open her lippes for feare of marring her countenance. [...] The Dutch manlike but withall very harsh, as one readie at every word to pick a quarrel. » R. CAREW, cité par M. MONTGOMERY, *Europe’s Languages on England’s Stages, 1590-1620*, op. cit., p. 13.

¹²⁵ R. CAREW, *Ibid.*, p. 89.

Spanish as a compelling theatrical resource, part of the range of languages that could sound on the stage in interesting and entertaining ways¹²⁶.

Comme le suggère la phrase en italiques, le recours à l'espagnol de théâtre en particulier et aux langues étrangères en général était communément associé aux thèmes de la duplicité et du déguisement. Dans *All is True*, l'intégrité de Katherine se manifeste en partie par son refus de continuer le dialogue avec Wolsey au sujet de la dissolution de son mariage dans une autre langue que l'anglais (« O, good my lord, no Latin¹²⁷ »). D'une certaine manière, parler anglais équivaut à « parler vrai » (« speak truth », vers 46), à parler « à découvert » (« Truth loves open dealing », vers 39). Si c'est le latin (qu'elle connaissait parfaitement) que la reine rejette, on remarque également qu'à aucun moment de la pièce elle ne recourt à l'espagnol. Nous verrons en effet dans ce qui va suivre que les mots (pseudo-) espagnols, chez Shakespeare, sont le plus souvent l'apanage des personnages comiques.

Dans *The Spanish Tragedy* de Thomas Kyd, le protagoniste Hieronimo adopte une position contraire de celle de Katherine lorsque, dans un aparté, il substitue l'espagnol à l'anglais avec l'intention de dissimuler au duc de Castille ses projets de vengeance envers Lorenzo (le meurtrier de son fils Horatio) :

HIERONIMO. [...] what new deuice haue they deuised tro?
Pocas Palabras, milde as the Lambe,
Ist I will be reueng'd? no, I am not the man¹²⁸.

L'expression, formulée dans un espagnol authentique¹²⁹, signifie littéralement « peu de mots ». Hieronimo quittera la scène après un autre aparté, qu'il conclura cette fois par un proverbe en italien, confirmant ainsi son statut de machiavel. Mais il est important de noter que l'expression *pocas palabras* – qui sera d'ailleurs reprise (et altérée) par Shakespeare¹³⁰ et quelques autres dramaturges contemporains – constitue, aussi étonnant que cela puisse paraître, la seule occurrence d'espagnol de toute la pièce. Comme l'explique Marianne Montgomery :

This is typical of early modern English drama. Although twenty-one plays have at least one Spanish character, only six plays feature Spaniards (or characters disguised as Spaniards) who

¹²⁶ *Ibid.* (les italiques sont de moi).

¹²⁷ *All is True*, III.I.41.

¹²⁸ T. KYD, *The Spanish Tragedie*, Londres, impr. par Edward Allde pour Edward White, STC (2^e édition) 15086.

¹²⁹ Voir *OED*, s. v. *pocas palabras* int. : « Use of the phrase as an interjection is not recorded in dictionaries of Spanish. The phrase does occur as part of a proverbial expression whose standard form from the mid 15th cent. onwards is *Al buen entendedor, pocas palabras* 'To the man of understanding, few words'. »

¹³⁰ Dans la première « induction » de *TS*, l'ivresse ou l'ignorance de Christopher Sly lui font déformer l'expression, alors devenue populaire, en *paucas pallabris*. Quant à Dogberry (*Ado*), il se contente de la tronquer en *palabras*.

Speak Spanish. Even these, though, speak very little Spanish, usually just a few words or at most a few lines¹³¹.

Il y a peut-être au moins un mot d'espagnol dans *Hamlet*, un mot censé résumer pour Ophélie la pantomime qui précède la représentation de *La Souricière* :

OPHELIA. What means this, my lord?

HAMLET. Marry, this is miching *malhecho*. That means mischief. (*Hamlet*, III.II.130-132)

Cette expression obscure, qu'Hamlet traduit ou résume lui-même par « mischief » et que l'édition Oxford modernise et hispanise, apparaît respectivement dans Q1 et F sous les formes de *myching Mallico* et *Miching Malicho* :

Si *miching*, participe présent de *to mich*, « se cacher », « rôder », est plus clair que le *munching* (« mâchonnant ») de Q2, le terme *mallico* (*malicho* dans F1) a donné lieu à de nombreuses hypothèses ; la plus courante est que le mot viendrait de l'espagnol *malhecho*, « méfait » ; en tout état de cause, ce qu'Hamlet entend dire est clair¹³².

Si Hamlet recourt ici à une langue secrète aux consonances espagnoles, c'est pour ne pas répondre directement à Ophélie, qui attribue sans doute l'obscurité de la réponse du prince à sa démente. Le spectateur, quant à lui, n'est pas dupe – la manœuvre langagière d'Hamlet n'est pas sans rappeler celle d'Hieronimo et de son *pocas palabras*. Ce recours bref et apparemment immotivé à la langue espagnole s'expliquerait donc par la volonté ambiguë du personnage de déguiser ses propos, tout en les explicitant (« It means mischief »). Cette irruption de l'espagnol n'est d'ailleurs pas un fait unique dans la pièce, où l'on recense par exemple un nom aux sonorités méditerranéennes, *Gonzago*, qui est bien sûr celui de la victime du complot meurtrier de la pièce mise en abyme¹³³. Patricia Parker suggère par ailleurs que la graphie « Ofelia » de Q1 n'est pas seulement une déformation d'*Ophelia*, mais qu'il s'agirait en fait du prénom espagnol correspondant¹³⁴. Il ne s'agit là toutefois que de rares et furtifs échos d'une langue qui se manifeste seulement de manière discrète dans les tragédies de Shakespeare.

Comme en témoigne l'exemple d'*Hamlet*, ce ne sont pas vraiment les personnages natifs qui parlent espagnol, ou tout au moins cet espagnol de théâtre réinventé par Shakespeare, qui par ailleurs n'avait sans doute de cette langue qu'une connaissance

¹³¹ M. MONTGOMERY, *Europe's Languages on England's Stages, 1590-1620*, op. cit., p. 77.

¹³² J.-M. DEPRATS (éd.), *Tragédies I*, op. cit., p. 1465, note 17.

¹³³ Shakespeare s'inspire sans doute d'un fait réel : l'assassinat du duc d'Urbino en 1538 par un dénommé Luigi Gonzaga, membre de la famille qui régnait alors sur le duché de Mantoue.

¹³⁴ P. PARKER, « The Novelty of Different Tongues : Polyglot Punning in Shakespeare (and Others) », dans F. LAROQUE et F. LESSAY (éd.), *Esthétiques de la nouveauté à la Renaissance*, op. cit., p. 44. *Ofelia* est aussi le nom d'un personnage masculin de *L'Arcadie* (1504) de Jacopo Sannazaro.

superficielle. Ce sont en fait des personnages, anglais ou autres, qui, sporadiquement, choisissent l'espagnol pour son caractère sibyllin, exotique, ou encore et surtout pour sa nature « théâtrale », spectaculaire, grandiloquente.

A. Mots d'origine ou de forme espagnole

Dans le glossaire de David et de Ben Crystal, *Shakespeare's Words*¹³⁵, la liste de vocabulaire intitulée « Italian and Spanish » fournie en appendice ne compte en fait qu'un seul mot espagnol (le *Diablo* de Iago) mais recense quelques phrases ou bribes de phrases pouvant s'apparenter à de l'espagnol. Le fait que l'italien et l'espagnol soient ici regroupés dans une même section peut tout d'abord surprendre (pour chaque item lexical, la langue de provenance n'est d'ailleurs pas précisée), mais ce regroupement est compréhensible dans la mesure où il est parfois difficile de décider si l'énoncé en question appartient à l'une ou l'autre langue, comme par exemple, dans *Pericles*, la devise supposément espagnole *Pue Per doleera kee per forsa* (Quarto de 1609), que l'édition Arden corrige en italien moderne : *Più per dolcezza che per forza*¹³⁶. Une version espagnole correcte serait par exemple : *Mas por dulzura que por fuerza*¹³⁷. C'est cette fréquente confusion entre les deux langues romanes qui fait dire à Janette Dillon que, pour des oreilles anglaises inexercées, l'espagnol et l'italien (et dans une certaine mesure le français) étaient souvent indifférenciables¹³⁸. Dans son ouvrage consacré à l'histoire des mots étrangers en anglais, Mary S. Serjeantson parle quant à elle de « zone romane neutre » : « some Mediterranean loan words which in their form are neither Italian nor Spanish [...] hover in a neutral Romance zone¹³⁹ ».

La recherche avancée de l'*OED* donne quant à elle vingt résultats d'emprunts divers. Cette liste comporte plusieurs noms de comestibles (*anchovy* n., *apricot* n., *potato* n., *sherris* n., *carbonado* n.1), des noms d'animaux exotiques (*paraquito* n.¹⁴⁰, *alligator* n.2), ou encore, par exemple, des mots issus d'un lexique militaire, tels que *barricado* n. et v. ou *armado*

¹³⁵ D. CRYSTAL et B. CRYSTAL, *Shakespeare's Words*, op. cit.

¹³⁶ *Per.*, II.ii.27. Dans la *Délie* (1544) de Maurice Scève, l'emblème 39, qui précède le dizain CCCXLVIII, représente un « Arbalestier » et est accompagné de la devise « Plus par douceur que par force ». Il s'agit sans doute là d'un lieu commun de la Renaissance. Voir M. SCEVE, *Delie : object de plus haulte vertu*, Genève, Droz, 2004, vol. 2, p. 383-384.

¹³⁷ Traduction proposée dans D. DELVECCHIO et A. HAMMOND (éd.), *Pericles, Prince of Tyre*, Cambridge/New York/Melbourne, Cambridge University Press, coll. « The New Cambridge Shakespeare », 2012, p. 195. L'annotateur de ce passage voit dans ce baragouin une évidente plaisanterie d'ordre linguistique.

¹³⁸ J. DILLON, *Language and Stage in Medieval and Renaissance England*, op. cit.

¹³⁹ M.S. SERJEANTSON, *A History of Foreign Words in English*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1961 [1935], p. 15.

¹⁴⁰ *OED*, s. v. *parakeet* n.

n.¹⁴¹, ce dernier faisant vraisemblablement écho, chez Shakespeare, à l'Invincible Armada de Philippe II. On recense également plusieurs termes d'injure ou de mépris, tels que *bezonian* n. (« 'raw recruit' hence 'base fellow'¹⁴² ») et *asinico* n.¹⁴³, qui désigne un âne, un imbécile. Dans un registre similaire, le mot de vieil espagnol qui désigne une figue (*figo*¹⁴⁴) est utilisé à deux reprises par Pistol dans *Henry V*, accompagné d'un geste de mépris à connotation sexuelle¹⁴⁵ parfois appelé *Spanish fig*.

La liste la plus complète de mots d'origine espagnole avérée ou fictive se trouve dans le dictionnaire de Norman Blake¹⁴⁶, dans la section intitulée « Foreign words or words with a foreign form ». Ces mots sont classés par ordre alphabétique, et non par langue. Par ailleurs, l'auteur a choisi de ne pas y faire figurer les mots étrangers prononcés par des personnages étrangers¹⁴⁷, dont un des rares exemples dans Shakespeare est l'expression proverbiale *fortuna de la guerra* formulée par Armado dans *Love's Labour's Lost* (V.II.527). La plupart des mots espagnols répertoriés dans cette section (près de 9 sur 10) se terminent en *-o*. On se souvient de la remarque de Richard Carew, qui considérait que l'espagnol avait justement le défaut d'abuser du son « o¹⁴⁸ », une terminaison qui semblait être l'indice sonore le plus caractéristique de cette langue pour des oreilles élisabéthaines (« words from Spanish were frequently assumed to end in *-o* », précise d'ailleurs l'*OED*¹⁴⁹). En effet, Il n'était pas rare, pour les dramaturges de l'époque, d'accoler un *-o* à la fin d'un mot français ou même anglais (voir *prickado*¹⁵⁰ ou encore *scabbado*¹⁵¹) pour lui faire prendre une coloration exotique. C'est pour cela que, parmi les mots « espagnols » recensés par Blake, on trouve de nombreuses

¹⁴¹ *OED*, s. v. *armada* n.

¹⁴² N.F. BLAKE, *Shakespeare's Non-Standard English*, op. cit., p. 183. À propos du suffixe *-ian* que l'on retrouve dans *Besonian*, Blake précise (*ibid.*): « In English it became associated with exotic people and things, hence attracting bombastical and/or negative connotations, though the balance between the exotic and contempt is not always clear. »

¹⁴³ *OED*, s. v. *asinego* n.

¹⁴⁴ On trouve également le mot sous sa forme italienne *fico* dans *MW* (I.III.26) et sous sa forme anglaise (« When Pistol lies, do this, (*making the fig*) and fig me, / Like the bragging Spaniard », *2H4*, V.III.119-120) dans la bouche du même personnage. Il s'agit apparemment d'un « Pistolisme ». Le terme est repris par Iago (« Virtue? A fig! 'Tis in ourselves that we are thus or thus », *Oth.* I.III.319-320), ce qui, étant donnée la vulgarité de l'expression, nous en dit long sur sa vraie nature ; par ailleurs, il pourrait s'agir là d'un indice supplémentaire nous renseignant sur sa possible nationalité espagnole.

¹⁴⁵ « Faire la figue » à quelqu'un, c'est lui montrer le bout de son pouce placé entre l'index et le majeur.

¹⁴⁶ N.F. BLAKE, *Shakespeare's Non-Standard English*, op. cit.

¹⁴⁷ « I do not usually include regional vocabulary when it is spoken by those from that region, such as MacMorris's Irish forms in *Henry V*, or foreign words used by foreigners, for non-standard forms of English should in principle be available to all speakers of the language. » *Ibid.*, p. 3.

¹⁴⁸ Voir R. CAREW, cité par M. MONTGOMERY, *Europe's Languages on England's Stages, 1590-1620*, op. cit., p. 13.

¹⁴⁹ *OED*, s. v. *hurricane* n. On trouve ce mot sous la forme *hurricano* chez Shakespeare.

¹⁵⁰ « A stab with a sword » (*OED*, s. v. *prickado* n.). Ce terme inventé apparaît dans *The Tragedy of Soliman and Perseda* de Thomas Kyd.

¹⁵¹ Le terme, forgé au XVII^e siècle, désigne une maladie vénérienne.

formes fautives ou hybrides (construites à partir de deux langues) tel que *ambuscado* n.¹⁵², de l'anglais *ambuscade*, lui-même emprunté au français *embuscade*, pompeusement assorti d'une désinence en *-o*. *Bastinado* n.¹⁵³ (altération du mot féminin espagnol *bastonada*¹⁵⁴, « bastonnade » ou châtiment consistant en des coups de bâton), *barricado* n. et v.¹⁵⁵, *palisado* n.¹⁵⁶, *stoccado* n.¹⁵⁷, ou encore *strappado* n.¹⁵⁸ (construit à partir du français « strapade, estrapade ») sont tous formés de façon similaire : aucune de ces occurrences n'est authentiquement espagnole¹⁵⁹. On remarque au passage une certaine physicalité commune à tous ces mots, souvent empruntés à un registre militaire ou dénotant une sorte de châtiment corporel.

L'autre point commun de ces occurrences est leur caractère emphatique et le fait qu'elles appartiennent le plus souvent à un contexte comique ou plaisant. On trouve un autre exemple de pseudo-espagnol à visée humoristique dans *Love's Labour's Lost*, dans la bouche d'Armado, qui s'enorgueillit de sa prétendue familiarité avec le roi : « for I must tell thee it will please his grace, by the world, sometime to lean upon my poor shoulder and with his royal finger thus dally with my excrement, with my mustachio¹⁶⁰ ». Par *excrement*¹⁶¹ il faut comprendre « excroissance », mais il y a malgré tout ici une syllepse de sens mettant clairement en avant l'acception scatologique du terme¹⁶². La substitution faussement

¹⁵² Il s'agissait apparemment d'un mot répandu parmi les jeunes hommes au XVII^e siècle (N.F. BLAKE, *Shakespeare's Non-Standard English*, op. cit., p. 120). Voir *Romeo and Juliet*, I.IV.82-84 (Mercutio à propos de la reine Mab) : « Sometime she driveth o'er a soldier's neck, / And then dreams he of cutting foreign throats, / Of breaches, ambuscados, Spanish blades ».

¹⁵³ Terme à la mode vers la fin du XVI^e siècle et que l'on retrouve dans la bouche de Philippe le Bâtard (*King John*), Falstaff (*IH4*) et Touchstone (*AYL*).

¹⁵⁴ Voir *OED*, s. v. *-ado* suffix : « Very often forms in *-ado* appear as variants of words which etymologically show different endings, and in a number of cases the form in *-ado* has become the usual modern form. [...] A large number of such alterations also affect borrowings of words from Spanish (or occasionally Portuguese) ending in *-ada*, the feminine form corresponding to *-ado* ».

¹⁵⁵ Du français *barricade* ou de l'espagnol *barricada*. Le terme apparaît sous sa forme nominale chez Feste (*TN*) et Leontes (*WT*), et sous sa forme verbale chez Helena (*AW*). Notez les connotations sexuelles autour de ces deux dernières occurrences : « No barricado for a belly » (*WT*, I.II.205) et « Man is enemy to virginity: how may we barricado it against him? » (*AW*, I.I.111-112).

¹⁵⁶ Altération de l'espagnol *paliçada*, *palizada*. Le terme apparaît sous sa forme plurielle dans *IH4* (II.IV.52).

¹⁵⁷ Pseudo-espagnol, peut-être à partir de l'italien *stoccata* (« estocade »). Il s'agit d'un terme d'escrime employé par Shallow dans *MW*.

¹⁵⁸ *IH4*, II.V.241 (Falstaff).

¹⁵⁹ Contrairement au nom *renegado*, que l'on trouve dans *TN*, emprunté à l'adjectif espagnol *renegado* et qui devint à la mode à partir de la fin du XVI^e siècle (N.F. BLAKE, *Shakespeare's Non-Standard English*, op. cit., p. 125).

¹⁶⁰ « Of multiple origins. Partly a borrowing from Spanish. Partly a borrowing from Italian. » (*OED*, s. v. *mustachio* n.) *LLL*, V.I.96-99.

¹⁶¹ « That which grows out or forth; an outgrowth; said *esp.* of hair, nails, feathers. » (*OED*, s. v. *excrement* n.2)

¹⁶² Voir Keir Elam : « 'Posteriors' for afternoon; 'excrement' for moustache [...]: Armado's striving for the *bene* through lexical substitution founders not so much on the *recte* as in the rectum. The result for the 'rude

tautologique de l'espagnol au mot d'origine latine vise l'érudition mais tombe fatalement dans le burlesque.

Le recours à l'espagnol ou à un pseudo-espagnol, chez Shakespeare, reste sporadique et superficiel et relève sans doute souvent d'un phénomène de mode. À l'exception de *diablo* (Iago) et de *malhecho* (Hamlet), la plupart des occurrences appartiennent à un registre comique ou plaisant.

IV. « *Ben trovato* », « *ben venuto* » : le cas de l'italien

Près d'un tiers des pièces de Shakespeare a pour cadre l'Italie, en totalité ou partiellement : comme le fait remarquer Henri Suhamy, « cette récurrence est d'autant plus remarquable que, par exemple, l'Espagne ne fait pas partie des paysages shakespeariens ¹⁶³ ». Selon Christophe Camard, « il semble même, si l'on examine la liste de toutes les pièces représentées en Angleterre à partir des années 1570 – période où le théâtre prend son essor – que Shakespeare ait été l'un des premiers, voire le premier, à choisir l'Italie ¹⁶⁴ ».

Shakespeare recourt moins souvent à l'italien qu'au latin ou au français, mais plus souvent qu'à l'espagnol. Et tandis qu'on ne recense, dans cette dernière langue, que quelques expressions isolées, certains personnages formulent en revanche des phrases entières en italien. *The Taming of the Shrew*, dont l'action principale se situe à Padoue – « dans une Italie de convention, mais non dénuée de couleur locale ¹⁶⁵ » – fournit quelques exemples de cet italien qui sert à planter le décor ¹⁶⁶. En effet, comme le fait remarquer Barbara Hodgdon : « With the exception of *marcantant* ¹⁶⁷ (4.2.64), Italian words occur only in Act 1, perhaps emphasizing the Italianate setting, in contrast to the Induction's Warwickshire

multitude' (the audience) is rude *double entendre*. » K. ELAM, *Shakespeare's Universe of Discourse: Language-Games in the Comedies*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1984, p. 271. Selon John Michael Archer, le personnage d'Armado est constamment associé à une imagerie anale. J. M. ARCHER, « *Love's Labour's Lost* », dans R. DUTTON et J.E. HOWARD (éd.), *A Companion to Shakespeare's Works: The Comedies*, Oxford, Blackwell, 2003, vol. 3, p. 334.

¹⁶³ H. SUHAMY (éd.), *Dictionnaire Shakespeare, op. cit.*, p. 198, s. v. « Italie ».

¹⁶⁴ C. CAMARD, « L'Italie selon Shakespeare et Ben Jonson : l'altérité dans un théâtre sans décor », *Revue LISA/LISA e-journal* [en ligne], vol. 6, n° 3, 2008 (<http://lisa.revues.org/403>, consulté le 25 juillet 2016).

¹⁶⁵ H. SUHAMY (éd.), *Dictionnaire Shakespeare, op. cit.*, p. 251, s. v. « Mégère apprivoisée, La ».

¹⁶⁶ Julie Loison-Charles parle dans ce cas précis de « fonction illustrative ». J. LOISON-CHARLES, *Les mots étrangers de Vladimir Nabokov, op. cit.*

¹⁶⁷ De l'italien *mercatante*, « marchand ». Ce mot était probablement en usage dans les grands ports d'Angleterre.

locale¹⁶⁸. » Au tout début de l'acte I, scène I, voici ce que répond Tranio à son maître qui lui demande ce qu'il pense de son désir de venir étudier à Padoue : « *Me Pardonato*, gentle master mine, / I am in all affected as your selfe¹⁶⁹ » (F). Lucentio, à son tour, s'exprime brièvement en italien au moment d'échafauder un stratagème pour accéder à Bianca : « *Basta*¹⁷⁰, content thee, for I have it full¹⁷¹ », dit-il ainsi à son valet. Le début de la scène II fait apparaître un court échange plus généreusement orné d'italien entre Petruccio, fraîchement arrivé de Vérone, et son ami Hortensio, à qui il rend visite :

HORTENSIO. How now, what's the matter? My old friend Grumio and my good friend Petruccio? How do you all at Verona?

PETRUCCIO. Signor Hortensio, come you to part the fray?
*Con tutto il cuore ben trovato*¹⁷², may I say.

HORTENSIO. *Alla nostra casa ben venuto, molto onorato signor mio Petruccio*¹⁷³.
 Rise, Grumio, rise. We will compound this quarrel.

Grumio rises

GRUMIO. Nay, 'tis no matter, sir, what he 'leges in Latin. (*The Taming of the Shrew*, I.II.20-28)

Il s'agit ici de simples formules de courtoisie, qui ont pour simple fonction de rappeler aux spectateurs que ces personnages sont italiens – le fait que Grumio, lui aussi censé être italien¹⁷⁴, ne sache pas distinguer le latin de l'italien, conclut évidemment l'échange sur une note cocasse. Le lexicographe John Florio¹⁷⁵ et ses manuels de conversation italienne constitués de dialogues pédagogiques italo-anglais¹⁷⁶ semblent être la source¹⁷⁷ de ces

¹⁶⁸ B. HODGDON (éd.), *The Taming of the Shrew*, Londres/New Delhi/New York, Bloomsbury, coll. « The Arden Shakespeare. Third Series », 2010, p. 161, note 25.

¹⁶⁹ Q recense « *mi pardinato* ». Les deux formes semblent trahir une certaine confusion avec le français. L'édition Oxford modernise (« *Mi perdonate* », TS, I.I.25).

¹⁷⁰ L'interjection signifie « assez ! » et n'est pas sans rappeler le *paucas pallabris* de Christopher Sly.

¹⁷¹ TS, I.I.196.

¹⁷² « De tout cœur, soyez le bienvenu ». F donne : « *Contutti le core bene trobatto* ».

¹⁷³ « Bienvenue en notre maison, très honoré seigneur Petruccio ». F donne : « *Alla nostra casa bene venuto multo honorata signior mio Petruccio*. »

¹⁷⁴ Son nom serait peut-être même une version italianisée du mot anglais *groom*, au sens de « serviteur » (J.M. DAVIS et A.D. FRANKFORTER, *The Shakespeare Name Dictionary*, op. cit., p. 198, s. v. *Grumio*. Pour Barbara Hodgdon, il s'agit du plus anglais des domestiques « italiens » de Shakespeare. B. HODGDON (éd.), *The Taming of the Shrew*, op. cit., p. 177, note 28.

¹⁷⁵ Né à Londres vers 1553 d'un réfugié protestant d'origine toscane, John ou Giovanni Florio, auteur de manuels destinés à des lecteurs anglais, fut également le premier traducteur de Montaigne en anglais.

¹⁷⁶ Il s'agit des *First Fruits* (1578) et des *Second Fruits* (1591).

¹⁷⁷ Voir A. ARCANGELI, « Les *Second Fruits* de John Florio ou la vie comme un jeu », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, traduit par N. ABI AAD SPITALERI, 2005, n° 23, p. 23 : « Si des suggestions plus ou moins récentes, disant que Florio a été le vrai auteur du théâtre de Shakespeare, peuvent prêter à sourire, et même si la fréquentation personnelle entre les deux peut être raisonnablement imaginée mais n'est pas explicitement documentée, et même si l'identification de Florio comme étant la personne dont s'inspirent certains des personnages shakespeariens n'a pas convaincu grand monde, il reste attesté que Shakespeare utilisa de façon récurrente des passages tirés des écrits de Florio. »

phrases apparemment « toutes faites ». Pour Christophe Camard, il ne s'agit cependant pas d'un simple « plagiat » :

Il est vrai que les *Second Fruites* sont la source utilisée. Pourtant, si on lit en détail les *Second Fruites*, on s'aperçoit qu'aucune de ces phrases n'est recopiée à l'identique. Toutes sont en réalité réécrites, refabriquées par Shakespeare à partir de morceaux de phrases existants. En effet, on trouve chez Florio des fragments tels que « *siate il molto ben trovato* », « *honorato sarò io* » ou encore « *con tutto il cuore* ». Il semble donc qu'après la lecture ou l'étude des *Second Fruites*, Shakespeare ait voulu en quelque sorte écrire son propre italien en compilant des expressions qui chez Florio n'apparaissent pas ensemble. Cela tend à prouver que Shakespeare a quelque peu étudié l'italien dans les *Fruites*, en tout cas suffisamment pour être capable de faire cette compilation¹⁷⁸.

Cette appropriation du matériau source conduit aussi Shakespeare à produire des énoncés hybrides. Voici un exemple tiré de la fin de la scène citée précédemment, au cours de laquelle les prétendants de Bianca se mettent d'accord pour soudoyer Petruccio pour qu'il épouse Katherine. Le marché étant conclu, Tranio propose que tous aillent passer l'après-midi à boire ensemble à la santé de leur maîtresse. La scène se termine sur ces mots :

GRUMIO and BIONDELLO. O excellent motion! Fellows, let's be gone.

HORTENSIO. The motion's good indeed, and be it so.

Petruccio, I shall be your *ben venuto*¹⁷⁹. (*The Taming of the Shrew*, I.II.280-282)

Les éditeurs ne s'accordent pas tous sur le sens de cette dernière phrase, mais on comprend dans les grandes lignes qu'Hortensio propose à Petruccio d'être son hôte, c'est-à-dire de lui payer à boire. Il détourne l'expression consacrée pour en faire un nom et crée ainsi un énoncé bilingue insolite, mis en valeur par la rime (*be it so / ben venuto*) ainsi que par sa position (c'est sur ces deux mots que se termine l'acte I). On retrouve l'expression dans *Love's Labour's Lost*, dans la bouche d'Holofernes, qui garantit à Nathaniel un bon repas chez le père d'un de ses élèves : « I will [...] undertake your *ben venuto*¹⁸⁰ ». Dans ce dernier exemple, il ne s'agit pas cette fois-ci de « couleur locale », puisque l'action de la pièce ne se déroule pas en Italie mais au royaume de Navarre – même s'il s'agit d'une Navarre de fantaisie où l'on croise, par exemple, un vicaire anglican. Chez Holofernes, le recours à l'italien, comme ailleurs au français ou au latin, est une simple marque de pédantisme. Un peu plus tôt dans la même scène, le maître d'école se rend coupable d'une cuistrerie similaire

¹⁷⁸ C. CAMARD, « “Petruccio, I shall be your *ben venuto*” : Shakespeare, Jonson et la langue italienne », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, 2005, n° 22, p. 50.

¹⁷⁹ F : « I shal be your *Been venuto*. »

¹⁸⁰ *LLL*, IV.II.153-155. Q : *bien venuto* ; F : *bien vonuto*. La confusion avec le français est de nouveau palpable.

lorsqu'il cite un vers latin tiré de la première églogue de Battista Spagnoli¹⁸¹ (dit le Mantouan), suivi d'un proverbe sur Venise dans un italien plus qu'approximatif :

HOLOFERNES. (*to himself*) '*Facile precor gelida quando pecas omnia sub umbra ruminat*¹⁸², and so forth. Ah, good old Mantuan! I may speak of thee as the traveller doth of Venice:

*Venezia, Venezia,
Chi non ti vede, chi non ti prezia.*

Old Mantuan, old Mantuan—who understandeth thee not, loves thee not. (*Love's Labour's Lost*, IV.II.92-99)

Q1 et de F écorchent allégrement ce proverbe italien (« *vemchie, vencha, que non te vnde, que non te perreche*¹⁸³ »), emprunté aux *Fruits*¹⁸⁴ de Florio et dont la version émendée signifie « Venise, qui ne t'a jamais vue ne peut savoir ton prix ». Le pédant n'en fournit pas de traduction directe, mais la glose qui suit (« old Mantuan, who understands thee not, loves thee not ») éclaire rétrospectivement le sens de la citation. Cet emprunt aux *Fruits* pousse certains commentateurs à voir dans Holofernes une satire de Florio. Quoi qu'il en soit, ce passage ne peut manquer d'évoquer « la voix et la manière¹⁸⁵ » de l'homme de lettres d'origine italienne.

Il y a par ailleurs deux énoncés hybrides dans *2 Henry IV* qui se rapprochent vaguement de l'italien et qui ont eux aussi tout l'air d'une citation, ou tout au moins d'une devise à la mode qu'on ne s'étonne pas de retrouver dans la bouche de Pistol, ce polyglotte amateur : *Si fortune me tormente sperato me contento*¹⁸⁶ (II.IV.178, à partir de Q) et *Si fortuna me tormenta, spero me contenta*¹⁸⁷ (V.V.94), c'est-à-dire « Si fortune me tourmente, l'espérance me contente ». C'est à l'auberge d'Eastcheap, alors qu'il réclame du vin d'Espagne, que Pistol prononce la première formule ; c'est lorsqu'on le conduit à la prison de

¹⁸¹ Il s'agit sans doute, pour Shakespeare, d'un souvenir d'école, où les *Églogues* (1498) du Mantouan étaient à l'époque fréquemment étudiées.

¹⁸² Étrangement, l'édition Oxford reproduit ici les erreurs de QF pour la citation latine (*Facile precor gellida, quando pecas omnia sub vmbra ruminat*) mais non pour la citation italienne. La citation correcte (*Fauste precor gelida quando pecus omne sub umbra / Ruminat*) signifie « Faustus, je t'en prie, quand le troupeau rumine sous l'ombre fraîche [...] ». « Cette citation, fréquemment utilisée dans les manuels scolaires, était devenue un indice de pédanterie » G. VENET et J.-M. DEPRATS (éd.), *Comédies I, op. cit.*, p. 1347, note 24.

¹⁸³ En déformant cette citation, le pédant se couvre évidemment de ridicule. Pour cette raison, il paraît dommage que la plupart des éditeurs de la pièce aient décidé de corriger son italien.

¹⁸⁴ Dans ses *First Fruits*, Florio traduit ainsi « Uenetia, chi non ti vede, non ti pretia, ma chi ti vede, ben gli costa » par : « Venise, woo seeth thee not, praiseth thee not, but who seeth thee, it costeth hym wel. » J. FLORIO, *Florio his Firste Fruites*, Londres, impr. par Thomas Dawson pour Thomas Woodcock, 1578, STC (2^e édition) 11096.

¹⁸⁵ Voir Frances A. Yates : « I would hesitate to say that either Holofernes or Armado is an exact portrait of [Florio] [...] but I believe that at times both these characters, and particularly Holofernes when quoting the proverb, spoke in a way which the audience would recognise as Florio's very voice and manner. » F.A. YATES, *John Florio: The Life of an Italian in Shakespeare's England*, Cambridge, The University Press, 1934, p. 335.

¹⁸⁶ F : *Si fortuna me tormenta, sperato me contente.*

¹⁸⁷ Q : *Si fortuna me tormenta spero contenta* ; F : *Si fortuna me tormento, spera me contento.*

Fleet, à la fin du dernier acte, qu'il énonce la seconde. C'est donc sur ces paroles en langue étrangère que Pistol quitte définitivement la scène. Face à l'adversité, les belles paroles lui permettent de garder un semblant de dignité. Mais dans quelle langue Pistol croit-il au juste s'exprimer ? Il est difficile de répondre avec certitude à cette question, dans la mesure où le contexte ne nous fournit aucun indice. Dans son édition de *2 Henry IV*, Giorgio Melchiori corrige les deux énoncés de Pistol en italien (*Se fortuna mi tormenta, ben sperato mi contenta*¹⁸⁸), tandis qu'une possible traduction en castillan serait : *Si Fortuna me atormenta, la esperanza me contenta*¹⁸⁹. Le galimatias de Pistol semblerait donc se rapprocher davantage de l'italien mais, lorsqu'on examine bien la version du premier énoncé dans le Folio, on s'aperçoit qu'il pourrait tout aussi bien passer pour du français (à l'exception du mot *sperato*) : « *Si fortune me tormente*¹⁹⁰, *sperato me contente* ». Parmi les sources possibles pour cette maxime, on recense un proverbe français en usage à l'époque (« Le désir nous tormente, et l'espoir nous contente¹⁹¹ »), que l'on retrouve également dans sa version espagnole¹⁹² dans les *Observations in His Voyage Into the South Sea* du navigateur Richard Hawkins. Il y a en tout cas de fortes chances que Shakespeare se soit ici inspiré d'une tradition orale plutôt qu'écrite – c'est sans doute ce qui fait dire à Giorgio Melchiori que la phrase de Pistol doit être chantée, étant peut-être extraite d'un madrigal italien¹⁹³. Par ailleurs, compte tenu de la faillibilité de Pistol, il n'y a à vrai dire rien d'étonnant à ce que l'énoncé d'origine, quel qu'il soit, soit à tel point massacré. En fait, la citation de Pistol est vraisemblablement purement décorative.

Enfin, on recense une autre brique de phrase italienne dans *The Two Noble Kinsmen*, durant la scène de la répétition de la danse morisque, orchestrée par le maître d'école. Dans l'échange suivant, la fille du geôlier, devenue folle et encline à la chanson, cite les deux premiers mots d'une mélodie populaire italienne qui était à l'époque connue de l'Europe entière :

¹⁸⁸ G. MELCHIORI (éd.), *The Second Part of King Henry IV*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « The New Cambridge Shakespeare », 2007, p. 129.

¹⁸⁹ Traduction proposée par F. P. WILSON, « The Proverbial Wisdom of Shakespeare », dans W. MIEDER et A. DUNDES (éd.), *The Wisdom of Many: Essays on the Proverb*, University of Wisconsin Press, 1994, p. 181.

¹⁹⁰ Voir le vieux français *tormenter*.

¹⁹¹ Voir F. P. WILSON, « The Proverbial Wisdom of Shakespeare », art. cité, p. 181.

¹⁹² « *Si fortuna me tormenta; Esperanca me contenta* ». Sir R. HAWKINS, *The Observations of Sir Richard Hawkins Knight, in His Voyage Into the South Sea*, Londres, John Jaggard, 1622, STC (2^e édition) 12962. L'ouvrage fut publié en 1622 mais probablement composé autour de 1603.

¹⁹³ G. MELCHIORI (éd.), *The Second Part of King Henry IV*, *op. cit.*, p. 129, note 145.

JAILER'S DAUGHTER. [...] I know you—you're a tinker. Sirrah tinker,
Stop no more holes but what you should.

SCHOOLMASTER. *Dii boni*—
A tinker, damsel?

JAILER'S DAUGHTER Or a conjurer—
Raise me a devil now and let him play
Qui passa o'th' bells and bones. (*TNK*, III.v.83-87)

Eric Nicholson commente ainsi ce passage :

The allusion here is to “Chi passa per ‘sta strada,” one of the most popular Italian street and theater love-ballads of the period, and while “bells and bones” are rhythm instruments used for dance music, the words also suggest “bellibones,” a slang term for prostitutes deriving from the Italian “belle e buone”¹⁹⁴.

La présence de l’italien serait donc doublement palpable au vers 87, peut-être en rapport à la mention du diable au vers précédent, dans la mesure où cet

air très vif et rythmé [...] s’accompagnait en effet dans l’interprétation des rues d’origine de force raclements sur des pots de terre cuite et des cuillers en bois. La cacophonie qui résulte des percussions demandées par la fille du geôlier est donc propre à accompagner les gesticulations du diable¹⁹⁵.

Notons au passage qu’il y a une nouvelle fois quelque chose de diabolique dans le recours à la langue étrangère. Pour Roger Ascham, l’Italie était en effet le pays de toutes les transgressions ; s’ils décidaient de s’y aventurer, les jeunes gens d’Angleterre en reviendraient corrompus, comme le dit l’adage selon lequel « un Anglais italianisé est un diable incarné¹⁹⁶ ».

Après nous être penchés sur les formules et bribes de phrases italiennes qui parsèment quelques pièces de Shakespeare, intéressons-nous à présent aux mots isolés empruntés à l’italien, quant à eux plus nombreux.

¹⁹⁴ E. NICHOLSON, « Ophelia Sings like a *Prima Donna Innamorata*: Ophelia’s Mad Scene and the Italian Female Performer », dans R. HENKE et E. NICHOLSON (éd.), *Transnational Exchange in Early Modern Theater*, Aldershot (Royaume-Uni)/Burlington (Vermont), Ashgate, 2008, p. 96.

¹⁹⁵ C. BARDELMANN, « “Musicke in some ten languages”: les musiques du diable dans le théâtre élisabéthain », dans F. LAROQUE et F. LESSAY (éd.), *Enfers et délices à la Renaissance*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2003, p. 21. Voir plus haut (*ibid.*) : « parmi les percussions, celles que privilégie le diable sont les plus rudimentaires, à savoir les pincettes et les os (*tongs and bones*) ou encore les clochettes et les os (*bells and bones*) ».

¹⁹⁶ Le proverbe, cité et popularisé par Ascham dans *The Schoolmaster*, est à l’origine italien : « *Englese Italianato, e vn diabolo incarnato* » (R. ASCHAM, *The Scholemaster*, *op. cit.*). À quoi Florio répondra dans ses *Second Fruits* (1591) : « Now, who the Divell taught thee so much Italian? » J. FLORIO, cité par M.J. REDMOND, *Shakespeare, Politics, and Italy: Intertextuality on the Jacobean Stage*, Farnham (Royaume-Uni), Ashgate, 2009, p. 35.

A. Emprunts italiens

La fonction recherche avancée de l'*OED* nous fournit une liste de quarante mots d'origine italienne chez Shakespeare à partir de 1564 – il s'agit du double du nombre de mots espagnols. Cette liste n'est cependant pas complète et on pourra se référer à la section « Foreign words » du dictionnaire de Norman Blake¹⁹⁷ pour une liste plus détaillée. Si les emprunts à l'italien sont relativement nombreux, ils sont également assez variés. On repère plusieurs thèmes récurrents. Certains d'entre eux étant passés en revue dans l'article de Christophe Camard, je ne les examinerai que brièvement et, pour ne pas déborder du cadre de cette étude, je me concentrerai sur les noms communs ainsi que sur les interjections utilisées par les personnages.

1. Une fenêtre sur Venise¹⁹⁸

Camard recense tout d'abord, chez Shakespeare et Ben Jonson, les mots « qui correspondent à des fonctions politiques et publiques ou bien à des organes politiques ou judiciaires, notamment à Venise¹⁹⁹ ». Ces occurrences sont bien plus nombreuses chez Jonson que chez Shakespeare²⁰⁰, chez lequel on ne trouve guère que les *magnificoes* (les « Magnifiques », membres de la noblesse vénitienne), dont il est fait mention dans la liste des personnages de *The Merchant of Venice* et que Salerio décrit comme des notables « du plus haut rang²⁰¹ ». C'est également ainsi que Iago désigne Brabantio au début de l'acte I, scène II d'*Othello*²⁰². Comme on pouvait s'y attendre, le mot constitue une entrée du dictionnaire bilingue de Florio, intitulé *A World of Words*²⁰³ (1598). Camard relève également les noms de moyens de transport « qui, là encore, ne sont présents que lorsqu'il s'agit de Venise chez Shakespeare²⁰⁴ » : il y a bien sûr le mot *gondola* dans *The Merchant of Venice* (F donne la graphie *Gondilo*) mais aussi dans *As You Like It* (F : *Gundello*), et *gondolier* (F : *Gundelier*)

¹⁹⁷ N.F. BLAKE, *Shakespeare's Non-Standard English*, op. cit., p. 120-126.

¹⁹⁸ J'emprunte l'image de la fenêtre à Christophe Camard qui, dans son article intitulé « L'Italie selon Shakespeare et Ben Jonson », tente de démontrer comment les « images sonores » que sont les mots étrangers sur scène contribuent à « l'ouverture d'une fenêtre sur un pays étranger », mais « aussi à montrer, parfois à critiquer, ridiculiser ou démythifier l'image que le spectateur anglais a de l'Italie ou l'image des Italiens qui vivent sur la scène intellectuelle et politique londonienne ». C. CAMARD, « L'Italie selon Shakespeare et Ben Jonson : l'altérité dans un théâtre sans décor », art. cité, § 14.

¹⁹⁹ C. CAMARD, « "Petruccio, I shall be your *ben venuto*" », art. cité, p. 45.

²⁰⁰ Voir Camard : « On trouve quelques termes politiques en anglais comme « *senator* » (I.I.116) ou « *senate* » (I.II.46) dans *Othello*, mais aussi d'autres termes erronés – c'est-à-dire ne correspondant pas à la réalité vénitienne – comme « *signiory* » (I.II.18) ou « *consuls* » (I.II.43). » C. CAMARD, « L'Italie selon Shakespeare et Ben Jonson : l'altérité dans un théâtre sans décor », art. cité, § 2.

²⁰¹ « Magnificoes / Of greatest port » (*MV*, III.II.278-279).

²⁰² « The magnifico is much beloved » (*Oth.*, I.II.12).

²⁰³ J. FLORIO, *A Worlde of Wordes*, Toronto, University of Toronto Press, coll. « The Lorenzo Da Ponte Italian Library », 2013.

²⁰⁴ C. CAMARD, « "Petruccio, I shall be your *ben venuto*" », art. cité, p. 47.

dans *Othello*. Dans *The Merchant of Venice* aussi bien que dans *Othello*, on remarque au passage que l'image de la gondole dans le secret de la nuit constitue un symbole de transgression sexuelle : Roderigo raconte ainsi à Brabantio qu'un gondolier transporte sa fille « vers les brutales étreintes d'un Maure lascif²⁰⁵ » tandis que, dans *The Merchant of Venice*, Salarino, qui a aidé Lorenzo à enlever la fille de Shylock, rapporte avoir vu Lorenzo et son amoureuse Jessica à bord d'une gondole²⁰⁶ (*gondola*). Parmi les modes de transport, Camard relève également deux autres termes tirés de *The Merchant of Venice* : *argosy* et *traject* (*Tranect* dans QF)²⁰⁷. Cette catégorie de termes à visée « réaliste », cependant, est largement sous-représentée chez Shakespeare, lequel, d'un point de vue strictement quantitatif, emprunte aux langues étrangères avec plus de retenue que certains de ses contemporains. D'un point de vue qualitatif, en revanche, c'est avec davantage d'audace qu'il manie et remanie les mots étrangers empruntés, comme l'illustre par exemple la catégorie des termes appellatifs.

2. Interjections et appellatifs

Camard dresse ensuite une liste de quelques interjections italiennes (*basta*²⁰⁸, *via*²⁰⁹ ou *fia*, ou encore *ay me*, qui correspondrait au *aimè* pétrarquien et qui signifierait « hélas » dans *Romeo and Juliet*), auxquelles on pourrait en ajouter quatre autres²¹⁰. Dans *2 Henry VI*, on trouve l'insulte *villiago* (vraisemblablement de l'italien *vigliacco*, « vaurien ») dans la bouche de Lord Clifford, qui invoque le spectre d'une invasion française future pour convaincre les rebelles de changer d'allégeance :

Methinks already in this civil broil
I see them [the French] lording it in London streets,
Crying '*Villiago!*' unto all they meet. (*2 Henry VI*, IV.VII.199-201)

Il est cependant étonnant que Clifford attribue une insulte italienne à un soldat français ; à tel point que de nombreuses éditions l'ont remplacée par le français « Villageois ! ». Mais il s'agit là d'une lecture forcée du Folio, qui donne bien *Uilliago*, substantif qui, par ailleurs, était apparemment populaire autour des années 1600. S'il est difficile de savoir si l'erreur est

²⁰⁵ « To the gross clasps of a lascivious Moor » (*Oth.*, I.I.128). Traduction de J.-M. DEPRATS dans id. (éd.), *Tragédies I, op. cit.*, p. 1007.

²⁰⁶ *MV*, II.VIII.8-9.

²⁰⁷ Pour plus de détails sur ces termes, voir C. CAMARD, « "Petruccio, I shall be your *benvenuto*" », art. cité, p. 47-48.

²⁰⁸ *TS*, I.I.196. On trouve également cette interjection chez Florio.

²⁰⁹ Interjection d'origine italienne que Florio définit de la façon suivante : « an adverb of encouraging, much used by riders to their horses, and by commanders, go on, away, go to, on, forward, quicklie » (J. FLORIO, *A Worlde of Wordes, op. cit.*, édition numérique). Chez Shakespeare, on la trouve dans *3 Henry VI* (II.I.182), *The Merchant of Venice* (II.II.9) et *The Merry Wives of Windsor* (II.II.149). Elle apparaît également dans *Edward III* (scène III, 12).

²¹⁰ Mentionnées *infra* par ordre chronologique.

imputable au personnage, au copiste ou à Shakespeare lui-même, on remarque en tout cas que cette interjection confère à la vision de Clifford un certain réalisme, la rendant plus palpable, plus vraie. Dans un registre similaire, on trouve également le terme de mépris *fico* (*The Merry Wives of Windsor*, I.III.26, Pistol), habituellement accompagné d'un geste obscène. Pistol semble indifféremment alterner entre les versions italienne, espagnole (*figo*) et anglaise (*fig*) de cette insulte. On recense aussi l'interjection *Coragio*²¹¹ (F) chez Paroles, une autre figure de *miles gloriosus*, à la toute fin du deuxième acte de *All's Well That Ends Well*. Ici, l'incursion de l'italien a une certaine logique, dans la mesure où Bertram fait dans cette scène ses adieux à Helena avant de partir avec Paroles pour l'Italie, où se situe justement la scène suivante. Dans *The Tempest*, le mot est repris par l'Italien Stephano dans une exhortation adressée à Caliban : « Coragio, bully-monster, coragio²¹²! » (V.I.260-261). Il y a enfin, dans *I Henry IV*, une formule employée par le prince Hal pour trinquer, dans une scène qui se déroule à l'auberge de la Tête de Sanglier : « 'Rivo!' says the drunkard » (II.v.111). Son origine est incertaine, mais le mot ressemble à de l'italien et la présence d'italiques dans QF semble clairement indiquer qu'il s'agit d'un mot étranger. Il s'agirait peut-être d'un emprunt à l'italien *rivo* qui signifie « ruisseau », sans doute repris de *The Jew of Malta* de Marlowe où Ithamore s'exclame, dans un contexte similaire : « Hey Riuo Castiliano²¹³, a man's a man²¹⁴. » Le « ruisseau castillan » en question désignerait alors probablement du vin d'Espagne²¹⁵. Dans *I Henry IV*, si l'irruption de l'italien paraît gratuite, c'est sans doute qu'il ne s'agit que d'une citation tronquée de Marlowe (à moins que *rivo*, comme tant d'autres mots d'origine étrangère, n'ait simplement été un terme à la mode à l'époque²¹⁶).

Certains personnages recourent également à l'italien pour interpeller un autre personnage (appellatifs) ou pour le désigner (termes qualificatifs). Feste s'adresse par exemple à Olivia en l'appelant *madonna*. On pense aussi et surtout au titre italien *signor*, le plus souvent orthographié *signior*. Il est employé très fréquemment (on en dénombre plus de 120 occurrences), et pas seulement dans les pièces qui ont l'Italie pour cadre. La plupart du temps antéposé à un nom propre, il peut remplir plusieurs fonctions : il s'agit tantôt d'un

²¹¹ La forme italienne correcte est *coraggio*.

²¹² F donne « *Coragio Bully-Monster Corasio* ». Certains ont interprété cette seconde graphie comme un indice de l'ébriété de Stephano, mais il s'agit peut-être seulement d'une erreur de composition.

²¹³ Voir aussi les obscures paroles de Sir Toby Belch tandis qu'il boit à la santé de sa nièce : « *Castiliano, vulgo* » (TN, I.III.40).

²¹⁴ C. MARLOWE, *The Famous Tragedy of the Rich Jew of Malta*, Londres, impr. par John Beale pour Nicholas Vavasour, 1633, STC (2^e édition) 17412.

²¹⁵ Dans *IH4*, Falstaff en réclame une coupe à peine trois lignes après l'interjection de Hal.

²¹⁶ Notre « tchin-tchin » vient après tout du pidgin English de Canton *tsing-tsing*, « salut » (TLFi, s. v. « tchin-tchin »).

terme de courtoisie, d'un terme affectueux, d'une appellation sarcastique ou encore d'une insulte. Dans son monologue sur le fléau de l'amour, Biron traite par exemple le jeune Cupidon de *Signor Junior*²¹⁷. Dans *As You Like It*, Jaques prend congé d'Orlando dans une moquerie (« Farewell, good Signor Love²¹⁸ »), lequel riposte en recourant au français (« Adieu, good Monsieur Melancholy²¹⁹ »). Si la mélancolie est ici stigmatisée comme un « mal français », c'est l'Italie de l'amour pétrarquiste que Jaques tourne quant à lui en dérision. Et lorsque Helicanus met Pericles en garde contre la flatterie d'un « Signor Sooth²²⁰ », c'est peut-être indirectement au stéréotype de la fourberie italienne qu'il fait référence. Beatrice, enfin, se moque de Benedick lorsqu'elle s'enquiert auprès d'un messager : « I pray you, is Signor Montanto returned from the wars, or no²²¹? ». Ici, *Montanto* (QF : « Mountanto²²² ») est une forme corrompue de l'italien *montante*. Il s'agit d'un terme d'escrime désignant un « coup vertical ascendant », « le premier coup que l'on pouvait porter en dégainant son épée du fourreau », sous-entendant ainsi que « l'art du duel et l'aptitude au combat sont très limités chez Bénédict²²³ ». L'édition Arden voit dans ce terme une éventuelle allusion sexuelle²²⁴, tandis que Norman Blake suppose que Beatrice traite Benedick d'arriviste (*social climber*²²⁵). Quelle que soit l'interprétation que l'on retienne, le portrait n'est pas flatteur et, comme dans les deux exemples précédents, l'emploi du titre *signor* semble connoter et dénoncer une certaine affectation.

Tous les autres appellatifs italiens ou dérivés de l'italien que j'ai pu relever ont également une charge péjorative. On songe par exemple aux termes empruntés à la *commedia dell'arte*, tels que *zany*²²⁶ (par référence à la figure du *zanni*, valet fourbe et bouffon) et *pantaloon* (c'est par exemple ainsi qu'est désigné le vieux Gremio dans *The Taming of the Shrew*²²⁷). D'autres appellatifs font référence à l'absurdité et au ridicule des personnages

²¹⁷ *LLL*, III.I.175. QF : « signior Junios ».

²¹⁸ *AYL*, III.II.285-286. Voir aussi *MA*, II.III.34, où Benedick baptise Claudio « Monsieur Love ».

²¹⁹ *AYL*, III.II.287-288.

²²⁰ *Per.*, scène II.49.

²²¹ *MA*, I.I.29-30.

²²² Le terme, en romain dans Q, est italicisé dans F.

²²³ J.-L. BOUISSON, « *Beaucoup de bruit pour rien* (1598) de Shakespeare : la tradition romanesque brocardée », dans M. ABITEBOUL et J.-L. BOUISSON (éd.), *Tradition et modernité au théâtre*, Avignon, Université d'Avignon, coll. « Théâtres du monde », n° 14, 2004, p. 80.

²²⁴ « The term implies a type of overweening fashionable fencing-room combat [...] as well as a sexual innuendo (e.g. both the thrust of a penis and the 'mounting' of a partner) ». C. MCEACHERN (éd.), *Much Ado About Nothing*, Londres/Oxford/New York, Bloomsbury, 2016, p. 189.

²²⁵ N.F. BLAKE, *Shakespeare's Non-Standard English*, op. cit., p. 238, s. v. *Signor Montanto*.

²²⁶ Voir *LLL*, V.II.463-467 (Biron : « some slight zany [...] / Told our intents before ») et *TN*, I.v.84-5 (Malvolio, à propos de Feste : « I take these wise men that crow so at these set kind of fools no better than the fools' zanies »).

²²⁷ III.I.36.

décrits : Boyet traite Armado de *Phantasime*²²⁸ (F), c'est-à-dire vraisemblablement d'esprit fantasque, et de *Monarcho*²²⁹, nom « d'un Italien extravagant qui hantait la cour d'Élisabeth I^{re} et se prenait pour le souverain du monde²³⁰ », tandis que Mercutio vilipende Tybalt et avec lui les escrimeurs de la nouvelle école, soucieuse des formes et de terminologie (Q1 : « The Poxe of such limping antique affecting fantasticoes [F1 : phantacies] these new tuners of accents²³¹ »). Comme le fait remarquer Blake, l'origine étrangère du mot souligne d'autant plus l'étrangeté du comportement dépeint²³². Dans *2 Henry VI*, avant qu'on lui donne la mort, Suffolk compare son sort à celui de plusieurs héros antiques et il rapporte notamment que Cicéron fut assassiné par « a Roman sworder and banditto slave²³³ ». Le recours à l'italien, quelques vers seulement avant que Suffolk soit lui-même assassiné, confère à ses propos une certaine force expressive, surtout à cet instant critique où il « semble vivre sa mort sur un mode métadramatique²³⁴ ».

Parmi les divers emprunts à l'italien, on compte aussi de nombreuses allusions grivoises. Dans *2 Henry IV*, Shallow se remémore, non sans exagération, la gaillardise de sa jeunesse : « we knew where the bona-robas were, and had the best of them all at commandment²³⁵ ». L'expression est tirée de l'italien *buonaroba*, qui désigne de la « bonne marchandise » et, par extension, une belle prostituée ou courtisane (« a good wholesome plum-checked wench²³⁶ », d'après Florio) :

Justice Shallow, unique user of the term in Shakespeare, is definitely boasting his social superiority as part of the fashionable world of gallants at the Inns of Court [...]. Since he goes on to refer to the aptly named Jane Nightwork as a 'bona roba' when he recalls a 'merry night' at the Windmill (a brothel in St George's Field) [...], one suspects that his grandiose claims about his liaisons may be socially inflated as well as fantastically exaggerated. Falstaff simply calls them 'whores' (3.2.304 and 314-15)²³⁷.

²²⁸ L'OED (s. v. *phantasim* n.) apparente ce terme à l'italien *fantasima* (XIII^e siècle), variante de *fantasma* (« apparition, illusion »). Ce mot apparaîtrait uniquement chez Shakespeare.

²²⁹ *LLL*, IV.I.98.

²³⁰ G. VENET et J.-M. DEPRATS (éd.), *Comédies I*, op. cit., p. 1346, note 6.

²³¹ W. SHAKESPEARE, *An Excellent Conceited Tragedie of Romeo and Juliet*, Londres, John Danter, 1597, STC (2^e édition) 22322.

²³² N.F. BLAKE, *Shakespeare's Non-Standard English*, op. cit.

²³³ *2H6*, IV.I.137. F donne *Bandetto*. Le terme, emprunté à l'italien *bandito*, désigne un « hors-la-loi », un « bandit ». D'après l'OED, il s'agirait de la première occurrence écrite du mot en anglais (s. v. *bandit* n., a).

²³⁴ J.-M. DEPRATS et G. VENET (éd.), *Histoires I*, op. cit., p. 1492, note 15.

²³⁵ *2H4*, III.II.22-23.

²³⁶ J. FLORIO, *A Worlde of Wordes*, op. cit., p. 108.

²³⁷ A. FINDLAY, *Women in Shakespeare: A Dictionary*, Londres/New Delhi/New York, Bloomsbury, coll. « Arden Shakespeare Dictionaries », 2014, p. 48. Voir également G. WILLIAMS, *A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature*, Londres, Athlone Press, 1994, vol. 1/3, p. 127.

Dans *The Merry Wives of Windsor*, ce même Falstaff stigmatise Ford du nom de *cornuto*²³⁸ (F : *Curnuto*, à partir du mot italien *cornuto* qui signifie « cornu » et « cocu »), snobisme qui lui sied bien, tandis que dans *Pericles*, Boult fait preuve d'une affectation analogue lorsqu'il élève les clients du lupanar de Mytilène au rang de *cavalleria*²³⁹. Le détour par le mot étranger constitue ici un euphémisme ayant pour fonction d'embellir la représentation d'une réalité déplaisante. Il y a peut-être un autre exemple d'usage euphémique de l'italien dans *Troilus and Cressida*, lorsque Pandarus, entremetteur libidineux, vient interrompre par ses moqueries les adieux des amants :

PANDARUS. How now, how now, how go maidenheads?
(*To Cressida*) Here, you, maid! Where's my cousin Cressid?

CRESSIDA, *unveiling*. Go hang yourself. You naughty, mocking uncle!
You bring me to do—and then you flout me too.

PANDARUS. To do what? To do what?—Let her say what.—
What have I brought you to do?

CRESSIDA. Come, come, beshrew your heart. You'll ne'er be good,
Nor suffer others.

PANDARUS. Ha ha! Alas, poor wretch. Ah, poor *capocchia*, hast not slept tonight? Would he
not—a naughty man—let it sleep? A bugbear²⁴⁰ take him. (*Troilus and Cressida*, IV.II.25-36)

Il m'a semblé nécessaire, ici, de citer le mot dans son contexte, étant donné le caractère litigieux de la dernière réplique de Pandarus. Comme le font presque toutes les éditions modernes de la pièce²⁴¹, c'est le mot italien *capocchia* qu'a ici retenu l'édition Oxford. Ce substantif, nous informe l'*OED*, est le féminin de *capocchio*, « idiot ». Mais ce mot n'apparaît en réalité nulle part chez Shakespeare : il s'agit en fait d'une correction apportée par Lewis Theobald (1733) – ensuite reprise, faute de mieux, par les éditeurs ultérieurs – aux textes considérés comme fautifs de QF, dans lesquels on peut lire *chipochia*. Les italiques, présents dans QF, semblent indiquer qu'il s'agit bien d'un vocable étranger, tandis que les consonances du mot nous font naturellement songer à de l'italien. Pour Gretchen Minton et Paul Harvey Jr., dans leur article intitulé « 'A poor *chipochia*' : a new look at an Italian word

²³⁸ *MW*, III.v.66. On retrouve le terme chez plusieurs contemporains de Shakespeare. Voir notamment G. WILLIAMS, *A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature*, *op. cit.*, p. 313-314. Sur cette insulte et l'imagerie des cornes qui y est associée, voir N. VIENNE-GUERRIN, *Shakespeare's Insults*, *op. cit.*, p. 117, s. v. *cornuto*.

²³⁹ « Faith, I must ravish [Marina], or she'll disfurnish us of all our cavalleria and make our swearers priests. » (*Per.*, scène XIX, 20-21)

²⁴⁰ « A sort of hobgoblin (presumably in the shape of a bear) supposed to devour naughty children » (*OED*, s. v. *bugbear* n., 1).

²⁴¹ À l'exception notamment de l'édition *The New Cambridge Shakespeare*, qui retient la graphie originale *chipochia*. A.B. DAWSON (éd.), *Troilus and Cressida*, Cambridge/New York/Melbourne, Cambridge University Press, coll. « The New Cambridge Shakespeare », 2003, p. 173.

in *Troilus and Cressida* 4.2 », Pandarus ne serait pas là en train de traiter sa nièce de sottise, mais plutôt de faire une allusion obscène à ses parties génitales, d'où le recours au pronom neutre²⁴² dans la dernière réplique du passage (« ah, poor *chipochia*! Has't not slept tonight? Would he not, a naughty man, let it sleep²⁴³? ») :

We propose that the word *chipochia* should be understood not as a single word, but as a contraction: *chi* + *poccia*. This (proposed) contraction may well have had its origin as an Italian slang term. [...] While the precise etymology of *poccia* is far from certain, what is certain is that by 1535, the meaning we propose for *poccia* at *Troilus and Cressida* is attested in Italian texts: the *poccia dell'amore* is a woman's genitalia. [...] We propose that *chipochia* reflects a simple phrase: *che poccia!* The author of *Troilus and Cressida* may very well have heard that Italian phrase, but misheard or simply misunderstood the exclamatory *che* as the relative demonstrative *chi*, and understood it not as an exclamatory synecdoche of sexuality, but as one word connoting the most desirable sexual part of a woman²⁴⁴.

Le détour par l'italien constituerait alors un euphémisme, mais peut-être aussi un moyen de contourner la censure, en substituant le terme italien (lui-même apparemment tiré d'une périphrase à valeur euphémique, *poccia dell'amore*) au mot anglais imprononçable. Pour ceux du public qui comprendraient l'allusion de Pandarus, cependant, le mot italien semble produire un effet inverse en faisant un gros plan sur la chose qu'il désigne, trahissant ainsi le voyeurisme de la situation²⁴⁵.

Si les interjections, appellatifs et insultes en tous genres relèvent souvent du domaine du familier (il s'agit fréquemment de termes à la mode ou d'expressions dont la signification est généralement transparente), le recours aux langues étrangères, au théâtre, est également une façon pour le public élisabéthain d'avoir exceptionnellement accès à un lexique spécialisé, le temps d'une représentation – « literary texts form a gateway for words from a specialist discourse to enter the language²⁴⁶ », explique en effet Giles Goodland. Les domaines artistiques ou encore celui de l'escrime illustrent particulièrement bien ce déferlement de termes techniques d'origine étrangère dans la langue anglaise.

²⁴² « Here, the "it" refers not to Cressida herself, but to a specific part of her anatomy. » G.E. MINTON et P.B. HARVEY, « "A Poor Chipochia": A New Look at an Italian Word in *Troilus and Cressida* 4.2 », *Neophilologus*, avril 2004, vol. 88, n° 2, p. 307-314.

²⁴³ A.B. DAWSON (éd.), *Troilus and Cressida*, *op. cit.*, p. 173.

²⁴⁴ G.E. MINTON et P.B. HARVEY, « "A Poor Chipochia" », art. cité, p. 310.

²⁴⁵ Voir G.E. MINTON, « "Discharging less than the tenth part of one": Performance Anxiety and/in *Troilus and Cressida* », dans P.E. YACHNIN et P. BADIR (éd.), *Shakespeare and the Cultures of Performance*, Aldershot, Ashgate, 2008, p. 106 : « Cressida is an object of sexual desire and symbolic sexual excess; Pandarus pageants Cressida, flaunting her sexuality in a way that excited himself as well as Troilus. Pandarus' interest in the union between Troilus and Cressida consistently reflects his own desire for Troilus as well as his place as the voyeur of this relationship. Together, the two men tease Cressida the morning after, making jokes about her anatomy—a sort of locker-room banter with her present. »

²⁴⁶ G. GOODLAND, « Reading Early Modern literature through OED3 », *op. cit.*, p. 35.

B. Thèmes récurrents

1. L'escrime

Comme l'explique Giles Goodland, l'escrime était à l'époque une discipline très en vogue, et les pièces dans lesquelles figuraient des scènes de duel étaient l'occasion de se familiariser avec son lexique pour ceux du public qui n'avaient ni le temps, ni l'argent ou même le talent requis pour s'initier à l'art du duel. Chez Shakespeare, les termes d'escrime sont assez nombreux²⁴⁷, en particulier dans *Romeo and Juliet*, et ils reflètent un réel engouement pour l'école italienne, la plus prisée par les Élisabéthains. Le style italien, qui mettait l'accent sur la simplicité des mouvements, était en fait si populaire qu'il en venait à être assimilé au style anglais²⁴⁸. Plusieurs personnages recourent à la terminologie italienne de l'art du duel, comme par exemple Armado²⁴⁹, l'aubergiste dans *The Merry Wives of Windsor*²⁵⁰, ou enfin Mercutio, qui se moque de Tybalt et peut-être, à travers lui, des maîtres d'escrime italiens installés à Londres, parmi lesquels Vincenzo Saviolo, auteur d'un des tous premiers manuels d'escrime de langue anglaise²⁵¹. C'est vraisemblablement dans ce traité que Mercutio puise le jargon dont il se gausse :

[Tybalt] fights as you sing pricksong: keeps time, distance, and proportion. He rests his minim rests: one, two, and the third in your bosom; the very butcher of a silk button²⁵². A duellist, a duellist; a gentleman of the very first house of the first and second cause. Ah, the immortal *passado*²⁵³, the *punto reverso*²⁵⁴, the *hai*²⁵⁵. (*Romeo and Juliet*, II.III.19-24)

²⁴⁷ Pour plus de détails, je renvoie notamment le lecteur à l'article de Christophe Camard, qui consacre un paragraphe à ces termes d'escrime italiens : C. CAMARD, « "Petruchio, I shall be your *ben venuto*" », art. cité, p. 49.

²⁴⁸ I. BORDEN, « The Blackfriars Gladiators: Masters of Fence, Playing a Prize, and the Elizabethan and Stuart Theatre », dans P. MENZER (éd.), *Inside Shakespeare: Essays on the Blackfriars Stage*, Selinsgrove (États-Unis), Susquehanna University Press, 2006, p. 138.

²⁴⁹ Voici ce qu'Armado dit à propos de Cupidon : « the *passado* he respects not; the *duello* he regards not » (*LLL*, I.II.171-2). *Duello* est défini comme « The established code and convention of duellists. » D.A. GIRARD, *Actors on Guard: A Practical Guide for the Use of the Rapier and Dagger for Stage and Screen*, Londres/New York, Routledge, 1997, p. 486.

²⁵⁰ L'aubergiste fait l'étalage de son vocabulaire au moment de venir assister au duel prévu entre Caius et Evans : « To see thee fight, to see thee foin, to see thee traverse ; [...] to see thee pass thy punto, thy stock, thy reverse, thy distance, thy montant » (*MW*, II.III.21-4). *Punto*, terme à la mode, est une forme corrompue de l'italien *punta* (coup porté avec la pointe de l'épée) ; *stock* vient de l'italien *stocco* et du français « estoc » (« frapper d'estoc » signifie « frapper de la pointe »).

²⁵¹ V. SAVIOLO, *Practise in Two Books*, Londres, impr. par Thomas Scarlet pour John Wolfe, 1595, STC (2^e édition) 21788.

²⁵² C'est peut-être un autre maître d'escrime, Rocco Bonetti, qui est ici visé : « He is best known for a famous war of words with the Society of Defence, who ridiculed his foreign mode of fencing. Bonetti's boasting response has been immortalized in *Romeo and Juliet*, when Mercutio [...] paraphrases Bonetti's claim that "he could anie Englishman with a thrust upon anie button." » I. BORDEN, « The Blackfriars Gladiators », art. cité, p. 138.

²⁵³ Le terme correct est *passata* et désigne une forme de jeu de pied. Voir *OED*, s. v. *passado* n.

²⁵⁴ L'expression juste est *punta riversa*, « revers ». Voir *OED*, s. v. *punta riversa* n.

Tybalt, plus tard ironiquement baptisé *Alla stoccado*²⁵⁶ (F : *Alla stucatho*) par Mercutio, est ici décrit comme un « duelliste », « comme un escrimeur, probablement de l'école espagnole²⁵⁷, qui se préoccupe plus de la forme que du fond, de la perfection du geste que de son effet, du style que du contenu²⁵⁸ ». Quelle que soit l'école incarnée par l'un et l'autre personnage, l'antinomie entre Tybalt, le maniéré, l'« étranger », et Mercutio, plus « familier », nous fait faire des allers-retours entre Vérone, où Shakespeare « place la scène », et Londres, où avaient lieu ces mêmes querelles autour de l'art du combat. Selon Camard,

ces termes d'escrime italiens ont une double fonction : tout d'abord ils servent à ridiculiser Saviolo et ses élèves (sans doute un bon acteur doit-il les prononcer de façon exagérément raffinée), mais aussi, par le biais de l'escrime et de son vocabulaire, ils ont un effet de couleur locale très fort²⁵⁹.

Il me semble que le jargon exotique que Mercutio utilise pour parodier son ennemi remplit même une troisième fonction : il s'agit avant tout d'une source de spectacle. Un spectacle pour les oreilles, dans l'italien bancal de Shakespeare, assorti d'un spectacle pour les yeux, puisque l'on imagine aisément l'acteur qui incarne Mercutio illustrer chacun de ces termes du coup d'épée équivalent. D'abord traité sur un mode comique, ce spectacle ne tardera pas à virer au tragique lorsque Mercutio, qui enjoint Tybalt à se battre (« Come, sir, your *passado*²⁶⁰ »), est mortellement blessé par son adversaire qui se bat en suivant son manuel d'escrime (« a villain, that fights by the book of arithmetic²⁶¹ »). Il y a dans l'art du duel quelque chose d'éminemment théâtral et spectaculaire, ce que l'exotisme de l'italien ne fait que renforcer²⁶².

²⁵⁵ De l'italien *hai*. « The « Hay » [is] the shout taught with the Italian practice of fence. » D.A. GIRARD, *Actors on Guard*, *op. cit.*, p. 298. La réplique de Benvolio (« The what? ») semble indiquer que le terme n'était alors pas très courant.

²⁵⁶ *RJ*, III.1.73. Il faut comprendre *alla stoccata*, terme d'assaut. « In Elizabethan England the term *stoccata* became the common reference for all thrusts and was often used with disdain by English swordsmen who preferred the use of the edge. [...] Mercutio singles out the *stoccata* as the very essence of the detested foreign school of fence. » *Ibid.*, p. 181.

²⁵⁷ « Having adopted the Italian thrusting style of Bonetti, Saviolo, and Di Grassi, the English discounted the Spanish mode of fencing, which used an erect stance, a blade extended for cutting, and a complicated pattern of footwork. » I. BORDEN, « The Blackfriars Gladiators », art. cité, p. 138.

²⁵⁸ N. VIENNE-GUERRIN, « La réécriture des codes de duel dans l'injure shakespearienne », dans J.-P. MAQUERLOT (éd.), *Réécritures : colloques du 15 mai 1997 et 6-7 novembre 1998*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2000, p. 51.

²⁵⁹ C. CAMARD, « "Petruchio, I shall be your *ben venuto*" », art. cité, p. 49.

²⁶⁰ *RJ*, III.1.83.

²⁶¹ *RJ*, III.1.101-2.

²⁶² Sur la dimension théâtrale du duel et sur les liens entre art de l'escrime et art dramatique, voir I. BORDEN, « The Blackfriars Gladiators », art. cité, p. 132.

2. Domaine des arts et techniques

Certaines occurrences appartiennent au vocabulaire de l'art militaire, comme le substantif *battalia*²⁶³ (« bataillon ») dans *Richard III*²⁶⁴, d'autres au domaine littéraire, comme *motto* dans la scène du tournoi de *Pericles*, ou encore *stanza* (parfois orthographié *stanzo*, *stauze* ou *stanze*) dans *Love's Labour's Lost* et *As You Like It*. « The word [*stanza*] was clearly new and elegant », explique Blake, et c'est sans doute une des raisons pour lesquelles Holofernes en explicite le sens en lui accolant deux synonymes²⁶⁵ plus intelligibles, lorsqu'il demande à Nathaniel de lire la lettre que Costard a donnée à Jaquenetta : « Let me hear a staff, a stanza, a verse. *Lege, domine*²⁶⁶ ». La nouveauté du mot est également palpable dans l'échange suivant entre Amiens et Jaques, lequel prie son compagnon de poursuivre sa chanson :

IAQ. [...] Come, more, another stanza: Cal you 'em stanza's?

AMY. What you wil Monsieur *Iaques*.

IAQ. Nay, I care not for their names, they owe mee nothing. (*As You Like It*, F)

L'usage autonymique²⁶⁷ de l'italien fautif *stanzo* vient ici renforcer l'étrangeté du mot.

Dans le domaine de la musique et de la danse, plus riche en vocables d'origine italienne, on songe à la bergamasque (*bergamask*), au dernier acte de *A Midsummer Night's Dream*, qui désigne une danse rustique originaire de Bergame²⁶⁸. Plus intéressantes sont les formes corrompues de mots italiens, telles que *passy measures* et *viol-de-gamboys*, expressions toutes deux inventées par Toby dans *Twelfth Night*. La première est plutôt hermétique. Toby, blessé à la tête par Sebastian, apprend que le chirurgien appelé un peu plus tôt par Sir Andrew est ivre et qu'il n'est pas en état de venir le soigner. Étant lui-même soûl, c'est avec hypocrisie que Toby traite le chirurgien d'ivrogne : « he's a rogue, and a passy-

²⁶³ Dérivé de l'italien *battaglia* ou de l'espagnol *batalla*.

²⁶⁴ R3, V.III.11.

²⁶⁵ Cette figure de rhétorique consistant à accumuler plusieurs synonymes s'appelle « synonymie » (*synonymia*, en anglais). Voir S. ADAMSON, « Synonymia: or, in other words », dans S. ADAMSON, G. ALEXANDER, et K. ETTENHUBER (éd.), *Renaissance Figures of Speech*, op. cit., p. 23 : « In Shakespeare's great compendium of rhetorical excess, *Love's Labour's Lost*, synonymising is represented as the trademark vice of the schoolmaster. »

²⁶⁶ LLL, IV.II.104-5.

²⁶⁷ On parle d'usage autonymique du signe lorsque « celui-ci se prend pour son propre référent » et « se désigne lui-même. » Voir N. LAURENT, *Initiation à la stylistique*, Paris, Hachette supérieur, 2001, p. 14.

²⁶⁸ « The rustic people of the province of Bergamo in the Venetian Republic were considered buffoons. A ridiculous dance in imitation of these people was a staple of Italian comedy. » J.M. DAVIS et A.D. FRANKFORTER, *The Shakespeare Name Dictionary*, op. cit., p. 51, s. v. « Bergamask ».

mesures pavan²⁶⁹. I hate a drunken rogue²⁷⁰ ». La pavane, à laquelle Toby semble faire allusion, est une danse au tempo lent, probablement d'origine italienne et très en vogue aux XVI^e et XVII^e siècles. L'expression *passy-measures* serait quant à elle une altération de l'italien *passamezzo*, qui désigne « une danse de rythme binaire semblable à la pavane, mais plus rapide²⁷¹ ». On a du mal à comprendre l'allusion, mais il est possible qu'il s'agisse ici de faire référence à la lenteur du chirurgien, incapable de voler au secours des blessés. Il se pourrait également que ces termes de danse renvoient à la démarche chaloupée causée par son état d'ivresse. Pour Patricia Parker, il s'agit là d'un jeu de mots interlinguistique, dans la mesure où « “passy measures” [...] evokes both the name of a dance and the sense of something past measure²⁷² ». Ce n'est en fait pas la première fois que Toby fait l'étalage de ses connaissances dans le domaine de la danse :

Why dost thou not goe to Church in a Galliard, and come home in a Carranto? My verie walke should be a ligge: I would not so much as make water but in a Sinke-a-pace [...]. (F)

Why dost thou not go to church in a galliard, and come home in a coranto? My very walk should be a jig. I would not so much as make water but in a cinquepace. (TN, I.III.122-125)

Ici, Toby fait mine d'encourager Andrew à faire la démonstration de ses talents cachés, mais c'est avant tout son propre savoir (tout corrompu qu'il soit) qu'il met en avant. La gaillarde emprunte son nom au français mais il s'agit d'une danse originaire de Lombardie très en vogue à l'époque. Cette danse gaie et vigoureuse s'oppose à la pavane, binaire et grave. La gigue est une danse populaire d'allure rapide, associée à l'Irlande mais également répandue en Europe. Elle était parfois dansée sur scène à la fin d'une pièce, et l'on songe par exemple à la gigue de Kemp (« Kemp's jig »), qui doit son nom à l'acteur célèbre également connu pour ses talents de danseur²⁷³. Cela nous rappelle que, comme dans le cas de l'escrime, la danse est

²⁶⁹ F donne *panyn*. Le sens de ce mot n'est pas clair. *Panyn* « may be a mistake for *pavyon/pavan* 'a stately dance'. However, the context seems to require a derogatory word for 'fellow', and *pavyon/panion* is an aphetic form of *companion* usually with negative connotations and found from 1553–92 ». N.F. BLAKE, *Shakespeare's Non-Standard English*, op. cit., p. 36.

²⁷⁰ TN, V.I.198-9.

²⁷¹ A. FERON, « Passamezzo milanese, PACOLINI (Giovanni) ». In Universalis éducation [en ligne]. Encyclopædia Universalis, consulté le 27 juillet 2016. Disponible (via le portail documentaire de l'université Paris Ouest) sur <http://www.universalis-edu.com.faraway.u-paris10.fr/encyclopedie/passamezzo-milanese-pacolini-giovanni/>. Voir également Jim Hoskins : « the pavan differs from the passamezzo in the proportion of steps taken to the music. A step that would take one bar of music in the pavan would take two steps in the passamezzo, and the music would be played faster. So when Shakespeare's clown in *Twelfth Night* refers to a passy measure pavin, he means a pavan with a faster tempo ». J. HOSKINS, *The Dances of Shakespeare*, Londres/New York, Routledge, 2005, p. 77.

²⁷² P. PARKER, « *Twelfth Night*: Editing puzzles and eunuchs of all kinds », dans J. SCHIFFER (éd.), *Twelfth Night: New Critical Essays*, Londres/New York, Routledge, 2011, p. 47.

²⁷³ « Dans *Le Fléau de la vilénie* (1598), John Marston évoque *Les Neuf Journées incroyables de Kempe* (1600), brochure où l'acteur raconte comment il a parcouru la distance de Londres à Norwich [...] en

avant tout une source de spectacle rendu encore plus pittoresque par le recours à la langue étrangère. Il y a en effet quelque chose de résolument spectaculaire dans les contorsions en tous genres que subissent les mots. Dans la phrase « Why dost thou not [...] come home in a Carranto? », par exemple, la déformation de l'italien *cor(r)anta* (adaptation du français « courante », danse jouée à trois temps) en *carranto* est intéressante car l'inversion vocalique semble permettre un nouveau jeu de mots en filigrane, si l'on en croit Patricia Parker : « The Folio's portmanteau « Carranto » manages to suggest not only the coranto as a (literally) « running » dance but the « car » that is elsewhere foregrounded as a means of transport²⁷⁴. » Avec *sinke-a-pace* (« I would not so much as make water but in a Sinke-a-pace »), le calembour sur *cinquepace* (« cinq pas »), danse équivalant à la gaillarde, est plus flagrant : *make water* signifie en effet « faire de l'eau », c'est-à-dire « uriner », tandis que le sens premier de *sink* désigne une fosse d'aisances. Ici, l'humour naît évidemment du décalage grossier entre les prétentions de Toby, qui s'essaie au langage raffiné de la danse (et, ailleurs, de l'escrime) et sa tendance à bien vite retomber dans un registre grossier voire scatologique, surtout lorsqu'il fait référence à l'incompétence tout autant physique que linguistique d'Aguecheek :

Sir Toby is able to mystify and petrify the aspiring aristocrat Aguecheek precisely because of the latter's undiluted inability to adapt his strictly anglophone tongue and ear to the mysteries of the Italian language, just as he is unable to adapt his awkward English (or perhaps Scottish) body to gentlemanly Italianate arts such as fencing or dancing²⁷⁵.

Dans un article intitulé « 'At the cubiculo': Shakespeare's Problems with Italian Language and Culture », Keir Elam démontre avec quelle irrévérence Toby parvient à détourner les mots qu'il emprunte à Florio, comme par exemple *cubiculo* (« We'll call thee at the cubiculo », dit Toby à Aguecheek, lui proposant ainsi de lui rendre visite dans sa chambre), qui contient peut-être un jeu de mots grossier sur *culo* (« cul »), mot qui figure lui aussi dans le dictionnaire de Florio.

J'examinerai ici un dernier exemple de corruption verbale, tiré cette fois du lexique musical. Voici comment Sir Toby « vante » les mérites d'Aguecheek à Maria : « He plays o'th' viol-de-gamboys, and speaks three or four languages word for word without book, and

neuf jours, en dansant des pas de morisque. » *Théâtre élisabéthain II, op. cit.*, p. 1839. En réalité, Kemp aurait mis vingt-trois jours à parcourir près de deux cents kilomètres dans son incroyable marathon de la danse.

²⁷⁴ P. PARKER, « *Twelfth Night*: Editing puzzles and eunuchs of all kinds », art. cité, p.47.

²⁷⁵ K. ELAM, « 'At the cubiculo': Shakespeare's Problems with Italian Language and Culture », dans M. MARRAPODI (éd.), *Italian Culture in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries: Rewriting, Remaking, Refashioning*, Aldershot, Ashgate, 2007, p. 109.

hath all the good gifts of nature²⁷⁶. » Il s'agit d'un portrait ironique du personnage, car nous savons bien que sa connaissance des langues est limitée. L'allusion musicale à la viole de gambe (en italien *viola di gamba*²⁷⁷, littéralement viole de « jambe ») constitue, comme l'on peut s'y attendre, une nouvelle allusion grivoise²⁷⁸. Cet instrument à cordes se joue en effet verticalement et, comme son nom l'indique, se tient entre les jambes. La déformation de *gamba* en *gamboys*²⁷⁹ fait vraisemblablement allusion à la possible homosexualité de Sir Andrew, que Toby prend une nouvelle fois plaisir à tourner en dérision.

La plupart de ces exemples tirés de *Twelfth Night* nous montrent à quel point les mots italiens de Shakespeare constituent une réécriture souvent irrévérencieuse des mots répertoriés par Florio dans son dictionnaire. Ils semblent se refléter dans un miroir déformant, qui escamote le raffinement et grossit le grossier. Les expressions hybrides telles que *viol-de-gamboys* sont particulièrement intéressantes dans la mesure où elles matérialisent linguistiquement la bâtardise de l'Anglais italianisé, ce « diable incarné ». Selon Keir Elam :

In *Twelfth Night*, [...] the relationship between Shakespeare and Florio is one of linguistic and cultural indebtedness but of dramaturgic irreverence. If Florio upholds the acquisition of Italian language and culture as the key to social accomplishment [...] Shakespeare makes rich comic capital out of the opposite phenomenon, namely the graceless monolingualistic and monocultural obduracy of the English²⁸⁰.

Pour Christophe Camard, la langue italienne fait chez Shakespeare l'objet d'une utilisation plus subtile que chez Jonson, par exemple. La rencontre entre l'anglais et italien constitue avant tout une source de création et, lorsque les mots de Florio passent devant le miroir déformant que leur tend Shakespeare, on a peine à les reconnaître tant ils ont été enrichis de sens divers empruntés à l'une et l'autre langue et au contact des deux. Camard explique ainsi que « Shakespeare dépasse le simple effet de couleur locale et cherche aussi à enrichir la langue anglaise afin de démultiplier les significations des mots de façon presque

²⁷⁶ TN, I.III.23-6.

²⁷⁷ On trouve ce terme dans J. FLORIO, *A Worlde of Wordes*, op. cit., p. 778.

²⁷⁸ Les instruments de musique semblent donner lieu, à la Renaissance, à toutes sortes d'allusions grivoises. Voir également TNK, III.III, scène durant laquelle Arcite et Palamon se remémorent leurs anciennes conquêtes. Ce dernier se souvient que l'une d'entre elles rencontra Arcite en cachette pour jouer du virginal (« play o'th' virginals », III.III.34). Le virginal est une « variété d'épinette rectangulaire à cordes pincées et à clavier, en usage au XVI^e s. » (*TLFi*) et souvent utilisé par des jeunes filles. Mais on comprend bien que c'est la perte de la virginité de l'amoureuse d'Arcite qui est ici en question.

²⁷⁹ Pour plus de détails sur les connotations sexuelles liées à cet instrument de musique, voir G. UNGERER, « The Viol da Gamba as a Sexual Metaphor in Elizabethan Music and Literature », *Renaissance and Reformation/Renaissance et Réforme*, mai 1984, vol. 8, n° 2, p. 79-90.

²⁸⁰ K. ELAM, « 'At the cubiculo': Shakespeare's Problems with Italian Language and Culture », art. cité, p. 109.

anamorphotique²⁸¹. » La référence au procédé de l'anamorphose semble particulièrement pertinente lorsqu'il s'agit de décrire les prodigieuses déformations verbales subies tant par les mots étrangers que par les mots familiers rendus étrange(r)s dans le théâtre de Shakespeare. L'analogie avec cette machinerie optique est en effet intéressante dans la mesure où il faut souvent observer les mots de biais pour en déceler les sens divers. Le message caché ne nous est révélé que dans une perspective oblique, et il y a dans cette machinerie linguistique quelque chose d'extrêmement ludique, comme nous le verrons plus en détail dans la seconde partie.

Il y a aussi une dimension éminemment ludique dans la façon dont Shakespeare manie le français, le vernaculaire européen le plus représenté dans ses œuvres, même si à l'aspect comique qui naît du recours au français – parfois même, à une sorte de franglais – se superpose parfois quelque chose de plus inquiétant, voire de subversif.

V. « *Speak it in French* » : le vernaculaire européen le plus représenté

La France et les Français²⁸² sont souvent représentés dans le théâtre de Shakespeare, et en particulier dans les pièces historiques. Dans *1 Henry VI*, l'emblématique Jeanne d'Arc, que Shakespeare dépeint comme une sorcière, apparaît aux côtés du Dauphin Charles ou encore du Bâtard d'Orléans. *King John* se situe en partie devant Angers ou à la Cour de France, tandis que les Français représentent plus du tiers des personnages de *Henry V*. C'est aussi dans cette pièce que l'on parle le plus français, en particulier dans les deux scènes où apparaît Catherine de Valois, métamorphosée pour l'occasion en personnage de comédie. On songe également aux protagonistes de *Love's Labour's Lost*, dont l'action se passe au royaume de Navarre, au médecin dénommé Caius dans *The Merry Wives of Windsor*, ou encore à *All's Well That Ends Well* dont une partie de la scène se déroule à Paris. Les Français de Shakespeare relèvent volontiers de la caricature et sont souvent « légers, inconstants, bavards, prétentieux, peu fiables, fourbes, malhonnêtes, séducteurs, ridiculement vêtus²⁸³. » Pour une liste plus exhaustive des personnages français ainsi que des diverses références à la

²⁸¹ C. CAMARD, « "Petruccio, I shall be your *ben venuto*" », art. cité, p. 41.

²⁸² Voir C. CLARK, *Shakespeare and National Character: A Study of Shakespeare's Knowledge and Dramatic Literary Use of the Distinctive Racial Characteristics of the Different Peoples of the World*, New York, Haskell House Publishers, 1972, p. 135 : « After Englishmen and Italians there are more Frenchmen in Shakespeare than representatives of any other nationality. »

²⁸³ H. SUHAMY (éd.), *Dictionnaire Shakespeare, op. cit.*, p. 138, s. v. « France, Shakespeare en ».

France et à la langue française, je renvoie le lecteur au *Shakespeare Name Dictionary*²⁸⁴, aux articles « France », « France, King of », « French » et « Frenchman ». On peut également se référer à l'ouvrage de Cumberland Clark, au chapitre intitulé « French Character²⁸⁵ », ainsi qu'aux actes du congrès de 2000 de la Société Française Shakespeare (*Shakespeare et la France*²⁸⁶). Mais c'est avant tout à la langue française telle qu'elle est représentée dans l'œuvre de Shakespeare que je m'intéresserai pour ma part.

A. Héritage de l'anglo-normand

La conquête normande par Guillaume le Conquérant en 1066 marque le début de trois siècles de diglossie en Angleterre. J'utilise ici la notion de diglossie²⁸⁷, distincte du bilinguisme, pour désigner une situation de coexistence entre deux systèmes linguistiques en contact sur un territoire donné²⁸⁸. Le français, dans sa variété connue sous le nom d'anglo-normand, en vint donc à remplacer le saxon occidental en tant que langue officielle de l'Angleterre. L'anglo-normand était la langue de la cour, de la classe dirigeante et de la haute société. C'était la langue littéraire, juridique, administrative, la langue de l'Église, des fonctions officielles et de la correspondance... en somme, la langue du pouvoir. L'anglais, en revanche, était la langue du peuple et de la petite noblesse, qui ne recourait au français que dans des circonstances officielles. Au cours du XIV^e siècle, l'anglo-normand perdit cependant du terrain et cessa d'être la langue courante à la cour pour graduellement laisser place au vernaculaire anglais, privilégié par la noblesse. Comme l'explique Anny Crunelle²⁸⁹, on peut retracer l'officialisation progressive de la langue anglaise à travers la langue parlée par les souverains anglais. L'anglais d'Édouard III était, dit-on, rudimentaire. La devise de l'ordre de la Jarretièrre (*Honi soit qui mal y pense*), dont Édouard III est le fondateur, est elle-même empruntée au français – elle est d'ailleurs reprise par Mistress Quickly dans son hommage à

²⁸⁴ J.M. DAVIS et A.D. FRANKFORDER, *The Shakespeare Name Dictionary*, op. cit.

²⁸⁵ C. CLARK, *Shakespeare and National Character*, op. cit., p. 130-155.

²⁸⁶ *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, n° 18, 2000.

²⁸⁷ Le terme, désignant à l'origine la coexistence de deux variétés d'une même langue, semble avoir été introduit et défini en anglais (*diglossia*) par Charles Ferguson en 1959.

²⁸⁸ Voir A. PUTTER, « Code-switching in Lancelot, Chaucer and the *Gawain* poet: Diglossia and footing », dans H. SCHENDL et L. WRIGHT (éd.), *Code-Switching in Early English*, Berlin, De Gruyter Mouton, 2011, p. 282 : « in a recent article about monolingual French speakers in twelfth-century England, Ian Short typifies the linguistic situation in Anglo-Norman England as one of “diglossic bilingualism. By this is meant a community characterized by the simultaneous presence of two languages in contact, with each of the languages having a distinct range of social functions [...]. English was the majority, or dominant language in the countryside, while Anglo-Norman (or Insular) French was, initially at least, an aristocratic idiolect” (Short 2009: 245) ».

²⁸⁹ A. CRUNELLE-VANRIGH, « “Fausse Frenche Enough”: Kate's French in Shakespeare's *Henry V* », *English Text Construction*, 2013, vol. 6, n° 1, p. 62.

Windsor et à la Jarretièrre, à la dernière scène de *The Merry Wives of Windsor*. Le successeur d'Édouard III, Richard II, natif de Bordeaux, était quant à lui bilingue, et c'est dans le vernaculaire qu'il s'adressa aux paysans et artisans révoltés en 1381, tandis que Henry IV, premier roi dont l'anglais fut la langue maternelle, était vraisemblablement monolingue :

Henry V was instrumental in this revival [of the English vernacular], the first king to encourage linguistic nationalism by promoting the use of English as an official language against "the French language [which] came to appear more and more as an occupying enemy" (Steinsaltz 2002: 320). The five proclamations preparing his invasion of France (1416) were issued in the vernacular, as were his military dispatches, inflaming patriots at home and accelerating the language drift²⁹⁰.

Progressivement, l'anglais gagnait du terrain et remplaçait de plus en plus le français en tant que langue officielle, si bien que vers la fin du XIV^e siècle, son triomphe était assuré. Par la suite, le français survécut cependant sous au moins deux formes : « One is the lexis adopted into Middle English from Anglo-French; the other is Law French²⁹¹, characterized by the progressive decline of French grammatical rules and morphology²⁹². » Au début du XVI^e siècle, le français insulaire, devenu une langue majoritairement écrite depuis le milieu du XIV^e siècle, ne subsiste presque exclusivement que dans les textes juridiques²⁹³. On retrouve chez Shakespeare quelques traces de ce français juridique, par exemple à un moment crucial de *The Merchant of Venice*, dans la scène du procès d'Antonio. Grâce à l'ingéniosité de Portia, déguisée en jeune avocat, Shylock passe du statut de plaignant à celui d'accusé et se voit condamné à la confiscation de ses biens, une moitié étant censée revenir à Antonio et l'autre à l'État, peine que le Duc offre de commuer en une amende si Shylock fait preuve d'humilité. Voici ce qu'ajoute Antonio :

So please my lord the Duke and all the court
To quit the fine for one half of his goods,
I am content, so he will let me have
The other half *in use*²⁹⁴, to render it
Upon his death unto the gentleman
That lately stole his daughter. (*The Merchant of Venice*, IV.1.377-382)

Dans l'expression *in use*, qui semble correspondre à l'anglais *in trust*, *use* est emprunté à l'anglo-normand. Sorte de fiducie, l'*use* désignait ainsi le fait de gratifier d'un bien un

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ Ce terme désigne le français juridique d'Angleterre, « une langue technique, un jargon professionnel utilisé [...] dans les milieux juridiques jusqu'au XVII^e siècle ». J. CHAURAND, *Nouvelle histoire de la langue française*, Seuil, 1999, p. 105.

²⁹² A. CRUNELLE-VANRIGH, « "Fausse Frenche Enough": Kate's French in Shakespeare's *Henry V* » art. cité, p. 73.

²⁹³ *Ibid.*, p. 82.

²⁹⁴ C'est moi qui souligne.

bénéficiaire (*cestui que use*, en français juridique) au bout d'un certain délai pendant lequel ce bien était administré par des *trustees* ou *feoffees*²⁹⁵ *to use*. Voici comment B. J. et Mary Sokol interprètent ce passage :

It seems [...] that the only 'favour' that could be said to be offered to Shylock [...] is a life estate in half of his 'goods' (properly, uses applied only to real property [...]). Antonio will be the feoffee, and the *cestui que use* is Shylock. Lorenzo has an interest in remainder; after Shylock's death Antonio passes the property absolutely to Lorenzo. The language, however is somewhat ambiguous, and other more complex constructions have been offered²⁹⁶.

Dans cet exemple précis, le recours au jargon juridique, jugé ambigu par les critiques, semble opacifier le contenu de la requête d'Antonio. Dans l'exemple suivant, la technicité du terme *chattels* (de l'ancien français et de l'anglo-normand *chatel*, « bien, propriété ») est indirectement dénoncée. En effet, le terme *chattels* fait référence au concept de propriété personnelle qui porte sur les biens meubles et les biens monétaires, par opposition aux biens immobiliers. Dans *The Taming of the Shrew*, c'est ainsi que Petruccio, qui s'apprête à « enlever » Katherine, désigne son épouse : « She is my goods, my chattels. She is my house, / My household-stuff, my field, my barn, / My horse, my ox, my ass, my anything²⁹⁷ ». Ici, Petruccio, sans doute lui-même dépassé par la terminologie qu'il emploie, fait l'amalgame de concepts juridiques ordinairement distincts. L'effet est évidemment comique, mais le message est clair : il entend s'arroger sur Katherine un droit de propriété absolu. Un dernier exemple de français juridique est illustré dans *Love's Labour's Lost*, lorsque Costard s'exclame : « I was taken with the manner²⁹⁸ ». L'expression, qui signifie « pris sur le fait » (plus littéralement « la main dans le sac »), est une forme anglicisée de l'anglo-normand *pris en meinoure*. Elle donne lieu à un interminable chapelet de jeux de mots lorsque Costard, dénoncé par Armado, est conduit devant le roi pour avoir été surpris en compagnie de Jaquenetta, une faute qui lui vaudra une semaine de jeûne. Costard résume ainsi le contenu de la lettre d'Armado :

COSTARD. The matter is to me, sir, as concerning Jaquenetta. The manner of it is, I was taken with the manner.

BIRON. In what manner?

COSTARD. In manner and form following, sir—all those three. I was seen with her in the manor house, sitting with her upon the form, and taken following her into the park; which put together is 'in manner and form following'. Now, sir, for the manner: it is the manner of a man to speak to a woman. For the form: in some form.

²⁹⁵ De l'anglo-normand *feoffé*.

²⁹⁶ B.J. SOKOL et M. SOKOL, *Shakespeare's Legal Language*, op. cit., p. 386.

²⁹⁷ *TS*, III.III.102-104.

²⁹⁸ *LLL*, I.I.199-200.

BIRON. For the 'following', sir?

COSTARD. As it shall follow in my correction; and God defend the right. (*Love's Labour's Lost*, I.I.198-211)

Costard recourt à une expression technique qu'il décompose et recompose avec une verve extravagante. Une fois de plus, l'utilisation d'un jargon juridique permet au personnage de mystifier son auditoire afin, vraisemblablement, de susciter sa clémence. Tout comme les autres idiomes étudiés dans cette partie, on voit ainsi que le français juridique, en particulier lorsqu'il est anglicisé, représente lui aussi une potentielle source de comédie.

Ces occurrences de français juridique sont cependant relativement rares chez Shakespeare, qui se plaît davantage à recourir au latin lorsqu'il s'agit de parodier un vocabulaire juridique, comme en témoignent par exemple les nombreux pataquès de la toute première scène de *The Merry Wives of Windsor*, qui oppose le juge Shallow, accompagné de son neveu Slender, à Falstaff, accusé notamment d'avoir chassé illégalement les cerfs de Shallow. Slender s'embrouille lorsqu'il désigne son oncle comme juge de paix et du *Coram* (*The Merry Wives of Windsor*, I.I.5), confusion entre deux mots latins de sons proches mais de sens différents (*coram*, qui signifie « devant, en présence de », et *quorum*, mot emprunté à l'anglo-normand et désignant « un groupe restreint de [...] juges [...] dont la présence était indispensable afin que soit constitué un jury de magistrats²⁹⁹ »). Ce premier pataquès donne ensuite lieu à une série de barbarismes du même ordre, parfois difficilement compréhensibles pour un public contemporain. Après sa disparition en tant que « langue officielle » en Angleterre, le français insulaire survécut donc sous deux formes : en tant que langue juridique (ce qui est illustré dans une moindre mesure chez Shakespeare), mais surtout à travers tout le vocabulaire que lui emprunta le moyen anglais. La situation de diglossie évoquée plus haut contribua en effet à l'introduction d'un très grand nombre de mots français dans la langue anglaise :

Data on the exact number of words borrowed from French is difficult to obtain, but according to one estimate the number of French words adopted during the Middle English period was slightly over 10,000. Of these, about 75 percent have survived and are still used in Present-Day English. The large volume of new words changed the etymological balance from approximately 3 percent of foreign (Latin) words in Old English, to 25 percent of borrowed words in Middle English. At no other time in the history of English had such a dramatic change in the composition of the vocabulary occurred³⁰⁰.

²⁹⁹ J.-M. DEPRATS et G. VENET (éd.), *Comédies II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2016, p. 1470, note 4.

³⁰⁰ D. MINKOVA et R.P. STOCKWELL, *English Words: History and Structure*, Cambridge University Press, 2009, p. 42-43.

Les emprunts au français se poursuivirent en anglais moderne naissant, même si aux XV^e et XVI^e siècles, la part d'emprunts au français semblait reculer au profit de mots issus du latin et du grec. Cette période de « renaissance » et de régénération lexicale est éminemment reflétée dans la langue hybride de Shakespeare, dans laquelle les mots courts d'origine saxonne s'opposent aux mots plus longs d'origine latine, le dramaturge ayant « constamment à sa disposition deux fonds linguistiques, deux registres qu'il peut à volonté opposer ou combiner³⁰¹ ». On songe par exemple à la célèbre réplique de Macbeth, juste après l'assassinat de Duncan :

Will all great Neptune's ocean wash this blood
Clean from my hand? No, this my hand will rather
The multitudinous seas incarnadine,
Making the green one red. (*Macbeth*, II.II.58-61)

Aux vers 60 et 61, les monosyllabes d'origine germanique (*green, red*) aux inflexions directes et presque abruptes répondent quasi terme à terme aux polysyllabes sonores empruntés au latin classique (*multitudinous*) et au français (le verbe *incarnadine*, emprunt néologistique de Shakespeare, est tiré de l'adjectif français « incarnadin »). Dans ce singulier épisode de « traduction », l'apparente répétition n'a pourtant rien de tautologique. Les mots se reflètent étrangement, images déformées comme sur la surface de l'eau, sans se correspondre tout à fait. « The multitudinous seas incarnadine » a quelque chose de musical, de lyrique et presque d'éthéré qui tend vers le sublime et que vient neutraliser la matérialité concrète de « Making the green one red ». La phrase de Macbeth, à cadence mineure, est construite comme une chute symbolique : une chute du latin à l'anglais, du littéraire³⁰² au prosaïque, du crime fantasmé au péché commis. Malheureusement, comme le fait remarquer Jean-Michel Déprats, ce genre d'« effet dramatique se perd dans une traduction en langue romane³⁰³ ». Pour prendre un second exemple, comment traduire le mot *cicatrices* autrement que par « cicatrices », en français ? Il s'agit pour un francophone d'un mot banal, mais c'est un terme rare chez Shakespeare, qui recourt la plupart du temps au monosyllabe *scar* (on en recense

³⁰¹ J.-M. DEPRATS, « Traduire Shakespeare : Pour une poétique théâtrale de la traduction shakespearienne », dans J.-M. DEPRATS (éd.), *Tragédies I, op. cit.*, p. LXXXIII.

³⁰² La réplique de Macbeth est peut-être inspirée de Sénèque ; elle a en tout cas fort probablement une source classique.

³⁰³ J.-M. DEPRATS, « Traduire Shakespeare : Pour une poétique théâtrale de la traduction shakespearienne », art. cité, p. LXXXIII. Voici la traduction de ce passage par Jean-Michel Déprats : « Tout l'océan du grand Neptune pourra-t-il / Laver ce sang de ma main ? Non, c'est plutôt cette main / Qui empourprera les multitudes marines, / Faisant de tout ce vert un rouge. » J.-M. DEPRATS (éd.), *Tragédies II, op. cit.*, p. 357.

une trentaine d'occurrences contre seulement quatre au total pour le mot *cicatrice*³⁰⁴). L'exemple auquel je songe particulièrement est tiré de l'acte II, scène I de *Coriolanus*. À l'annonce du retour en vainqueur de Caius Marcius à l'issue de son expédition contre les Volsques, c'est avec une jubilation malsaine que Menenius et Volumnia dénombrent les blessures de guerre du général selon une arithmétique morbide :

MENENIUS. [...] Where is he wounded?

VOLUMNIA. I'th' shoulder and i'th' left arm. There will be large cicatrices to show the people when he shall stand for his place. He received in the repulse of Tarquin seven hurts i'th' body.

MENENIUS. One i'th' neck and two i'th' thigh—there's nine that I know.

VOLUMNIA. He had before this last expedition twenty-five wounds upon him.

MENENIUS. Now it's twenty-seven. Every gash was an enemy's grave. (*Coriolanus*, II.I.143-153)

Dans ce bref échange, on remarque une variation lexicale (et presque musicale) sur le thème de la blessure, dans une constante surenchère : « seven hurts », « twenty-five wounds », « every gash was an enemy's grave ». La force illocutoire de cette dernière expression repose évidemment sur l'allitération *gash/grave* mais également sur l'impact visuel de la métaphore, qui rapproche la profondeur de l'entaille de celle de la fosse creusée dans le sol pour ensevelir les corps des ennemis. Mais c'est surtout le vocable plus long *cicatrices*, emprunté au français, ainsi précédé de l'adjectif *large* et suivi du verbe *to show*, qui semble le mieux mettre en évidence la volonté de monstration de Volumnia. En outre, l'emploi de ce terme rare est inhabituel chez Shakespeare et ne répond pas à des impératifs métriques, puisque l'on a affaire à un passage en prose. Le mot semblerait donc avoir été choisi pour sa grandiloquence, sa musicalité, son caractère ostentatoire. Au sein du réseau de synonymes décrivant les balafres de Coriolanus, « cicatrices » semble retentir d'un éclat particulier, un peu à la manière du latin *stuprum* que Lavinia trace péniblement sur le sable.

B. Phrases en français

Pour une liste quasi-exhaustive des phrases rédigées en français, je renvoie le lecteur au second volume du dictionnaire d'Alexander Schmidt (appendice III)³⁰⁵. La liste que l'auteur consacre à la langue française répertorie les occurrences telles qu'elles apparaissent

³⁰⁴ On retrouve le nom *cicatrice* au sens de « marque » ou d'« empreinte » dans *As You Like It* (« [...] lean upon a rush / The cicatrice and capable impressure / Thy palm some moment keeps », III.v.22-4) et au sens de « blessure » ou de « cicatrice » dans *Hamlet* (« thy cicatrice looks raw and red », IV.III.63), ou encore dans *All's Well That Ends Well*, assez significativement, dans la bouche du *miles gloriosus* qu'est Paroles (« You shall find [...] one Captain Spurio, with his cicatrice, an emblem of war, here on his sinister cheek; it was this very sword entrench'd it », II.I.40-3).

³⁰⁵ A. SCHMIDT, *Shakespeare Lexicon and Quotation Dictionary*, op. cit., p. 1426-1430.

dans le Folio, pièce par pièce et par ordre d'apparition. Mon propos consistera ici à les trier et à commenter celles qui sont particulièrement intéressantes ou qui résistent à l'interprétation. Je laisse ici de côté les scènes « bilingues » de *Henry V*³⁰⁶, sur lesquelles j'aurai l'occasion de revenir plus en détail dans le chapitre consacré à la traduction du « français dans le texte ».

1. Le français parlé par des personnages non francophones

Si la plupart des phrases françaises ou pseudo-françaises que l'on peut trouver chez Shakespeare sont prises en charge par des personnages français – on songe évidemment, par exemple, aux répliques de Caius dans *The Merry Wives of Windsor* ou encore à celles des nobles français dans *Henry V* –, bien d'autres personnages s'expriment occasionnellement en français. C'est le cas, par exemple, des bouffons hâbleurs tels que Paroles et Pistol. Le premier invente dans *All's Well That Ends Well* un juron saugrenu (F : *Mor du vinager*, « mort du vinaigre³⁰⁷ ») lorsqu'il s'étonne de reconnaître Helena à la cour du roi, tandis que le second a pour marotte de trancher le cou de ses rivaux et adversaires (F : « *Couple a gorge*³⁰⁸ », « Owy, cuppele gorge permafoy³⁰⁹ »). Il est probable que Shakespeare a tiré une grande partie de ses expressions françaises d'un manuel de français intitulé *Ortho-epia Gallica* (1593), dont l'auteur, John Eliot, proposait une nouvelle méthode pour l'enseignement du français en rendant la lecture de ses ouvrages agréable et divertissante. Dans un article intitulé « Shakespeare's French Fruits », J. W. Lever démontre l'influence des dialogues d'Eliot sur les passages français de Shakespeare :

By all indications Shakespeare's French was, like most of his knowledge, self-acquired, and when it came to writing the language, he was liable to make elementary slips. [...] In these circumstances Eliot's Elizabethan brand of *French Without Tears* was the sort of book to remain on his shelf for years, to be dipped into again and again in leisure hours. Phrases and turns of speech would imprint themselves on his mind from close perusal and cross-reference between English and French [...]. Most of us know from our own experience how ineffaceable are the impressions made by our early foreign language primers³¹⁰.

³⁰⁶ À savoir la scène de la leçon d'anglais avec Catherine et Alice (III.IV), celle de la rançon entre Pistol et Monsieur le Fer (IV.IV), et enfin la scène durant laquelle Henry fait la cour à Katherine (V.II).

³⁰⁷ Mon hypothèse est qu'il s'agit peut-être (tout comme *Mor Dieu ma vie* [F], que l'on trouve dans *Henry V*) d'un juron blasphématoire, l'allusion au vinaigre pouvant faire référence aux récits de la Passion au cours desquels on offrit du vinaigre à Jésus sur la croix. Le vinaigre était aussi connu, au XVI^e siècle, pour ses vertus médicinales : c'est peut-être la raison pour laquelle ce terme vient fortuitement à l'esprit de Paroles. Sur les propriétés curatives du vinaigre, voir D.J. FITZPATRICK, *Food in Shakespeare: Early Modern Dietaries and the Plays*, Aldershot (Royaume-Uni)/Burlington (Vermont), Ashgate, 2007, p. 111-112.

³⁰⁸ C'est ce qu'il répond à Nym, qui vient de lui lancer « I will cut thy throat one time or other ».

³⁰⁹ Pistol rebondit ici sur la traduction proposée par le jeune page dans la scène de la rançon.

³¹⁰ J. W. LEVER, « Shakespeare's French Fruits », dans A. NICOLL (éd.), *Shakespeare Survey 6*, Cambridge, Cambridge University Press, 1953, p. 80.

Dans la suite de l'article, Lever étai^e son hypothèse initiale avec des exemples concrets justement tirés d'*Henry V*. Il note ainsi que le mot *asture* (« à cette heure ») dans « *ce soldat icy est disposee tout asture de couppez vostre gorge* » (F), réplique du page qui fait office d'interprète dans la scène de la rançon, est récurrent chez Eliot dans la graphie *asteure*. Le mot apparaît d'ailleurs, au chapitre XIV du manuel d'Eliot, intitulé « Le Larron », un chapitre traduit en anglais en regard (« The Theefe ») et qui n'est évidemment pas sans rappeler la scène qui se joue entre Pistol et Monsieur Le Fer :

Qui va là? Demeurez là. Ventre Dieu, sang Dieu, ça la bourse, viste, viste, depeschez, rendez vous, descendez, ou ie vous tireray vn boulet au vèntre.
 Où est ta gibbeciere?
 Vous me deuez trois cens cinquante escus, & m'en paierez asteure.
 Il n'y a rien icy. O vertu de ma vie, il faut tuer ce vilain.
 Ne me veus tu pas dire, où sont tes escus?
 Monsieur, prenez tout ce que i'ay, mais espargnez ma vie.
 Qu'est-ce que tu portes en ta bougette?
 C'est mon argent, monsieur, sauuez moy la vie & prenez le hardiment.
 Ie le vous donne.
 Tu as bien d'auantage cousu dans ton pour|point. N'as tu pas? di vilain, ie te sauueray la vie.
 Compagnon baillez moy le licol de ta manche.
 Ne criez pas villain, car ie vous couperay la gorge.
 Mot! mot! Iusques à ce que nous sommes bien loing d'icy.
 Il est bien garrotté asteure [...] ³¹¹.

L'occurrence concomitante de l'adverbe *asteure* et de l'expression *couperay la gorge* semble indiquer que Shakespeare a pu s'inspirer de ce dialogue. On reconnaît également *Qui va là ?*, retranscrit dans *Henry V* par *Che* ³¹² *vous la?* (IV.I.35), prononcé par Pistol lorsqu'il rencontre Henry (« Harry le Roy ») qui rend incognito une visite nocturne à ses soldats la veille de la bataille d'Azincourt. Enfin, Eliot traduit naturellement *rendez vous* par *yeeld*, qui correspond également à la première réplique de Pistol dans la scène de la rançon : « *Yeeld Curre* ». Significativement, le mot *rendezvous* apparaît à deux reprises dans la pièce, une première fois dans la bouche de Nym (II.I.15) et une seconde dans celle de Pistol (V.I.79), vraisemblablement non pas au sens anglais de *yield* mais au sens désormais obsolète de

³¹¹ J. ELIOT, *Ortho-epia Gallica. Eliots Fruits for the French*, Londres, impr. par Richard Field pour John Woolfe, 1593, STC (2^e édition) 7574.

³¹² Comme le fait remarquer Lever, la graphie de Q (*Ke ve la?*) ressemble fort au français phonétique inséré, sans doute pour l'effet de « couleur locale », dans le dialogue traduit en anglais du chapitre XIV d'*Ortho-epia Gallica* : « *Kiuala? Stand. Sblood! Swoundes!* ». Ni le *Ke ve la?* de Shakespeare ni le *Kiuala?* d'Eliot ne sont en italiques, comme si l'expression était suffisamment transparente pour un lecteur / spectateur de l'époque. Voir J. W. LEVER, « Shakespeare's French Fruits », art. cité, p. 81 : « The misspelling is clearly intentional: it indicates the pronunciation of a stock piece of Elizabethan thieves' argot. Shakespeare, with Eliot's Thief at the back of his mind, is surely doing the same ».

« refuge³¹³ ». Quel que soit le sens précis de ce mot, ces multiples échos laissent volontiers à penser que Shakespeare se serait inspiré d'Eliot non seulement pour la rédaction de cette scène, mais également dans d'autres pièces, comme nous pourrions le voir.

D'autres personnages non français recourent sporadiquement à la langue française, que ce soit pour se saluer poliment ou, au contraire, pour s'insulter allègrement. Dans l'Illyrie semi-imaginaire de *Twelfth Night*, c'est en français, langue de cour, que se saluent Sir Andrew et Viola (déguisée en Cesario) :

SIR TOBY. Save you, gentleman.

VIOLA. And you, sir.

SIR ANDREW. *Dieu vous garde, monsieur.*

VIOLA. *Et vous aussi, votre serviteur.*

SIR ANDREW. I hope, sir, you are, and I am yours. (*Twelfth Night*, III.I.68-72)

Lors de la toute première scène où il apparaît (I.III.), Aguecheek trahit son ignorance du français (et des langues étrangères en général) en ne reconnaissant pas l'élémentaire *pourquoi* que lui lance Toby Belch (« What is 'Pourquoi'? Do, or not do? I would I had bestowed that time in the tongues that I have in fencing, dancing, and bear-baiting », I.III.89-91). Cette lacune semble à première vue contredire la description que Sir Toby fait de lui une soixantaine de lignes plus haut : « he [...] speaks three or four languages word for word without book » (I.III.23-25). Le commentaire de Toby est évidemment ironique et, comme en témoigne le protocolaire *Dieu vous garde* d'Aguecheek, il faut comprendre par là que ce dernier n'est en réalité capable que de réciter de mémoire quelques phrases apprises dans un manuel. Sa brève réplique en français n'est en fait qu'une traduction servile de celle de Toby (« Save you, gentleman »). Mais c'est peut-être le manuel d'Eliot qui est également singé. En effet, le tout premier dialogue de son « Parlement des Babillards » (sous-titre de l'*Ortho-epia Gallica*), intitulé « L'escolier : de la manière d'apprendre & enseigner les langues estranges », s'ouvre justement sur ces mêmes mots³¹⁴. Sir Andrew, incapable de pousser plus loin la conversation avec Viola, abandonne d'ailleurs le français dès la réplique suivante, un peu comme s'il s'était contenté d'apprendre par cœur, sans vraiment les comprendre, les toutes premières phrases du manuel pour en faire l'étalage *without book* lorsque l'occasion se présente. Lorsque Viola lui répond « *votre serviteur* », Andrew rétorque gauchement « I hope,

³¹³ « A place of sanctuary or seclusion; a retreat, refuge; (in extended use) a source of assistance. » (OED, s. v. *rendezvous* n., 5.a)

³¹⁴ « Dieu vous gard, monsieur » est traduit en regard par « God saue you, sir ».

sir, you are, and I am yours³¹⁵ ». Son ignorance est une nouvelle fois mise au jour : il interprète la réplique de Viola comme une simple formule de courtoisie alors que Viola exprime également par là sa volonté de prendre congé de lui. Il suffit d'une seule réplique pour établir la supériorité linguistique de Viola, un des rares personnages féminins chez Shakespeare à s'exprimer éloquemment – bien que brièvement – dans une langue étrangère. Quelques lignes plus loin, Aguecheek s'émerveille justement du vocabulaire que Viola emploie lorsqu'elle s'adresse à Olivia :

VIOLA. [...] (*To Olivia*) Most excellent accomplished lady, the heavens rain odours on you.

SIR ANDREW. (*To Sir Toby*) That youth's a rare courtier; 'rain odours'—well.

VIOLA. My matter hath no voice, lady, but to your own most pregnant and vouchsafed ear.

SIR ANDREW. (*To Sir Toby*) 'Odours', 'pregnant', and 'vouchsafed'—I'll get 'em all three all ready. (*Twelfth Night*, III.1.83-90)

Par « I'll get 'em all three all ready », il faut certainement comprendre que Sir Andrew compte prendre note de ces mots « difficiles³¹⁶ » pour les réutiliser ultérieurement à son avantage : il s'agit d'un spécimen de voleur de mots parmi tant d'autres chez Shakespeare, un « thief of language³¹⁷ », qui, comme Nathaniel, Holofernes et Armado dans *Love's Labour's Lost*, se nourrit le plus souvent de simples rogatons³¹⁸.

Lorsque les personnages de Shakespeare se saluent en français, il s'agit donc souvent de dénoter une courtoisie affectée. C'est naturellement dans cette langue que Celia s'adresse, avec une certaine moquerie, au courtisan fat Monsieur le Beau (« *Bonjour*, Monsieur Le Beau, what's the news? », *As You Like It*, I.ii.93), ou encore que Mercutio salue Roméo au lendemain du bal (« Signor Romeo, *bonjour*. There's a French salutation to your French slop », *Romeo and Juliet*, II.iii.41-42). Ici, le recours narquois au français constitue une allusion grivoise aux possibles activités nocturnes de Roméo qui, la veille, avait faussé compagnie à ses compagnons. La lubricité des Français est un lieu commun qui remonte au

³¹⁵ « Le vôtre » aurait été la réponse attendue.

³¹⁶ *Odor* (« smell, sent, or sauour ») et *pregnant* (« wittie, substantiall, with child »), mots d'origine française, constituent deux entrées du tout premier dictionnaire de langue anglaise, *A Table Alphabeticall* (1604) de Robert Cawdrey. « Robert Cawdrey's *A Table Alphabeticall* (1604): an old-spelling edition of STC 4884 », Renaissance Electronic Texts, University of Toronto Library, 1997 (<http://www.library.utoronto.ca/utel/ret/cawdrey/cawdrey0.html>, consulté le 28 juillet 2016). Le verbe *vouchsafe* sera quant à lui répertorié dans le dictionnaire de mots difficiles de Thomas Blount (« *Vouchsafe*. To condescend, or be pleased to do a thing »). T. BLOUNT, *Glossographia Anglicana Nova*, Londres, Daniel Brown, 1707.

³¹⁷ J'emprunte cette expression au titre du deuxième chapitre de P. BLANK, *Broken English: Dialects and the Politics of Language in Renaissance Writings*, Londres/New York, Routledge, coll. « Politics of Language », 1996.

³¹⁸ Voir la réplique de Moth (*LLL*, V.i.35-6) : « They have been at a great feast of languages and stolen the scraps. »

XIII^e siècle³¹⁹. Ici, la référence aux hauts-de-chausses à la française (*French slop*³²⁰) met l'accent sur les penchants sensuels de Roméo :

The French hose, although a popular style throughout Europe and able to be worn without comment, was employed in drama to reference the wearer's sexual proclivities. [...] On the English stage the French hose was able to carry its amorous association beyond French characters. [...] Romeo's French hose [...] stands out as a distinctively foreign article of apparel and signifies the wearer's passionate inclinations³²¹.

L'usage concomitant de l'italien et du français dans une même phrase (« Signor Romeo, *bonjour* ») est d'ailleurs aussi insolite que peuvent l'être des hauts-de-chausses à la mode française dans une Vérone imaginée par un auteur élisabéthain.

Si le français est çà et là employé dans diverses formules de politesse, il sert également à proférer jurons et insultes, tels que l'euphémique *mordieu*, que l'on trouve dans plusieurs pièces historiques, le *foutre* de Pistol (« A foutre for the world and worldlings base³²²! », « A foutre for thine office³²³! »), ou encore le vulgaire *Mounsieur Basimecu*³²⁴, sobriquet rabelaisien³²⁵ dont Cade affuble le Dauphin de France, dans *2 Henry VI*. Le titre de politesse *Monsieur*, chez Shakespeare, est d'ailleurs rarement suivi d'un nom positivement connoté. On songe par exemple au chevalier français mentionné dans *Pericles*, client de lupanar atteint du « mal français », ce qui lui vaut le surnom ingrat de *Monsieur Veroles*³²⁶. Autre exemple : lors du défilé des Neuf Preux (*Love's Labour's Lost*), Boyet appelle Holofernes (qui incarne Judas Maccabée) *Monsieur Judas* (V.II.623), jouant vraisemblablement sur le mot *ass*³²⁷ (« âne ») mais aussi, probablement, sur le sens scatologique sous-jacent.

³¹⁹ Voir A.J. HOENSELAARS, *Images of Englishmen and Foreigners in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries: A Study of Stage Characters and National Identity in English Renaissance Drama, 1558-1642*, Rutherford/Londres, Fairleigh Dickinson University Press/Associated University Presses, 1992, p. 16 : « Already at this early stage traits such as flattery, guile, faithlessness, and effeminacy were occasionally attributed to the French male; and the conviction was voiced that the French might be cured of their lechery if they came to England. »

³²⁰ « Wide baggy breeches or hose, of the kind commonly worn in the 16th and early 17th cent. » (*OED*, s. v. *slop* n.1, 4.a)

³²¹ R.I. LUBLIN, *Costuming the Shakespearean Stage*, op. cit., p. 109.

³²² *2H4*, V.III.100.

³²³ *2H4*, V.III.116.

³²⁴ *2H6*, IV.VII.26.

³²⁵ Il y a dans *Pantagruel* un personnage nommé « seigneur de Baisecul » et, dans le *Quart Livre*, « Baise mon cul » est le nom que donne Gymnaste à son épée. Le terme injurieux *cullion* (du français « couillon »), dont on trouve quelques occurrences chez Shakespeare, est peut-être lui aussi d'influence rabelaisienne.

³²⁶ *Per.*, scène XVI, 102.

³²⁷ Voir V.II.618 : « he is an ass ».

Le français est présenté tantôt comme une langue noble, que l'on réserve par exemple aux paroles fatidiques (« *La fin couronne les œuvres*³²⁸ », déclare Clifford en mourant), et tantôt comme une langue artificieuse, comme dans l'exemple qui suit. À l'acte V de *Richard II*, la duchesse d'York implore pour son fils Aumerle le pardon du roi Henry :

Say 'Pardon', King. Let pity teach thee how.
The word is short, but not so short as sweet;
No word like 'Pardon' for kings' mouths so meet. (*Richard II*, V.III.114-6)

Ce « délicieux » mot de « pardon », le duc d'York le dénature lorsqu'il enjoint au roi de le traduire en français :

Speak it in French, King: say 'Pardonnez-moi'. (*Richard II*, V.III.117)

En effet, l'expression *pardonnez-moy*³²⁹ est ici censée inverser le sens des paroles de la duchesse pour exprimer un refus poliment masqué, « une fin de non recevoir³³⁰ ». Le changement de code linguistique est ainsi doté d'une fonction subversive puisqu'il donne lieu à un glissement de sens sournois. La duchesse n'est pas dupe de ce tour de passe-passe langagier et reproche à son cruel mari de « dresser le mot contre le mot³³¹ », ce que la rime *Pardonnez-moy/destroy* met d'ailleurs clairement au jour :

YORK. Speak it in French, King: say 'Pardonnez-moi'.
DUCHESS OF YORK. Dost thou teach pardon pardon to destroy?
Ah, my sour husband, my hard-hearted lord
That sets the word itself against the word!
Speak 'Pardon' as 'tis current in our land;
The chopping French we do not understand. (*Richard II*, V.III.117-122)

Le sens précis de l'adjectif *chopping*³³² est incertain. Selon l'*OED*, il signifierait : « Interrupted by chops or breaks; in fits and starts; not continuous; jerky; abrupt; broken³³³. » De son côté, C. T. Onions interprète ce terme de la façon suivante : « Making frequent changes, switching from one sense to another, changing the meaning of words³³⁴. » Le

³²⁸ *2H6* (voir « Additional passages », édition Oxford, p. 89).

³²⁹ Cette expression française donne lieu à un jeu de mots d'une autre nature dans *Henry V*, dans la scène opposant Pistol et Monsieur Le Fer : « FRENCH SOLDIER. O pardonnez-moi! / PISTOL. Say'st thou me so? Is that a ton of moys? » (IV.iv.20-1). Le calembour provient évidemment d'un malheureux malentendu interlinguistique.

³³⁰ L. COUSSEMENT-BOILLOT, *Copia et cornucopia : la poétique shakespearienne de l'abondance*, Berne/Berlin/Bruxelles, Peter Lang, 2008, p. 123.

³³¹ Comme le fait justement remarquer Laetitia Coussement-Boillot, « Derrière l'utilisation ludique que fait York du verbe français se profile la menace de la destruction d'une langue par l'autre : "That sets the word itself against the word!" » *Ibid.*

³³² Il s'agit ici de la seule occurrence du terme chez Shakespeare.

³³³ *OED*, s. v. *chopping* adj.1, 1.

³³⁴ C.T. ONIONS, *A Shakespeare Glossary*, Oxford, Clarendon Press, 1986, p. 44 s. v. *chopping*.

tempérament inconstant et trompeur des Français était en effet un cliché déjà bien installé à l'époque élisabéthaine (la France est par exemple elle-même décrite comme une « nation inconstante et frivole³³⁵ » dans *1 Henry VI*). Quel que soit son sens précis, le terme *chopping* est en tout cas employé de manière clairement péjorative : la duchesse présente le français comme une langue trompeuse, qu'elle oppose à la transparence de la langue anglaise – comme dans l'épisode opposant Wolsey (qui s'exprime en latin) et Katherine (qui privilégie l'anglais), dans *All is True*. D'une certaine façon, la duchesse d'York accuse son mari de trahison, comme dans *2 Henry VI*, lorsque Cade prend pour cible Lord Say et déclare à son sujet : « he can speak French, and therefore he is a traitor³³⁶ ». Dans *Love's Labour's Lost*, dont la date de composition est proche de celle de *Richard II*, Rosaline se méfie également des serments d'amour de Biron lorsqu'ils sont parsemés de mots français :

BIRON. [...] My love to thee is sound, sans crack or flaw.

ROSALINE. Sans 'sans', I pray you.

BIRON. Yet I have a trick

Of the old rage. Bear with me, I am sick³³⁷. (*Love's Labour's Lost*, V.II.415-417)

La « précieuse affectation » (*spruce affectation*, v. 407) que Biron prétend abjurer est dépeinte comme un mal dont il n'est apparemment pas tout à fait guéri. Pourtant, la réplique de Rosaline est encore plus déroutante que le maniérisme de Biron. Rappelons que la scène se situe au royaume de Navarre et que le dialogue est censé se conduire en français : pourquoi, dès lors, Rosaline reprocherait-elle à son soupirant de recourir à un terme français ? La mise en abyme du français opérée ici est presque aussi retorse que la rhétorique de Biron.

Par convention, les personnages étrangers s'expriment la plupart du temps en anglais, comme dans l'exemple précédent. La différence linguistique est neutralisée – Meir Sternberg a nommé ce procédé *homogenizing convention*³³⁸. Cette homogénéisation linguistique constitue la norme chez Shakespeare, qui écrivait pour un public majoritairement monolingue. Mais, comme nous l'avons vu, le dramaturge recourt parfois au phénomène inverse, que Sternberg nomme *vehicular matching*³³⁹ (« le discours hétérolingue des personnages est

³³⁵ « A fickle wavering nation » (*IH6*, IV.I.138).

³³⁶ *2H6*, IV.II.164-165.

³³⁷ Cette réplique peut faire songer à une déclaration d'Elsa Triolet : « On dirait une maladie : je suis atteinte de bilinguisme. » E. TRIOLET, *La Mise en mots*, Genève, Albert Skira, 1969, p. 54.

³³⁸ M. STERNBERG, « Polylingualism as Reality and Translation as Mimesis », *op. cit.*, p. 224.

³³⁹ *Ibid.*, p. 223.

reproduit dans sa version « originale »³⁴⁰ »). C'est notamment le cas lorsqu'il fait parler ses personnages français en français.

2. Le français parlé par des personnages français

Une grande partie de *I Henry VI*, épopée de la défaite anglaise et de la perte des territoires français, se situe naturellement en France : à Orléans, à Rouen, à Paris, en Auvergne, aux portes de Bordeaux et en Anjou. Pourtant, il n'y a dans toute la pièce que deux courtes répliques en français, à l'acte III, scène II, qui met en scène la perte et la reprise de Rouen dans le même jour. Au début de la scène, la Pucelle, déguisée et accompagnée par quatre soldats portant des sacs sur le dos, annonce ainsi son stratagème pour entrer à Rouen :

These are the city gates, the gates of Rouen,
Through which our policy must make a breach.
Take heed. Be wary how you place your words.
Talk like the vulgar sort of market men
That come to gather money for their corn. (*I Henry VI*, III.ii.1-5)

Un peu plus loin, on voit Jeanne et son escorte frapper aux portes de la ville et duper la sentinelle :

WATCH. (*Within*) Qui là³⁴¹ ?

JOAN. *Paysans, la pauvre gens de France*³⁴² :
Poor market folks that come to sell their corn.

WATCH. (*Opening the gates*) Enter, go in. The market bell is rung.

JOAN. (*Aside*) Now, Rouen, I'll shake thy bulwarks to the ground. (*I Henry VI*, III.ii.13-16)

Quelle est la fonction précise de cette brève incursion du français dans le texte anglais ? S'agit-il d'une tentative de réalisme linguistique ? Michael Saenger rejette cette hypothèse :

To serve any notion of realism, there would be no imaginable reason why Joan would speak English with her soldiers and then French to the Watch. She could be breaking character and translating herself for the audience, but that would be equally strange. This double-utterance, in French and then nearly translated into English, connotes a kind of duplicity that, strictly speaking, doesn't make sense. Symbolically, however, this moment of faux realism associates Joan—and the French language—with moral expediency, the kind of emptiness that Talbot defies and seeks to fill with his English essence³⁴³.

La clé de ce passage réside sans doute dans la notion de duplicité qu'évoque Saenger. Dans le contexte d'homogénéisation du code linguistique (*homogenizing convention*) qu'est celui de

³⁴⁰ M. STRATFORD, « Au tour de Babel ! Les défis multiples du multilinguisme », *op. cit.*, p. 460.

³⁴¹ Le « *Che la* » de F rappelle le « *Che vous la?* » de Pistol dans *Henry V*.

³⁴² F : « *Peasauns la pouure gens de Fraunce* ».

³⁴³ M. SAENGER, *Shakespeare and the French Borders of English*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, p. 30.

la pièce, il n'y a en effet aucune raison de passer ainsi d'une langue à l'autre dans ce dialogue particulier. Mais c'est justement ce bref « décrochage » qui est lui-même l'indice oral de la duplicité de la Pucelle, qui se sert du français dans sa variante paysanne comme d'un véritable camouflage pour pénétrer dans Rouen. Pour Jean Howard et Phyllis Rackin, c'est au contraire le travestissement de Jeanne qui révèle sa vraie nature :

Paradoxically, the only time when Joan's "true" identity appears on stage is in that tiny scene at the gates of Orleans (sic). As an actor, Joan is most truly herself only when she is explicitly playing a part. Dressed as a peasant woman, she also declares her true station in life when she responds to the watchman's challenge [...]. But in the very next line she returns to English, and to deception [...]. The fleeting moment of truth, and of social and national identity, is immediately subsumed within the frame of deceptive playacting³⁴⁴.

Lorsqu'Edgar se met inopinément à parler dans un dialecte du Sud de l'Angleterre³⁴⁵, s'interposant entre Oswald et son vieux père dont la tête est mise à prix, il s'agit en revanche de dissimuler sa vraie nature : visuellement et oralement travesti en simple paysan (« Good Gentleman goe your gate, and let poore volke passe », F), Edgar ne souhaite être reconnu ni de son père, ni de son adversaire, qu'il essaie vraisemblablement de garder à distance par tous les moyens. Sa feinte fonctionne, puisque Oswald traite successivement Edgar d'esclave, de fumier (*dunghill*) et de manant (*villain*), sans se rendre compte qu'il a affaire à un adversaire de taille. Lorsque l'intendant succombe, Edgar lui retourne son précédent affront : celui qu'il avait appelé *good gentleman* lorsqu'il contrefaisait le roturier, il ne manque pas de le traiter, une fois son dialecte abandonné, de « serviceable villain », cette fois non plus dans son sens originel de « paysan », mais au sens dérivé de « scélérat ». L'antanaclase, c'est-à-dire l'emploi répété du signifiant *villain* pris dans des sens différents, est particulièrement intéressante dans la mesure où, à la manière du déguisement emprunté d'Edgar, elle met pertinemment l'accent sur l'inversion des rôles qui se joue ici.

Le thème de l'inversion et des identités (étrangères) d'emprunt est également présent dans un épisode d'*Henry V*. Dans la nuit qui précède la bataille d'Azincourt, le roi Henry emprunte le manteau de Sir Thomas Erpingham pour rendre visite à ses soldats incognito. C'est Pistol qu'il rencontre en premier :

PISTOL. What is thy name?

³⁴⁴ J.E. HOWARD et P. RACKIN, *Engendering a Nation: A Feminist Account of Shakespeare's English Histories*, Londres/New York, Routledge, 1997, p. 55.

³⁴⁵ Comme nous le verrons au chapitre V, ce n'est pas l'authenticité géographique de ce dialecte qui compte ici. Le parler paysan d'Edgar est le parler traditionnel du rustre de théâtre et sert simplement à le caractériser comme tel.

KING HARRY. Harry *le roi*³⁴⁶.

PISTOL. Leroi? A Cornish name. Art thou of Cornish crew?

KING HARRY. No, I am a Welshman. (*Henry V*, IV.I.49-52)

Ironiquement, le nom d'emprunt que Henry s'est choisi lui sert à garder l'anonymat. Comme dans l'exemple de *I Henry VI*, dans lequel Jeanne est déguisée en la paysanne qu'elle est vraiment³⁴⁷, le patronyme *Le Roy* (F) est ici transparent³⁴⁸, tout au moins pour les membres éduqués du public. Mais l'anonymat du roi est assuré avec Pistol, qui n'est un linguiste polyvalent (« manifold linguist ») qu'en surface. Lorsque ce dernier croit reconnaître un nom cornouaillais, Henry le corrige en revendiquant ses origines galloises (Henry V est en effet né à Monmouth). En réalité, le patronyme Leroy, nom français très courant que l'on recense également dans les îles Anglo-Normandes, est sans doute originaire de Bretagne, équivalent du breton *ar roué*. Dans une pièce où la question de la périphérie celte joue un rôle prépondérant, l'amalgame entre cornique, gallois et breton – tous trois des parlers brittoniques³⁴⁹ – est d'autant plus intéressant. L'histoire du patronyme Leroy est elle-même fascinante, dans la mesure où il s'agissait à l'origine d'un sobriquet donné à « un roi pour jouer³⁵⁰ » : « Comme avec tous les autres surnoms tirés de positions ou de dignités, on a souvent affaire ici à une analogie ou à l'ironie pure³⁵¹. » *Le Roy* et *Roué* sont à l'origine des surnoms donnés au vainqueur d'un jeu populaire³⁵² (le papegai, un concours de tir à l'oiseau), mais aussi à quelqu'un qui « jouait au roi », qui se donnait des airs de roi. C'est exactement ce que fait Pistol lorsque, dans ce monde à l'envers éphémère et favorisé par la nuit, il s'autoproclame « un gentilhomme aussi noble que l'empereur³⁵³ », tandis qu'à l'inverse, le roi Henry usurpe l'identité d'un simple soldat³⁵⁴. Pourtant, même s'il joue au soldat, le nom

³⁴⁶ F donne « *le Roy* » dans cette réplique ainsi que dans la suivante.

³⁴⁷ Voir J.E. HOWARD et P. RACKIN, *Engendering a Nation*, *op. cit.*, p. 54 : « It is significant that [...] Joan recaptures Rouen by sneaking in, disguised as the peasant she really is, to admit the French army. Joan's disguise is the visible emblem of her theatricality as well as her low social rank and anti-heroic status. »

³⁴⁸ Dans la fameuse tirade de la Saint-Crépin, Henry s'auto-dénome « Harry the King » (IV.III.53), dont « Harry le Roy » est pour ainsi dire une traduction anticipée.

³⁴⁹ Le groupe brittonique constitue un sous-groupe des langues celtiques.

³⁵⁰ J.-L. BEAUCARNOT, *Les noms de famille et leurs secrets*, Paris, Robert Laffont, 2013, édition numérique.

³⁵¹ *Ibid.*

³⁵² « [Le] gagnant était alors appelé roi du jeu et il le restait jusqu'à l'année suivante. » (*Ibid.*) Mais « Il est arrivé assez souvent que, sa royauté terminée, le vainqueur du papegaut continuait à être appelé « le Roy » ou « ar Roué », si bien que ce nom continua à être donné à ses enfants et devint un nom de famille. C'est là l'origine d'un patronyme porté par de nombreux Bretons. » L. OGES, *En Bretagne: récits, légendes et anecdotes*, Brest, Éditions de la Cité, 1974, p. 128.

³⁵³ « As good a gentleman as the Emperor » (*H5*, IV.I.42).

³⁵⁴ Plus exactement, celle d'un gentilhomme s'étant porté volontaire pour servir dans les rangs de l'armée du roi (ce que signifierait la réplique « I am a gentleman of a company », *H5*, IV.I.39).

français dont il s'est affublé ne manque pas de trahir son identité réelle³⁵⁵. Nathalie Vienne-Guerrin va même plus loin en affirmant que l'échange entre Pistol et Henry est une « scène de tromperie » au cours de laquelle ce « caméléon du langage³⁵⁶ » s' « autoproclam[e] “roi” », non plus seulement d'Angleterre, mais aussi de France, « prenant ainsi possession, par la langue, du trône et du royaume de l'ennemi³⁵⁷ ». Il s'agit là d'un véritable pied de nez aux Français qui, à la scène suivante, s'imaginant ironiquement que la bataille est gagnée d'avance, regrettent même d'être si nombreux devant une armée anglaise famélique et malade sur laquelle il suffirait presque de souffler pour la renverser (« Let us but blow on them, / The vapour of our valour will o'erturn them³⁵⁸ »).

Et lorsque Shakespeare fait s'exprimer les nobles français dans leur langue natale, c'est souvent pour accentuer le contraste entre d'un côté leur vantardise, leur superficialité, leur vulgarité, et de l'autre l'humilité, le courage et la noblesse du roi Henry. La bataille décisive qui se prépare est également d'ordre linguistique, comme David Steinsaltz l'explique à juste titre :

As the English nation is perpetually at war with the French, so must their languages be at war. [...] As the Englishmen are virile, rugged, honest, and virtuous, so must be their language, in opposition to the womanish, effete, deceptive, and perfidious language of the French³⁵⁹.

Les nobles français, tout d'abord, jurent et blasphèment beaucoup. S'étonnant de la rapidité des victoires de Henry à l'acte III, scène V, c'est en français que le Dauphin et le Connétable invoquent l'assistance divine (« *O Dieu vivant*³⁶⁰ ! », « *Dieu de batailles*³⁶¹ ! »), tandis qu'ils imputent plus tard leur humiliante défaite à la mauvaise fortune :

CONSTABLE. *O diable!*

ORLEANS. *O Seigneur*³⁶² ! *Le jour est perdu, tout est perdu*³⁶³ !

BOURBON³⁶⁴. *Mort de ma vie*³⁶⁵ ! All is confounded, all³⁶⁶.

Reproach and everlasting shame

Sits mocking in our plumes.

³⁵⁵ À moins que ces deux identités, celle du roi et du soldat, ne se superposent : « take me, take a soldier ; take a soldier, take a king³⁵⁵ » (*H5*, V.II.165), déclare ainsi Henry à Catherine tandis qu'il lui fait la cour, au dernier acte de la pièce.

³⁵⁶ N. VIENNE-GUERRIN, « “Couple à gorge !” : la guerre des langues dans *Henry V* de Shakespeare », dans L. VILLARD (éd.), *Langues dominantes, langues dominées : à la mémoire de Gérard Dallez*, Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2008, p. 166.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 177.

³⁵⁸ *H5*, IV.II.23-24.

³⁵⁹ D. STEINSALTZ, « The Politics of French Language in Shakespeare's History Plays », *Studies in English Literature 1500-1900*, 2002, vol. 42, n° 2, p. 318.

³⁶⁰ *H5*, III.V.5.

³⁶¹ *H5*, III.V.15.

³⁶² Voir aussi le « O Seigneur Dieu » de Catherine s'étonnant de proférer des obscénités (*H5*, III.IV.28).

³⁶³ F : *O signeur le iour et perdia, toute et perdie*.

A short alarum

O méchante fortune!— (*Henry V*, IV.v.1-6)

Les Français partagent cette disposition aux jurons et autres interjections avec les trois capitaines de la marge celte. À la scène III de l'acte III, chacun apostrophe Dieu dans son « dialecte » : by Cheshu (Fluellen), by Chrish (Macmorris), by the mess³⁶⁷ (Jamy).

À la fin de la première scène de l'acte IV, Henry, seul sur scène, implore Dieu d'insuffler du courage à ses soldats à la veille de la bataille d'Azincourt et se repent de la faute que son père avait commise en usurpant la couronne. De façon intéressante, il reprend et traduit une apostrophe lancée plus haut par le Connétable : « O God of Battailes, steele my Souldiers hearts » (F). Andrew Gurr fait remarquer que le texte du Folio, qui censure généralement les jurons en vertu du décret de 1606 (*An Act to Restrain the Abuses of Players*³⁶⁸), n'a pas supprimé cette interjection, interprétée comme le début d'une prière³⁶⁹.

Lorsque, deux scènes plus loin, Warwick déplore la pénurie de combattants dans le camp anglais, le roi lui fait la réponse suivante :

God's will, I pray thee wish not one man more.
By Jove³⁷⁰, I am not covetous for gold [...].
But if it be a sin to covet honour
I am the most offending soul alive. (*Henry V*, IV.III.23-29)

Samuel Johnson a commenté ce passage en remarquant à juste titre que « le roi prie comme un chrétien, et jure comme un païen³⁷¹ ». Les nobles français, quant à eux, jurent comme des mécréants. Il n'y a rien de très étonnant, dès lors, à ce que Dieu exauce les prières d'un Henry pénitent³⁷² et qu'il fasse la sourde oreille lorsque les Français s'adressent à lui à tort et à travers. On l'aura compris, les propos creux et superflus des nobles français, à chaque fois que

³⁶⁴ Texte attribué au Dauphin dans F.

³⁶⁵ La version de F (*Mor Dieu ma vie*) semble résulter d'un amalgame entre le juron « mordieu » (c'est-à-dire « mort de Dieu ») et l'expression « mort de ma vie », que l'on trouve par exemple chez Eliot.

³⁶⁶ Il s'agit là de la traduction approximative de la réplique précédente.

³⁶⁷ C'est-à-dire *by the mass*, juron catholique. Jamy est également le seul à invoquer la Vierge : voir la graphie *mary* (F), utilisée ici à deux reprises dans les répliques de l'Écossais, contre *marry*, forme plus lexicalisée, dans celles du Gallois Fluellen, quelques scènes plus tard.

³⁶⁸ Voir R. PREISS, « Natural Authorship », dans J. MASTEN, W. WALL, et W.B. WORTHEN (éd.), *Renaissance Drama 34: Media, Technology, and Performance*, Northwestern University Press, 2006, p. 83 : « The statute imposed a ten-pound fine on “any person or persons... in any stage play, enterlude, shew, may-game or pageant, jestingly or profanely speak[ing] or us[ing] the holy name of God,” and seems to have been readily interpreted as extending to printed plays as well. »

³⁶⁹ A. GURR (éd.), *King Henry V*, Cambridge University Press, coll. « The New Cambridge Shakespeare », 2005, p. 221.

³⁷⁰ C'est moi qui souligne.

³⁷¹ Ma traduction. Cité par A. GURR (éd.), *King Henry V*, *op. cit.*, p. 174.

³⁷² L'archevêque de Canterbury et l'évêque d'Ely décrivent ainsi respectivement la piété d'Henry : « The King is full of grace and fair regard. / And a true lover of the holy Church. » (*H5*, I.I.22-3)

ceux-ci s'expriment dans leur langue, servent la plupart du temps de faire-valoir à Henry, présenté comme un roi charismatique et éloquent. Il est également dépeint comme un roi humble et pénitent, par opposition à la vantardise caricaturale des Français. Lorsque Montjoie fait à Henry l'arrogante suggestion qu'il vaudrait mieux pour lui qu'il prépare sa rançon, Henry proclame à son tour sa décision de ne pas battre en retraite, vantant les mérites de ses soldats. Voici ce qu'il ajoute ensuite :

Yet forgive me, God,
That I do brag thus. This your air of France
Hath blown that vice in me. I must repent. (*Henry V*, III.vi.150-152)

Avant la bataille d'Azincourt, les Français se gaussent des soldats anglais, qu'ils estiment vaincus d'avance et qu'ils comparent, entre autres, à des mastiffs sans cervelle. Leur arrogance n'a pas de limite : le Connétable est tout occupé à faire l'éloge de son armure, tandis que le Dauphin (Bourbon, dans Q) consacre rien moins qu'une trentaine de lignes à la louange de son cheval – l'ironie veut qu'il lui soit interdit de participer en personne à la bataille d'Azincourt. L'amour démesuré qu'il porte à son palefroi³⁷³ (« my horse is my mistress³⁷⁴ ») est partagé par deux soupirants de Portia (*The Merchant of Venice*), tous deux étrangers : le prince napolitain et le seigneur français, monsieur Le Bon. L'un ne fait que parler de son cheval³⁷⁵ et l'autre le surpasse en vantardise³⁷⁶. Mais tandis que leurs propos sont seulement résumés en une ligne, le Dauphin fait un véritable panégyrique de sa monture :

I will not change my Horse with any that treades but on foure postures: ch' ha: he bounds from the Earth³⁷⁷, as if his entrayles were hayres³⁷⁸: *le Cheual volante*, the Pegasus, *ches*³⁷⁹ *les narines de feu*. When I bestryde him, I soare, I am a Hawke: he trots the ayre: the Earth sings,

³⁷³ « It is the prince of palfreys » (*H5*, III.vii.27). Significativement, le palefroi était historiquement un cheval de parade, par opposition au destrier, cheval de combat. Plus particulièrement, le terme désigne un petit cheval de selle monté par les dames. L'image contribue d'autant plus à la féminisation du Dauphin.

³⁷⁴ *H5*, III.vii.43. Voir « L'Escuier », dialogue d'Eliot autour du « voltigeur de Ferrare » et de sa monture, qui présente de nombreux parallèles avec l'éloge de son cheval par le Dauphin. Voir notamment l'allusion obscène suivante : « Il est gentilhomme Italien & chevauche mieulx vne garce qu'vn guildin [ou *gilledin*, emprunt à l'anglais *gelding* et désignant un cheval hongre] » (J. ELIOT, *Ortho-epia Gallica*, *op. cit.*, chapitre XVIII). Ce passage fait écho à un échange de répliques entre Orléans et le Dauphin (« Your mistress bears well. / Me well, which is the prescript praise and perfection of a good and particular mistress », III.vii.45-7).

³⁷⁵ C'est ce que déclare Portia : « Ay, that's a colt indeed, for he doth nothing but talk of his horse » (*MV*, I.ii.39-40).

³⁷⁶ « He hath a horse better than the Neapolitan's » (*MV*, I.ii.56).

³⁷⁷ Voir Eliot, « L'Escuier » : « O que ce cheual legier fait des beaux saults: il est legier comme vne plume & court de grande vistesse. » J. ELIOT, *Ortho-epia Gallica*, *op. cit.*

³⁷⁸ Voir J.W. Lever, qui, à partir du chapitre VII de l'ouvrage d'Eliot (« L'Apothicaire », chapitre qui précède justement celui consacré à « L'Escuier »), réinterprète notamment le substantif *hayres*, orthographié *hairs* par les éditeurs modernes, en *hares* (« lièvres »). J.W. LEVER, « Shakespeare's French Fruits », art. cité, p. 63.

³⁷⁹ Capell rectifie la transcription (sans doute phonétique) *ches* par « qui a ». Voir *Che vous la?* pour « Qui va là ? »

when he touches it: the basest horne of his hoose, is more Musicall then the Pipe of *Hermes*.
(F)

I will not change my horse with any that treads but on four pasterns. Ah ha! He bounds from the earth as if his entrails were hares—*le cheval volant*, the Pegasus, *qui a les narines de feu!* When I bestride him, I soar, I am a hawk; he trots the air, the earth sings when he touches it, the basest horn of his hoof is more musical than the pipe of Hermes. (*Henry V*, III.VII.11-18)

Le recours au français semble ici purement illustratif. *Le cheval volant* est en effet une simple périphrase pour décrire Pégase³⁸⁰, le cheval ailé de la mythologie grecque, tandis que l'image des narines de feu³⁸¹, qui n'est pas traduite, a malgré tout un écho dans la réplique suivante du Dauphin : son cheval fait d'« air » et de « feu³⁸² », prétend-il, a « l'ardeur du gingembre³⁸³ ». Ironiquement, ce portrait entre étrangement en résonance avec celui que Vernon fait du prince Harry dans *1 Henry IV* :

I saw young Harry with his beaver on,
His cuishes on his thighs, gallantly armed,
Rise from the ground like feathered Mercury,
And vaulted with such ease into his seat
As if an angel dropped down from the clouds
To turn and wind a *fiery Pegasus*³⁸⁴,
And witch the world with noble horsemanship. (*1 Henry IV*, IV.I.105-111)

Le cheval en mouvement décrit par le Dauphin (« he bounds from the Earth ») fait écho au syntagme « rise from the ground » ; le Pégase aux « narines de feu » rappelle évidemment le *fiery Pegasus* décrit par Vernon (et, plus loin, *hot horse*³⁸⁵), tandis que la référence au dieu romain Mercure³⁸⁶ est reprise, dans la réplique du Dauphin, par celle au dieu Hermès³⁸⁷, son homologue grec. Mais toutes les qualités que Vernon attribue au jeune cavalier Harry sont comiquement transférées, dans *Henry V*, non pas sur le prince français, mais sur son cheval,

³⁸⁰ Le sort de Bellérophon, qui captura Pégase et tomba en essayant de voler jusqu'aux cieux, n'est pas de bon augure pour le Dauphin Louis.

³⁸¹ Peut-être un emprunt à un passage des *Géorgiques* (III, 85), dans lequel Virgile fait la description d'un cheval bai-brun (Orléans précise que le palefroi du Dauphin « a la couleur de la noix de muscade ») qui « lance sous ses naseaux le feu amassé dans sa poitrine » (*collectum [...] volvit sub naribus ignem*, traduction proposée dans le *Dictionnaire latin-français* de Gaffiot, s. v. *volvo*, I.5). Voir J.R. PRICE, *Shakespeare's Mythological Invention*, Thèse de doctorat, University of Wisconsin, 1959, p. 272.

³⁸² « He is pure air and fire, and the dull elements of earth and water never appear in him » (*H5*, III.VII.21-2).

³⁸³ « The heat of the ginger » (*H5*, III.VII.20).

³⁸⁴ Tous les italiques sont de moi.

³⁸⁵ *IH4*, IV.I.123.

³⁸⁶ Mercure et Pégase sont fréquemment associés, notamment dans la statuaire baroque où Mercure est parfois représenté le chevauchant.

³⁸⁷ « Mercure devint, comme Hermès, le patron de l'espace libre et ouvert qui s'étend entre le ciel et la terre. » J.-P. BRISSON, « Mercure, religion romaine », *Encyclopædia Universalis* [en ligne] (<http://www.universalis-edu.com.faraway.u-paris10.fr/encyclopedie/mercure-religion-romaine/>, consulté le 27 mars 2014).

comme s'il y avait également, à travers ce portrait satirique, une intention de pasticher la noble effigie équestre du prince Henry.

La suite de l'éloge de son palefroi par le Dauphin introduit un thème repris en français à l'acte IV, scène II : celui des quatre éléments. Comparons la réplique du Dauphin ³⁸⁸ (« He is pure *air and fire*, and the dull elements of *earth and water* never appear in him, but only in patient stillness while his rider mounts him ³⁸⁹ ») avec le dialogue suivant :

ORLEANCE. The Sunne doth gild our Armour vp, my Lords.

DOLPH. *Monte Cheual*³⁹⁰: My Horse, *Uerlot*³⁹¹ *Lacquay*³⁹²: Ha.

ORLEANCE. Oh braue Spirit.

DOLPH. *Via*³⁹³ *les swes*³⁹⁴ & terre.

ORLEANCE. *Rien puis le air & feu*.

DOLPH. *Cein*, Cousin *Orleance*. (F)

Le laconisme du texte du Folio rend son interprétation difficile, mais le passage de l'acte III, scène VII contribue un peu à faire sens du dialogue entre Orléans et le Dauphin. Il est ici question des quatre éléments. L'eau et la terre, dans la hiérarchie aristotélicienne, sont des éléments « lourds » qui se dirigent naturellement vers le bas, par opposition à l'air et au feu, éléments dits « légers » et subtils, animés quant à eux par un mouvement ascendant ³⁹⁵. À l'instar de Bellérophon chevauchant Pégase, le Dauphin, dans son hubris, prétend ainsi voler jusqu'aux cieux (*cein* serait dans ce cas une transcription erronée de « ciel » ou de « cieux »). Ce passage décrit en tout cas une trajectoire, vraisemblablement ascendante – de la terre au

³⁸⁸ Réplique attribuée à Bourbon dans l'édition Oxford.

³⁸⁹ *H5*, III.VII.21-3. C'est moi qui souligne.

³⁹⁰ Il faut comprendre « Montez à cheval ! » (ou simplement « à cheval ! »), c'est-à-dire l'ordre de monter en selle sonné par les trompettes dans la cavalerie. Le Connétable répète ce même ordre en anglais quelques répliques plus loin : « To horse, you gallant princes, straight to horse ! / [...] let the trumpets sound / The tucket sonance and the note to mount » (IV.II.14 et 33-4).

³⁹¹ Il s'agit sans doute d'une transcription erronée de *varlet*, forme attestée en ancien français.

³⁹² Le terme est ainsi orthographié chez Eliot (« Lacquay du vin, versez à moy »), qui le traduit par *boy* (« Boy some wine, fill to me »). T. W. Craik comprend « *Uerlot Lacquay* » comme un terme injurieux (*rascal lackey*).

³⁹³ Le sens de cette interjection d'origine italienne est peu clair, mais elle indique en tout cas une idée de mouvement et de trajectoire.

³⁹⁴ Transcription phonétique du syntagme « les eaux ». Le *s* initial de *swes* sert sans doute à rappeler à l'acteur de marquer la liaison.

³⁹⁵ Voir W. EAMON, « The Scientific Renaissance », dans G. RUGGIERO (éd.), *A Companion to the Worlds of the Renaissance*, Oxford/Malden, Blackwell Publishing, 2002, p. 406 : « The spheres of the elements, extending from earth at the center of the universe to fire at its outer regions, not only defined the basic order of the terrestrial universe, but also endowed material things with their qualities and attributes. Thus motion was defined as the tendency of things toward their natural place; hence heavy, earthy things move naturally downward toward the center of the universe, while fiery things go upwards toward the heavens. »

ciel, en passant par l'air et le feu. Mais le Dauphin ferait mieux de se souvenir de la mise en garde qu'il avait lui-même adressée au Connétable à l'acte III : « they that [...] ride not warily, fall into foul bogs³⁹⁶ ». Lui qui cherche à s'élever vers la sphère céleste est pourtant bien souvent dépeint comme un cuistre grossier, ce dont témoigne particulièrement la joute verbale qui l'oppose juste après au Connétable :

CONST. I had as liue haue my Mistresse a Iade.

DOLPH. I tell thee Constable, my Mistresse weares his owne hayre.

CONST. I could make as true a boast as that, if I had a Sow to my Mistresse.

DOLPH. *Le chien est retourne a son propre vemissement est la leuye lauee au bourbier*³⁹⁷: thou mak'st vse of any thing.

CONST. Yet doe I not vse my Horse for my Mistresse, or any such Prouerbe, so little kin to the purpose. (F)

Comme le fait remarquer le Connétable, le proverbe que le Dauphin cite en français est mal à propos et semble provenir d'une simple association d'idées : celle du bourbier (*foul bogs*) ainsi que de la truie (*sow*) que le Connétable vient tout juste de mentionner. Sorti de son contexte, le proverbe biblique semble ironiquement servir d'épilogue à un débat sur la bestialité. Cette citation apparemment gratuite et incongrue illustre une nouvelle fois la trivialité du Dauphin, en particulier lorsqu'il s'exprime dans sa propre langue.

Le dernier personnage français auquel je souhaiterais m'intéresser à présent est le docteur Caius. Giorgio Melchiori, responsable de l'édition Arden de *The Merry Wives of Windsor*, suggère que le personnage aurait dû à l'origine être écossais, pour faire pendant à la caricature du Gallois Evans. Shakespeare aurait changé d'avis, en partie en raison du succès des scènes comiques impliquant le Dauphin et la princesse Catherine dans *Henry V*, et en partie à cause des objections contemporaines au mauvais traitement des Écossais sur la scène anglaise³⁹⁸. Comme Evans, Caius est affublé d'un accent ridicule, mais c'est uniquement à ses bribes de phrases françaises que je m'intéresserai ici puisque la question de l'accent sera traitée en détail dans la quatrième partie. Significativement, Caius ne parle français qu'à la première et à la dernière scènes où il apparaît, comme si les quelques mots qu'il prononçait servaient en grande partie à définir sa nationalité et à « planter le décor ». La scène IV de

³⁹⁶ *H5*, III.VII.55-56.

³⁹⁷ Selon Naseeb Shaheen, la formulation de ce proverbe biblique cité ici dans un français fautif serait très proche de celle que l'on peut lire dans la bible protestante d'Olivet : « Le chien est retourné à son propre vomissement : & la truie lavée est retournée au bourbier. » Voir N. SHAHEEN, *Biblical References in Shakespeare's Plays*, Newark, University of Delaware Press, 1999, p. 463.

³⁹⁸ G. MELCHIORI (éd.), *The Merry Wives of Windsor*, Londres, Arden Shakespeare, 2000, p. 122.

l'acte I se déroule chez le médecin français. Elle s'ouvre sur un dialogue, en l'absence de Caius, entre Peter Simple, serviteur d'Abraham Slender, et Mistress Quickly, laquelle se voit chargée de jouer le rôle d'entremetteuse entre Slender et Anne Page. À l'arrivée de Caius, Quickly cache le messenger importun dans un cabinet :

QU. We shall all be shent: Run in here, good young man: goe into this Closset: he will not stay long: what *Iohn Rugby*? *Iohn*: what *Iohn* I say? goe *Iohn*, goe enquire for my Master, I doubt he be not well, that hee comes not home: *and downe, downe, adowne 'a. &c.*

CA. Vat is you sing? I doe not like des-toyes: pray you goe and vetch me in my Closset, vnboyteene verd³⁹⁹; a Box, a greene-a-Box: do intend vat I speake? a greene-a-Box.

QU. I forsooth ile fetch it you: I am glad hee went not in himselfe: if he had found the yong man he would haue bin horne-mad.

CA. *Fe, fe, fe, fe, maifoy, il fait for ehando, Ie man voi a le Court la grand affaires.*

QU. Is it this Sir?

CA. *Ony mette le au mon pocket, de-petch quickly:*
Vere is dat knaue *Rugby*?

QU. What *Iohn Rugby*, *Iohn*?

RU. Here Sir.

CA. You are *Iohn Rugby*, aad (sic) you are *Iacke Rugby*:
Come, take-a-your Rapier, and come after my heele to the Court.

RU. 'Tis ready Sir, here in the Porch.

CA. By my trot: I tarry too long: od's-me: *que ay ie oublie*: dere is some Simples in my Closset, dat I vill not for the varld I shall leaue behinde.

QU. Ay-me, he'll finde the yong man there, & be mad.

CA. O *Diable, Diable*: vat is in my Closset?
Villanie, La-roone: *Rugby*, my Rapier. [...]

QU. I beseech you be not so flegmaticke: heare the truth of it. He came of an errand to mee, from Parson *Hugh*. [...]

CA. Sir *Hugh* send-a you? *Rugby*, ballow mee some paper: tarry you a littell-a-while. (F)

La toute première phrase prononcée par Caius, « Vat is you sing? », donne le ton à la suite du dialogue : son anglais est encore plus fautif, grammaticalement et phonétiquement, que le français de Shakespeare. La prédiction de Quickly, selon laquelle « la patience de Dieu et l'anglais du roi vont être copieusement maltraités⁴⁰⁰ » si Caius trouve un intrus chez lui, s'accomplit ainsi dès que ce dernier ouvre la bouche et profère des phrases

³⁹⁹ Les soulignages désignent les phrases « françaises » de Caius.

⁴⁰⁰ « Here will be an old abusing of God's patience and the King's English » (*MW*, I.IV.4-5). Traduction par Jean-Michel Déprats et Jean-Pierre Richard dans J.-M. DEPRATS et G. VENET (éd.), *Comédies II, op. cit.*, p. 43.

« hermaphrodites⁴⁰¹ » mi-françaises mi-anglaises (« *mette le au mon pocket* », « *ballow mee some paper* »...). Selon Deanne Williams, il s'agirait ici de pasticher les lexicographes de l'époque à travers ce personnage qu'elle qualifie de « dictionnaire bilingue ambulant⁴⁰² » :

Taking their cue from Erasmus' discussion of copiousness in *De duplici copia rerum ac verborum* (1511), lexicographers sought to achieve copiousness as the constitutive feature of the dictionary. This resulted in an ever-increasing attention to the detailed definition of words, their exposition in synonyms, and their illustration through extensive quotation from textual authorities, proverbs and *sententiae*⁴⁰³.

La redondance du langage de Caius le rend inopérant, comme en témoigne l'impatient « do intend vat I speake? » lancé à sa servante dans le passage suivant : « pray you goe and vetch me in my Closset, vnboyteene verd; a Box, a greene-a-Box: do intend vat I speake? a greene-a-Box ». Comme le fait remarquer Deanne Williams, les traductions du médecin français pastichent une structure lexicographique⁴⁰⁴ : sa *boîtine verte* désigne *a green box*, *dépêche* est immédiatement traduit par *quickly*, tandis que l'anglais *villain*⁴⁰⁵ explicite le français *larron*. Ce procédé sera repris à la fin de la pièce, lorsque Caius s'aperçoit avec horreur qu'il s'est laissé berné : « by gar I am cozened, I ha married oon Garsoon, a boy; oon pesant, by gar. A boy, it is not *An Page*, by gar, I am cozened » (F). La phraséologie de Caius est éminemment tautologique, et le contenu de sa réplique, encadré par une épanadiplose, pourrait se résumer en un court énoncé (« I have married a boy »), que le Français délaie en paraphrases apparemment superflues (« oon Garsoon, a boy; oon pesant », « A boy, it is not *An Page* »). Mais il y a dans ces fausses équivalences quelque chose de peut-être plus inquiétant : l'instabilité des mots engendre des identités mouvantes. Celui qui, à la fin de la pièce, est déguisé en vert et que Caius prenait pour Anne Page n'est autre qu'un garçon déguisé en fille. De colère, Caius le traduit et le transforme⁴⁰⁶ d'abord en *boy*, terme possiblement péjoratif⁴⁰⁷,

⁴⁰¹ Je reprends ici le mot de T. NASHE, dans *Strange Newes*, Londres, John Danter, 1592.

⁴⁰² « Caius is a kind of walking bilingual dictionary. [...] His translations oppose England and France, like so many soldiers eyeing each other across the battlefield ». D. WILLIAMS, *The French Fetish from Chaucer to Shakespeare*, Cambridge University Press, coll. « Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture », 2004, p. 223.

⁴⁰³ D. WILLIAMS, « *The Merry Wives of Windsor* and the French-English Dictionary », dans *Le Shakespeare français : sa langue/The French Shakespeare: His Language*, Rostislav Kocourek et al. (éd.), Halifax, Universitas Dalhousiana, 1998, p. 235.

⁴⁰⁴ *Ibid.*, p. 236.

⁴⁰⁵ Voir G. MELCHIORI (éd.), *The Merry Wives of Windsor*, op. cit., p. 158 : « The F spelling 'Villainie' may stand for 'Villainy', but is possibly meant to suggest his usual tendency to add a final 'a' to the words he wants to emphasize: 'villain-a' ».

⁴⁰⁶ « Transformer » est un des sens possibles de *translate*, en anglais.

⁴⁰⁷ *Boy* désigne évidemment un jeune homme, mais le terme peut aussi avoir une connotation négative. Voir *OED*, s. v. *boy* n.1, A2 : « A male person of low birth or status; (as a general term of contempt or abuse) a worthless fellow, a knave, a rogue, a wretch. »

et ensuite en *peasant*⁴⁰⁸, terme délibérément injurieux. La phrase « A boy, it is not *An Page* » n'est pas non plus si anodine qu'elle en a l'air. Le commentaire apparemment incongru de Caius s'apparente en réalité à une définition négative – c'est-à-dire une définition qui consiste à dire ce qu'une chose n'est pas plutôt que ce qu'elle est, allant ainsi à l'encontre du principe même de la définition. En effet, il y a sans doute une syllepse sur le syntagme *An Page* – d'ailleurs curieusement orthographié⁴⁰⁹ – qui désigne non seulement Anne Page, la jeune héritière promise à Caius, mais peut-être aussi un page (*a page*), quasi-synonyme de *boy*. L'énoncé de Caius est donc simultanément vrai (*a boy* ≠ *Anne Page*) et faux (*a boy* ≈ *a page*). Cette contradiction logique achève de jeter le discrédit sur Caius, qui quittera la scène juste après. Mais, si l'on interprète *An* non pas comme un nom propre mais comme un article indéfini, pourquoi a-t-on *an* au lieu de *a* devant le mot *Page*, qui débute par une consonne ? Là encore, il faut vraisemblablement imputer la faute à Caius et à sa grammaire défectueuse. Cette interprétation me semble corroborée par un emploi similaire du mot *An*, dont l'ambiguïté et l'emploi fautif sont inaugurés par Quickly en I.IV :

CAIUS. *Rugby*, come to the Court with me: by gar, if I haue not *Anne Page*, I shall turne your head out of my dore: follow my heeles, *Rugby*.

QUI. You shall haue *An*—fooles head of your owne: No, I know *Ans* mind for that: neuer a woman in *Windsor* knowes more of *Ans* minde then I doe, nor can doe more then I doe with her, I thanke heauen. (F)

Comme l'explique Giorgio Melchiori en note de l'édition Arden⁴¹⁰, Quickly fait ici mine de rassurer Caius (« You shall haue *An* »), mais dès que ce dernier quitte la scène, elle transforme le prénom en article indéfini (« *An*—fooles head ») pour terminer sa phrase, qui consiste en une expression proverbiale dévalorisante (« to have a fool's head of one's own »). Voici deux autres exemples de noms propres subissant une sorte de recatégorisation au cours de laquelle le nom propre subit un changement de catégorie grammaticale. Dans la scène où Simple est caché dans le cabinet, Caius métamorphose ainsi le patronyme de sa servante en adverbe (« *de-petch quickly* ») et, de façon analogue, fait de son serviteur John Rugby un véritable « jacques⁴¹¹ » (« You are *John Rugby*, aad (sic) you are *Iacke Rugby*⁴¹² »), nom

⁴⁰⁸ *Oon pesant* est un groupe nominal hybride : *oon* vaut pour l'article indéfini « un » et *pesant* est une autre graphie possible (et fréquente, chez Shakespeare) de l'anglais *peasant*.

⁴⁰⁹ Dans F, la graphie *An* (pour désigner Anne Page) n'apparaît que trois fois, contre vingt-sept occurrences du prénom *Anne*.

⁴¹⁰ Voir G. MELCHIORI (éd.), *The Merry Wives of Windsor*, op. cit., p. 161. Pour une analyse plus détaillée de ce passage, voir aussi la note de bas de page correspondant aux lignes 106-107 de l'édition suivante : D. CRANE (éd.), *The Merry Wives of Windsor*, Cambridge University Press, coll. « The New Cambridge Shakespeare », 2010, p. 69-70.

⁴¹¹ Voir les multiples variations de Caius sur le nom *Jack*, dans MW (F) : (à propos de Rugby et de Slender, respectivement) *lack 'Nape* et *Iack-an-Ape* (jeu sur le substantif *jackanapes*, « imbécile ») ; (à propos

commun qui, tout comme le sobriquet *Jack*, en anglais, désigne en français « un sot, un imbécile » (comme dans la locution « faire le jacques », par exemple). Au-delà de leurs virtualités comiques, les mots étrangers ont ainsi donc également la capacité de brouiller les identités (comme lorsque Quickly devient un adverbe, qu'*Anne Page* est métamorphosée en page et John Rugby en « jacques ») et de déconstruire la langue de manière déconcertante. Les substitutions lexicales qui s'opèrent ainsi s'avèrent parfois incontrôlables, et ce qui ressemble à première vue à de simples glissements de sens s'apparente en réalité à de véritables tête-à-queue langagiers.

Le reste des phrases ou des expressions françaises de Caius, quant à elles, ont l'air tout droit sorties d'un manuel de langue. La toute première phrase qu'il prononce en français, « *Fe*⁴¹³, *fe, fe, fe, maifoy, il fait for ehando*⁴¹⁴ » (qu'il faut vraisemblablement comprendre par « Fi, fi, fi, fi, ma foi, il fait fort chaud »), s'apparente même, par son exubérante allitération en [f], à ces virelangues (*tongue-twisters*) sur lesquels butent les nouveaux apprenants d'une langue étrangère et que les comédiens, au cours de leurs exercices de diction, s'évertuent à bien articuler.

À travers le personnage de Caius se poursuit ainsi la caricature, déjà entamée dans *Love's Labour's Lost*, de ces maîtres de langue installés à Londres dont Eliot lui-même faisait la satire dans son *Ortho-epia Gallica*⁴¹⁵. Plus tard, ce sera une version féminine du professeur de langue, Alice, dame de compagnie de la princesse Catherine dans *Henry V*, qui sera tournée en dérision. Cette fois, il s'agira pour la princesse française d'apprendre l'anglais – il s'agit bien sûr d'une « leçon » incongrue, qui n'aurait jamais eu lieu dans les faits historiques, puisque c'est le français, et non le vernaculaire, qui se parlait alors à la cour d'Angleterre. Dans ses diverses scènes de traduction et d'apprentissage de la langue de l'autre, c'est semble-t-il davantage sur les liens qui unissent nos deux langues plutôt que sur ce qui les sépare que Shakespeare nous invite à réfléchir. Henry V ne propose-t-il pas, après tout, un mariage des cultures et des langues lorsqu'il invite Catherine à « composer » (*compound*) un

d'Evans) *Coward-Iack-Priest, scury-Iack-dog-Priest*; (s'adressant à Evans) « By-gar, you are de Coward: de Iack dog: Iohn Ape ».

⁴¹² Pour une fois, le jeu de mots semble donc parfaitement traduisible : « Vous êtes John Rugby, et vous êtes un jacques, Rugby ».

⁴¹³ *Fe* est sans doute une transcription erronée de l'interjection française « fi », qu'Eliot emploie dans une allitération similaire (*Ortho-epia Gallica, op. cit.*) : « Fi-fi, le fier engendre fiebure » (« Fy-fi, trusting engendereth the Feuer », dans sa traduction). L'interjection anglaise *fie* dérive de ce « fi » français.

⁴¹⁴ Voir *ibid.*, « Le Banquet des Yvrongnes » (chapitre VI) : « Il fait chaud. O que suis alteré. »

⁴¹⁵ « [Eliot's] book is really a satire on the refugee language teachers, an amusing parody of their conversation manuals, a carefully concocted joke in which they and all their works are held up to ridicule. » F.A. YATES, *John Florio, op. cit.*, p. 147.

garçon moitié français, moitié anglais ? Mais que se passe-t-il lorsqu'une langue est envahie par une autre ? S'agit-il d'un mariage ou plutôt d'un adultère⁴¹⁶ ? Si une pièce telle que *The Merry Wives of Windsor* célèbre d'un côté l'altérité inaltérée de l'Angleterre, elle rend également hommage au fruit de l'union des langues dans une société multilingue⁴¹⁷.

VI. « *Have you the tongues*⁴¹⁸? »

If a friend had put to Shakespeare the Second Outlaw's question "Have you the tongues?", would he have answered, with Valentine, "My youthful travail therein made me happy"⁴¹⁹?

Shakespeare ne connaissait peut-être qu'un peu de latin et encore moins de grec, son français était, il est vrai, largement fautif, mais il avait des langues une connaissance vraisemblablement suffisante pour en exploiter les ressorts comiques ou encore pour dresser de la société multilingue dans laquelle il évoluait un portrait pour le moins « haut en couleurs ». Il y a, dans le paysage « multisonore » qu'il met en scène, quelque chose d'éminemment spectaculaire, comme le suggère Marianne Montgomery : « Linguistic variety works as an audible version of spectacle, and the pleasure it brings is part of what makes a play worth paying for⁴²⁰. » Un peu à la manière des divers instruments qui composent un orchestre, chaque langue représentée produit des sons bien distincts. Si le latin a souvent la solennité des cuivres, notamment lorsqu'il ressuscite les voix perdues de l'Antiquité, il s'agit aussi d'une langue que les personnages comiques, virtuoses de la dissonance, ont une propension à entendre de travers. Le néerlandais nous joue quant à lui un air plus populaire, comme une chanson à boire⁴²¹. La musique des langues méditerranéennes, « majesticall, but fulsome, running too much on the O », comme le dit Carew, se caractérise par son exubérance⁴²², et le français, langue efféminée, est chez Shakespeare associé à la frivolité du

⁴¹⁶ D. WILLIAMS, « *The Merry Wives of Windsor* and the French English Dictionary », art. cité, p. 234.

⁴¹⁷ *Ibid.*, p. 241.

⁴¹⁸ *TGV*, IV.I.32.

⁴¹⁹ F. P. WILSON, « Shakespeare's Reading » dans A. NICOLL (éd.), *Shakespeare Survey 3*, Cambridge University Press, 2002, p. 14.

⁴²⁰ M. MONTGOMERY, *Europe's Languages on England's Stages, 1590-1620*, *op. cit.*, p. 16.

⁴²¹ « Hollandais et Français, explique Claire Bardelmann, font l'objet d'une inimitié que caractérise leur musique – il suffit ainsi à Lacy, dans *The Shoemaker's Holiday*, de se présenter chantant une chanson à boire en hollandais (de cuisine) pour passer pour un "butterbox" ». C. BARDELMANN, « "À la mode de France" : représentations musicales des Français dans le théâtre élisabéthain », dans J. PIRONON et J. WAGNER (éd.), *Formes littéraires du théologico-politique de la Renaissance au XVIII^e siècle: Angleterre et Europe*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2003, p. 90.

⁴²² Il est intéressant de découvrir que le metteur en scène Paula Garfield (Deafinitely Theatre), lors de la toute première représentation intégrale de Shakespeare (*Love's Labour's Lost*) en langue des signes britannique au théâtre du Globe, fit adopter à son acteur Adam Bassett, incarnant Don Armado, une gestuelle emphatique dans le style du flamenco sur fond de musique espagnole. Voir P. EDMONDSON, P. PRESCOTT, et

violon (« A French song and a fiddle has no fellow⁴²³ », déclare ainsi ironiquement le gallophobe Lovell dans *Henry VIII*). « La musique des personnages étrangers reflète donc les stéréotypes dont ils font l'objet et la perception de la nation visée⁴²⁴ », explique en effet Claire Bardelmann, qui ajoute un peu plus loin qu'« à la fois ridicules, lubriques et vains dans l'esprit des Anglais de la Renaissance, les Français ont au théâtre une musique à leur image⁴²⁵ ». Les inflexions du gallois, nous le verrons, ont en revanche une musicalité inhérente (Mortimer dit ainsi que la langue de sa femme « makes Welsh as sweet as ditties highly penned⁴²⁶ »).

Toutes ces langues ont en revanche un point commun : celui d'ouvrir, pour le spectateur, une fenêtre sur l'étranger. En effet, selon Giles Goodland :

Going to the theatre was the nearest most Elizabethans got to going abroad, and it gave them the chance to encounter the language and customs of their continental neighbours. Instead of the traveller coming to London, the audience were transported to the foreign country⁴²⁷.

Autre point commun : leur tendance à la dissonance. Dans *lustique*, on entend *lusty*, dans *horum*, *whore*, tandis que l'accent d'Evans transforme les mots (*words*) en choux (*worts*) et que l'accent français pervertit l'inoffensif *foot* en *foutre*. Le primat du son sur le sens rend la frontière entre l'anglais et les autres langues périlleusement ténue.

Comme le dit Marianne Montgomery, ces sons étrangers ont également en commun de procurer au spectateur un certain plaisir, sans doute d'abord plus sensoriel qu'intellectuel. Dans son avant-propos à l'ouvrage intitulé *L'étranger dans la langue*, Emily Eells note en effet que « l'emploi des mots étrangers fait partie de l'écriture particulière des auteurs qui s'en servent dans l'expression de l'esthétisme⁴²⁸ ». Mais l'usage de ces éléments allogènes est loin de se limiter à un plaisir d'ordre esthétique : il peut également s'agir, comme le montre Emily Eells, d'une « prise de position politique », d'un outil pour « la construction de l'identité et la reconnaissance de l'autre ». Emily Eells recense ensuite quelques-unes des multiples fonctions du multilinguisme en littérature :

E. SULLIVAN (éd.), *A Year of Shakespeare: Re-living the World Shakespeare Festival*, Londres, 2013, p. 113-114.

⁴²³ *All is True*, I.III.41. C'est sous l'influence française que l'on se mit à composer pour le violon à la cour d'Angleterre. Voir G. BRENDER À BRANDIS et F.D. HOENIGER, *Concord of Sweet Sounds: Musical Instruments in Shakespeare*, Erin (Canada), Porcupine's Quill, 2009, p. 15.

⁴²⁴ C. BARDELMANN, « "À la mode de France" : représentations musicales des Français dans le théâtre élisabéthain », art. cité, p. 92.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 98.

⁴²⁶ *IH4*, III.I.204.

⁴²⁷ G. GOODLAND, « Reading Early Modern literature through OED3 », art. cité, p. 35.

⁴²⁸ E. EELLS, C. BERTHIN, et J.-M. DEPRATS (éd.), *L'étranger dans la langue*, op. cit., p. 13.

Tisser des mots de langue étrangère dans un texte témoigne de stratégies et de finalités aussi diverses qu'une volonté ludique, une marque d'affect, un masque d'anonymat, un étalage d'érudition, l'expression de la différence, ou une ouverture sur un autre monde⁴²⁹.

Si l'ensemble de ces fonctions est illustré dans le théâtre de Shakespeare, la « volonté ludique » y est cependant la principale finalité du recours aux mots étrangers. Bien sûr, ces derniers permettent également « une ouverture sur un autre monde », notamment lorsque la scène se déroule en Italie. Ils constituent aussi ce qu'Emily Eells nomme une « marque d'affect » : c'est en latin que Titus crie sa douleur face à la cruauté infligée à sa fille. Enfin, chez Shakespeare comme chez ses contemporains, les pédants se servent des langues étrangères pour faire étalage de leur érudition tandis que d'autres personnages s'en servent quant à eux comme d'un « masque d'anonymat » – c'est par exemple le cas de Jeanne d'Arc dans son stratagème pour s'introduire à Rouen. Qu'ils soient perçus comme des intrus ou, au contraire, accueillis comme des hôtes, les mots étrangers de la scène élisabéthaine semblent en tout cas tous incarner cette « expression de la différence » mentionnée par Emily Eells.

Dans un article consacré aux fonctions esthétiques du mélange des langues en littérature⁴³⁰, le Suisse-Hongrois András Horn répertorie lui aussi les principales fonctions du multilinguisme littéraire :

1. *sprachlich charakterisieren* (sic) [caractériser (un personnage)]
2. *die Illusion fördern* [accentuer l'illusion (de réalité)]
3. *Träger auktorialer Aussage sein* [établir le ton de l'auteur]
4. *zur Einheit in der Mannigfaltigkeit beitragen* [contribuer à unir des éléments hétérogènes]
5. *komische Wirkung haben* [produire un effet comique]
6. *sprachspezifische Bedeutung vermitteln* [transmettre un concept spécifique à une langue]
7. *ein Faktor lautlicher Schönheit sein* [être un facteur purement esthétique]
8. *als Zitat fungieren* [fonctionner comme citation]⁴³¹

La plupart de ces fonctions sont elles aussi alternativement illustrées chez Shakespeare. Lorsque Tranio interpelle ainsi son maître : « *Mi perdonate, gentle master mine*⁴³² », nous comprenons d'emblée qu'il s'agit d'un personnage italien (fonction 1 de « caractérisation linguistique »), même si la suite de sa réplique est entièrement rédigée en anglais. Lorsque Salerio mentionne la gondole dans laquelle Lorenzo et Jessica ont pris la fuite ou lorsque Marcus Andronicus suggère à son frère de se porter *candidatus*, ils contribuent à l'illusion de réalité (fonction 2) et nous transplantent à peu de frais à Venise ou à Rome. La fonction 6

⁴²⁹ *Ibid.*

⁴³⁰ A. HORN, « Ästhetische Funktionen der Sprachmischung in der Literatur », *Arcadia - Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft/International Journal for Literary Studies*, 2009, vol. 16, n° 1-3, p. 225-241.

⁴³¹ Cité par M. STRATFORD, « Au tour de Babel ! Les défis multiples du multilinguisme », *op. cit.*, p. 461.

⁴³² *TS*, I.1.25.

(« transmettre un concept spécifique à une langue ») est par exemple illustrée par les termes d’escrime italiens, mais son emploi reste exceptionnel. La fonction 8 (fonction de citation) est quant à elle assez fréquemment représentée, surtout dans le cas du latin. Cette catégorie inclut les proverbes (du type *Cucullus non facit monachum*⁴³³) et maximes en tous genres (comme le *Ira furor brevis est*⁴³⁴ d’Horace). La fonction 3 n’est *a priori* pas pertinente pour notre corpus, tandis que la suivante (« unir des éléments hétérogènes »), me paraît quant à elle relativement obscure. Ce sont en fait les fonctions 5 (effet comique) et 7 (plaisir esthétique des sonorités) qui sont sans doute le plus largement représentées dans notre corpus.

Je ne suis pas de l’avis de Madeleine Stratford lorsque cette dernière déclare que la liste de Horn est « exhaustive » : s’il est vrai que cette liste résume bien les principaux rôles de l’hétéroglossie littéraire, elle omet cependant une ou deux fonctions notables. Dans un article portant sur la traduction en espagnol de l’alternance anglais-espagnol dans trois romans américains de Sandra Cisneros, María José García Vizcaíno identifie deux fonctions principales de l’alternance codique chez cet auteur : « reinforcement of speech acts and comical effect mechanism⁴³⁵ ». La fonction comique correspond à la fonction 5 de Horn et est amplement illustrée chez Shakespeare (les jeux de mots interlinguistiques seront étudiés en deuxième partie), mais la première (« reinforcement of speech acts ») n’est pas mentionnée par Horn. García Vizcaíno l’explique de la façon suivante :

The function of reinforcement or emphasis of a speech act is produced by the contrast between English as the ‘default’ language of the story and Spanish as the language used to foreground some aspects of the novel. [...] According to Koike (1987), English would be the ‘background’ language in Chicano oral narratives and Spanish would act as a language ‘to foreground’ material, achieving a more dramatic effect. [...] Although this emphatic or foregrounding function of [code-switching] has been pointed out [...], there are two distinct objects of emphasis that have not been specified: reinforcement of the illocutionary force of the speech act and emphasis on its propositional content (Searle 1969)⁴³⁶.

Reprenant lui aussi la terminologie de l’école de Prague, Gary Keller déclare en effet : « Code-switching is so radical a phenomenon that in itself it constitutes foregrounding. It is one of the most overt ways of having language call attention to itself⁴³⁷ ». Le mot latin

⁴³³ Littéralement : « Le capuchon ne fait pas le moine. »

⁴³⁴ « La colère est une courte folie. »

⁴³⁵ M.J. GARCÍA VIZCAÍNO, « Cisneros’ Code-Mixed Narrative and its Implications for Translation », *Mutatis Mutandis*, 2008, vol. 1, n° 2, p. 213.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 214.

⁴³⁷ G. D. KELLER, « The Literary Stratagems Available to the Bilingual Chicano Writer », dans F. JIMÉNEZ (éd.), *The Identification and Analysis of Chicano Literature*, New York, Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1979, p. 283.

stuprum, par exemple, a non seulement plus de « relief⁴³⁸ » mais aussi une plus grande force suggestive que le mot *rape* (couramment utilisé dans *Titus Andronicus*) pour décrire l'innommable « heinous bloody deed⁴³⁹ » dont Démétrius et Chiron se sont rendus coupables. En se détachant de la toile de fond des mots anglais, le mot étranger donne à la phrase dans laquelle il apparaît une dimension stéréoscopique. L'effet comique, l'autre fonction principale de l'alternance codique selon García Vizcaíno, découle d'ailleurs souvent de cette propriété de mise en relief (tant visuel qu'acoustique) du mot étranger.

Il y a deux autres fonctions corollaires que Horn ne mentionne pas non plus dans sa typologie, que j'appellerais fonction hermétique et fonction de travestissement⁴⁴⁰. Les mots et les incantations magiques sont par exemple souvent délibérément opaques (dans *2 Henry VI* par exemple), comme si leur caractère ésotérique contribuait à renforcer les effets de la sorcellerie. Mais le plus souvent, cette opacification consiste soit à remplacer par un mot étranger un mot anglais inconvenant, par euphémisme (voir *chipochia* dans *Troilus and Cressida*), soit à mystifier un/des personnage(s) sur scène – il est rare, en revanche que le public soit laissé dans une obscurité complète. Dans *Titus Andronicus*, les fils de Tamora sont incapables de décoder les deux vers d'Horace (« *Integer vitae, scelerisque purus, / Non eget Mauri iaculis, nec arcu* ») que Titus leur a fait parvenir : les spectateurs, quant à eux, en comprennent au moins la teneur agressive grâce aux commentaires que fait Aaron en aparté. Les vers d'Ovide, dans *The Taming of the Shrew*, servent par ailleurs à dissimuler les intentions amoureuses de Lucentio, dont le déguisement de précepteur est tout aussi verbal que vestimentaire. Comme le dit Marianne Montgomery :

Often connected to theatrical disguise, foreign languages function as a kind of disguise through speech, pointing both to the flexibility of identity licensed by theatricality and to the importance of language, especially the *sound* of language, to the experience of the playhouse audience⁴⁴¹.

Dans *All's Well That Ends Well*, le matamore Paroles est victime d'une autre supercherie linguistique, celle qui est orchestrée par Lord Dumaine (« When you sally upon him, speak what terrible language you will⁴⁴² ») et destinée à démasquer sa couardise : en inventant une langue inintelligible (« Though you understand it not yourselves, no matter, for we must not

⁴³⁸ La notion de *foregrounding* est parfois traduite par « mise en relief ».

⁴³⁹ *Tit.*, IV.1.79.

⁴⁴⁰ Cette seconde fonction est proche de celle qu'Emily Eells nomme « masque d'anonymat ».

⁴⁴¹ M. MONTGOMERY, *Europe's Languages on England's Stages, 1590-1620*, op. cit., p. 5-6.

⁴⁴² *AW*, IV.1.2-3.

seem to understand him⁴⁴³ », explique Dumaine), il s'agit de se faire passer pour des soldats ennemis – Paroles les prend pour des Moscovites. L'ignorance de Paroles lui vaut ainsi d'être aisément berné. Pour le public, la comédie est savoureuse.

Dans son article intitulé « Les mots étrangers sont les juifs de la langue », Jean-Jacques Lecercle explique enfin que « les mots étrangers ont, vis-à-vis de la langue qui les accueille, une fonction de subversion⁴⁴⁴ ». Il précise ensuite que « le mot étranger a pour rôle d'empêcher l'immédiateté de la référence et du sens, et par là de forcer la pensée⁴⁴⁵ ». En effet, l'incursion de termes étrangers dans un texte rédigé dans une autre langue constitue souvent un obstacle à sa fluidité ainsi qu'à sa limpidité – dans tous les sens du terme, puisque non seulement l'intelligibilité mais aussi la pureté de la langue-hôte sont inévitablement compromises par cette rencontre plus ou moins consentie avec « l'Autre de la langue⁴⁴⁶ » qu'est le mot étranger. Ce contact des langues a cependant un versant positif : comme l'explique Jean-Jacques Lecercle, « ils contribuent à faire vivre la langue qui les accueille⁴⁴⁷ ».

Que les mots étrangers de Shakespeare s'apparentent à des mets raffinés ou plutôt à une nourriture grossière à l'image des macaronis de Folengo, créateur du genre « macaronique », nous avons montré que leur emploi est rarement gratuit et qu'il témoigne le plus souvent d'un savant pétrissage de la matière première. Au-delà du pittoresque et de la « couleur locale », ces mots contribuent en effet à faire vivre la langue de Shakespeare dans la mesure où ils constituent une inépuisable source de création et d'invention verbale et génèrent des jeux langagiers en tous genres, qui viennent constamment nourrir la langue anglaise et enrichir de significations diverses le « mille-feuille » du texte shakespearien. C'est à ces jeux interlinguistiques et aux diverses formes de contact entre les langues que je consacrerai la deuxième partie de cet ouvrage.

⁴⁴³ *AW*, IV.I.4-5.

⁴⁴⁴ J.-J. LECERCLE, « Les mots étrangers sont les juifs de la langue », dans E. EELLS, C. BERTHIN, et J.-M. DEPRATS (éd.), *L'étranger dans la langue*, *op. cit.*, p. 24.

⁴⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 25.

⁴⁴⁷ *Ibid.*

DEUXIEME PARTIE : LA TRADUCTION DES JEUX DE MOTS INTERLINGUISTIQUES

Juste à temps pour le 450^e anniversaire de la naissance de Shakespeare, George Koppelman et Daniel Wechsler, deux libraires new-yorkais spécialisés dans les livres anciens, annoncèrent en 2014 avoir fait la découverte d'un dictionnaire quadrilingue qui aurait selon eux appartenu à Shakespeare lui-même. Il s'agit d'un exemplaire annoté du dictionnaire de John Baret, *An Alvearie*⁷⁵⁷ (du latin *alvearium*, « ruche »), publié en 1580⁷⁵⁸ et n'ayant jamais été réimprimé depuis⁷⁵⁹. L'ouvrage, dont Koppelman et Wechsler avaient fait l'acquisition sur eBay en 2008, comporte des centaines de précieuses annotations manuscrites. Au bout de six ans de recherches visant à en identifier l'auteur, ces derniers ont publié un catalogue intégral de ces annotations⁷⁶⁰ et défendu leur incroyable thèse dans un livre paru en 2014 et intitulé *Shakespeare's Beehive: An Annotated Elizabethan Dictionary Comes to Light*⁷⁶¹. Une version numérique de cet exemplaire de l'*Alvearie* est entièrement consultable sur le site internet⁷⁶² qui lui est consacré. On y trouve également la transcription intégrale des annotations manuscrites ainsi qu'un document consacré à ce que Koppelman et Wechsler désignent sous le nom de « Trailing Blank ». Cette page entière de notes manuscrites⁷⁶³ ajoutées en fin d'ouvrage est particulièrement intéressante. Il s'agit en effet d'une liste en apparence aléatoire – voire

⁷⁵⁷ J. BARET, *An Alvearie or Quadruple Dictionarie Containing Foure Sundrie Tongues: Namelie, English, Latine, Greeke, and French*, Londres, Henry Denham, 1580, STC (2^e édition) 1411.

⁷⁵⁸ D'abord conçu comme un outil d'éducation destiné à l'apprentissage du latin et réservé à un usage privé, l'ouvrage fut publié pour la première fois en 1573-1574 « '[...] for the common profit of others, and the publike propagation of the Latin tongue'. « By 1574, when the first edition [...] was printed, it had become a 'triple dictionary', encompassing Latin, English, and French. Six years later, as the title page announced, it was now 'quadruple', having added Greek in the interests of 'common profit' of a still more extensive kind ». L. MUGGLESTONE, *Dictionaries: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, 2011, p. 24.

⁷⁵⁹ L'*Alvearie* est le fruit du patient travail des étudiants du professeur et lexicographe John Baret, diplômé de l'université de Cambridge. Dans son « Adresse au lecteur », ce dernier retrace les origines de son dictionnaire et compare ses compilateurs à des « abeilles diligentes » : « within a yeare or two they had gathered together a great volume, which (for the apt similitude betweene the good scholers and diligent Bees in gathering their wax and hony into their Hiue) I called then their *Alvearie*, both for a memoriall by whom it was made, and also by this name to encourage other to the like diligence, for that they should not see their worthy prayse for the same, vnworthily drowned in obliuion. » Cité par G. STEIN, *The English Dictionary before Cawdrey*, Tübingen, Niemeyer, 1985, p. 275.

⁷⁶⁰ G. KOPPELMAN et D. WECHSLER, *Shakespeare's Beehive: A Compleat Recording of the Annotations*, New York, Axletree Books, 2014.

⁷⁶¹ G. KOPPELMAN et D. WECHSLER, *Shakespeare's Beehive: An Annotated Elizabethan Dictionary Comes to Light*, New York, Axletree Books, 2014. Une seconde édition a paru en 2015 : G. KOPPELMAN et D. WECHSLER, *Shakespeare's Beehive: An Annotated Elizabethan Dictionary Comes to Light*, New York, Axletree Books, 2015.

⁷⁶² *Shakespeare's Beehive: An Annotated Elizabethan Dictionary Comes to Light*, <http://shakespearesbeehive.com/>, consulté le 31 juillet 2016.

⁷⁶³ Koppelman et Wechsler en fournissent une transcription complète dans G. KOPPELMAN et D. WECHSLER, *Shakespeare's Beehive: An Annotated Elizabethan Dictionary Comes to Light*, op. cit., p. 220. Un fac-similé de la page est également disponible sur leur site web. « *The Trailing Blank* », <https://shakespearesbeehive.com/members/the-trailing-blank/>, consulté le 31 juillet 2016.

incompréhensible (les deux libraires parlent de « *word salad* ») – d’une quarantaine de mots anglais et français juxtaposés comme dans un dictionnaire bilingue (par exemple : « *Book Bouquin* »), suivis de deux lignes rédigées en latin. Contrairement aux mots répertoriés dans un lexique, les « entrées » de cette liste ne sont pas classées par ordre alphabétique, ou ne le sont que ponctuellement. Comme l’expliquent les auteurs de *Shakespeare’s Beehive*, « perhaps the most logical way to interpret the list is to imagine it as a subliminal channeling, words inside the annotator’s mind for one reason or another as he jots them down and adds their French equivalents ⁷⁶⁴ ». Selon Koppelman et Wechsler, « the trailing blank – if nothing else – was clearly being used as a French exercise of sorts ⁷⁶⁵ ». Ce qu’il y a de particulièrement frappant dans ces mots à première vue répertoriés de façon aléatoire, c’est qu’ils figureraient presque tous dans au moins une des pièces où apparaît Falstaff ⁷⁶⁶ et qui précèdent *Henry V*, la pièce la plus polyglotte et contenant le plus grand nombre de mots français de tout le canon shakespearien. À l’issue d’une analyse linguistique de ces mots manuscrits mais aussi des mots du dictionnaire de Baret avec lesquels ils entrent en relation, Koppelman et Wechsler concluent non seulement que « the Falstaff character runs rampant over the page ⁷⁶⁷ », mais ils estiment également que cette page d’annotations multilingues daterait d’environ 1598, année précédant la première représentation d’*Henry V*.

Le propos du chapitre III, consacré aux jeux de mots polyglottes recensés dans le théâtre de Shakespeare, n’est ni de discuter de la paternité de cette page d’annotations, ni de la soumettre à une analyse linguistique complémentaire. J’envisage plutôt cette page comme un point de départ à une réflexion sur le rôle prépondérant, à la Renaissance, des dictionnaires multilingues en tant que source de jeux verbaux multiples et multiformes mais aussi, plus particulièrement, sur la dynamique à l’origine des jeux de mots interlinguistiques – ceux qui se situent « entre les langues » – ainsi que les divers mécanismes qui les sous-tendent. Comme le font remarquer Koppelman et Wechsler, l’annotateur de la page en annexe rapproche par exemple l’anglais *bitch*

⁷⁶⁴ G. KOPPELMAN et D. WECHSLER, *Shakespeare’s Beehive: An Annotated Elizabethan Dictionary Comes to Light*, *op. cit.*, p. 226.

⁷⁶⁵ *Ibid.*, p. 224.

⁷⁶⁶ « It is not merely that the words we see on this once blank page carry over into Shakespeare, it is how they are used in Shakespeare in relation to the other words on this page, and the convincing concentration of the echoes within a tight, specific framework of plays ». *Ibid.*

⁷⁶⁷ *Ibid.*, p. 231.

(qu'il explicite, à la suite de Baret, par « petite chienne ») et le français « biche », jouant vraisemblablement sur la paronymie⁷⁶⁸ entre les deux termes :

It becomes apparent that the fiddling is being conducted not only with words and their French meanings, but also with sounds – and the meanings of words that sound the same or sound similar, or look the same but are different⁷⁶⁹.

Ce que les auteurs décrivent là constitue la définition même des calembours (phoniques) bilingues, qui « exploitent les particularités phoniques des mots » appartenant à au moins deux langues distinctes et qui « peuvent jouer sur une homonymie (même graphie et même prononciation), sur une homophonie (même prononciation) ou sur une paronymie (ressemblance phonique)⁷⁷⁰ ». Si l'analogie entre *bitch* et « biche » n'est à aucun moment exploitée chez Shakespeare, les jeux verbaux portant sur les mots *deer*, *buck*, *hart*, *doe* ou encore *pricket*⁷⁷¹ sont en revanche assez fréquents⁷⁷². Comme nous le verrons, Dull entend par exemple de travers la phrase latine *haud credo*, qu'il « retraduit » accidentellement par l'anglais *auld grey doe*.

La liste de l'annotateur anonyme porte également la trace d'une autre association de mots, en partie fondée sur une ressemblance phonique : « A lowse.⁷⁷³ un pou. lou lou ». Dans son dictionnaire, Baret traduit *louce* (également orthographié *lowse*) par *pediculus*, en latin, et « poux de teste » en français. L'article est marqué de plusieurs « annotations muettes⁷⁷⁴ », qui témoignent en général de l'intérêt de l'annotateur pour un mot particulier. Il est intéressant de noter ici que ce dernier ne s'est pas contenté de recopier la définition de Baret. La graphie du mot « pou » a été simplifiée, comme pour le faire rimer, aussi bien pour l'oreille que pour l'œil,

⁷⁶⁸ Le terme désigne une « relation de quasi-homonymie entre des termes : ils présentent une ressemblance phonique, mais sont sémantiquement différents ». J. HENRY, *La traduction des jeux de mots*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003, p. 292.

⁷⁶⁹ G. KOPPELMAN et D. WECHSLER, *Shakespeare's Beehive: An Annotated Elizabethan Dictionary Comes to Light*, *op. cit.*, p. 235.

⁷⁷⁰ Je renchéris ici sur la définition du calembour phonique proposée par J. Henry dans *La traduction des jeux de mots*, *op. cit.*, p. 288-289.

⁷⁷¹ *Pricket* désigne un « daguet », c'est-à-dire un « jeune cerf ou daim portant ses dagues » (*TLFi*, s. v. « daguet »).

⁷⁷² Ces quatre termes apparaissent même tous dans l'extrait suivant, qui correspond au rendez-vous nocturne de Falstaff avec les « joyeuses commères », à la toute dernière scène de *MW* : « SIR JOHN. Who comes here? My doe! / MISTRESS FORD. Sir John! Art thou there, my deer, my male deer? / SIR JOHN. My doe with the black scut! [...] / MISTRESS FORD. Mistress Page is come with me, sweetheart. / SIR JOHN. Divide me like a bribed buck, each a haunch. » (*MW*, V.v.15-23).

⁷⁷³ Cette ponctuation, absente de la note manuscrite mais utilisée dans la transcription de Koppelman et Wechsler, sert simplement à matérialiser un espacement plus grand entre chaque syntagme.

⁷⁷⁴ *Mute annotations*, selon la terminologie de Koppelman et Wechsler. Il s'agit de barres obliques, de cercles, de soulignements, à distinguer des *spoken annotations*, qui désignent les notes rédigées ajoutées par l'annotateur, notamment dans les marges.

avec son synonyme enfantin « loulou », qui ne figure pas chez Baret et semble donc être du cru de l'annotateur. Comme le font remarquer les acquéreurs du dictionnaire, il y a chez Shakespeare un jeu sur les mots *louce* et *luce* (de l'ancien français *lus*, « brochet »), au tout début de *The Merry Wives of Windsor*. Étrangement, lorsque François Guizot traduit ce jeu de mots en français, vers le milieu du XIX^e siècle, ce dernier estime devoir « changer le brochet en loup de mer⁷⁷⁵ » et traduit *louses* par « *lous-lous* », explique-t-il en note, « pour conserver quelque chose du jeu de mots que fait ensuite Évens⁷⁷⁶ ». Pour les auteurs de *Shakespeare's Beehive*, cette note du traducteur « seems to magically replicate the thought process of an annotator, 250 or so years prior, fiddling with English-French equivalents at the back of Baret's *Alvearie*⁷⁷⁷ ». Cette vraisemblable coïncidence ne suffit évidemment pas à déterminer l'identité de l'annotateur, mais elle nous laisse en revanche entrevoir un certain goût, à l'époque de Shakespeare, non seulement pour la traduction entre l'anglais et le français, mais aussi pour les particularités phoniques des mots ainsi que le phénomène de paronymie interlinguistique, c'est-à-dire de ressemblance phonique entre deux mots ou expressions issus de langues différentes et aux sens parfois distincts (« loulou » est rapproché de *louce*, « biche » de *bitch*...). Il y a quelque chose de profondément ludique dans ces associations de mots, qui semblent préfigurer les multiples jeux de mots polyglottes que l'on trouve chez Shakespeare. Quelle que soit l'identité de son annotateur, cet exemplaire de l'*Alvearie* est fascinant à bien des égards. Il témoigne avant tout d'une curiosité et d'un intérêt particuliers dans l'Angleterre de la Renaissance pour la matérialité des mots (notamment étrangers) et pour les dictionnaires (en particulier multilingues). En effet, le nombre croissant d'emprunts étrangers dans la langue anglaise au cours du XVI^e siècle justifiait pleinement leur existence et la rendait même nécessaire, comme le démontre D. T. Starnes, qui explique que ces dictionnaires étaient non seulement destinés à un lectorat anglophone désireux de se familiariser avec les langues européennes parlées en Angleterre, mais aussi aux étrangers résidant à Londres et souhaitant apprendre l'anglais. « In the fifteen-nineties, conclut Starnes, [...] the time was ripe for the modern foreign language bilingual dictionaries⁷⁷⁸. »

⁷⁷⁵ *Œuvres complètes de Shakspeare*, traduit par F. GUIZOT et A. PICHOT, Paris, Ladvocat, 1821, vol. 10, p. 531.

⁷⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷⁷ G. KOPPELMAN et D. WECHSLER, *Shakespeare's Beehive: An Annotated Elizabethan Dictionary Comes to Light*, *op. cit.*, p. 228.

⁷⁷⁸ D.T. STARNES, « Bilingual Dictionaries of Shakespeare's Day », *Publications of the Modern Language Association of America*, décembre 1937, vol. 52, n° 4, p. 1018.

Un dictionnaire « quadruple » tel que celui de Baret a par ailleurs le mérite de placer les différentes langues citées sur le même plan, le long d'un axe horizontal plutôt que vertical ou hiérarchique. À l'article « a Word », par exemple, les mots latins *Verbum*, *Dictio*, *Vocabulum*, *Dictum*, le grec *λόγος*, et le français « Parolle mot » semblent mis sur un pied d'égalité : il ne s'agit plus de se contenter de traduire vers la langue des auteurs classiques, mais également vers un autre vernaculaire européen. Les dictionnaires rédigés en plusieurs langues compilent les « trésors » (c'est le sens du mot « thesaurus ») des langues étrangères, autant d'objets précieux sur lesquels les auteurs élisabéthains s'empessaient de faire main basse. Il est fort probable que certains mots rares employés par Shakespeare, tels que *cicatrice*⁷⁷⁹, *tromperie*⁷⁸⁰, ou encore *incarnadine*⁷⁸¹ aient trouvé leur source dans un dictionnaire bilingue ou multilingue. Selon Michael Witmore, cet usage du dictionnaire en tant que source d'inspiration lexicale s'apparenterait à la pratique humaniste connue sous le nom anglais de *commonplacing* (« compilation de lieux communs⁷⁸² »). Witmore estime que c'est sans doute à cette pratique que se livrait l'annotateur du dictionnaire appartenant à Koppelman et Wechsler :

The person who annotated this copy of Baret was clearly interested in the poetic and associative possibilities of English, French, and other languages, an interest that reflects the more widespread humanist practice of “commonplacing” one’s reading. (Commonplacing refers to the practice of recording words or phrases that a reader feels can be saved for later use in composition⁷⁸³.) The marks in this copy of the *Alvearie* are consistent with this collecting or “commonplacing”

⁷⁷⁹ Dans le dictionnaire de Baret, « cicatrice » est la définition française proposée à l'article « Scarre », d'ailleurs annoté en marge.

⁷⁸⁰ Le mot « tromperie » apparaît par exemple à plusieurs reprises à l'article « deceive » du dictionnaire de Baret. Chez Shakespeare, on le trouve notamment dans la bouche d'Autolycus, vendeur de colifichets dans *The Winter's Tale* : « I haue sold all my Tromperie » (F). « *Les langues des hommes sont pleines de tromperies* », s'exclame par ailleurs Catherine dans *H5* (V.II.116-117). Le terme signifie « pacotille » dans le premier exemple et « paroles trompeuses » dans le second.

⁷⁸¹ Comme les deux mots précédents, le terme « incarnadin », apparaît par exemple dans le dictionnaire bilingue de Cotgrave (1611), sous sa forme substantivale et adjectivale. Dans *Macbeth*, Shakespeare en fait un verbe.

⁷⁸² Ma traduction.

⁷⁸³ Ces mots et citations divers étaient recopiés et rassemblés dans des recueils de lieux communs (*commonplace-books*) : « Les recueils de lieux communs, explique Ann Moss, formaient le système principal sur lequel s'appuyait la pédagogie humaniste. Il était demandé aux écoliers de se constituer des recueils de lieux communs et de rassembler des extraits de leurs lectures sous les rubriques appropriées. Quand ils en venaient à rédiger leurs propres compositions, on les encourageait à puiser dans les ressources de leurs recueils de lieux communs, à en tirer citations, exemples et tout matériau illustratif [...]. Les enfants élevés de cette manière entraînent dans la vie adulte avec certaines attitudes mentales et certaines habitudes de lecture et d'écriture qui ont marqué la culture lettrée de l'Europe de l'ouest pendant une période remarquablement longue. » A. MOSS, *Les recueils de lieux communs : méthode pour apprendre à penser à La Renaissance*, Genève, Droz, 2002, p. 8.

impulse; they could also be the marks of someone revising for another edition, adding words and cross-references to make the book more up-to-date and user-friendly⁷⁸⁴.

Shakespeare était sans doute familier de cette pratique, comme en témoigne par exemple son habitude de faire coexister, au sein d'une même phrase, des mots courts d'origine saxonne et des mots longs de racine latine.

C'est justement la coexistence et l'interaction – pas nécessairement cordiales, mais avant tout ludiques – de mots natifs et de mots d'origine étrangère, chez Shakespeare, qui nous intéressera dans les deux chapitres qui vont suivre. Tandis que certains de ses personnages sont de véritables « dictionnaires ambulants », d'autres commettent d'improbables pataquès faute de connaître les langues étrangères (« for want of language⁷⁸⁵ », comme le dit Paroles) et d'avoir jamais ouvert un dictionnaire bilingue. C'est en effet avec une acuité particulière que les jeux de mots polyglottes matérialisent les difficultés de communication liées au choc des langues que représente le babélisme croissant du Londres de l'époque.

⁷⁸⁴ M. WITMORE, « Buzz or honey? Shakespeare's Beehive raises questions » (<http://collation.folger.edu/2014/04/buzz-or-honey-shakespeares-beehive-raises-questions/>, consulté le 9 septembre 2016).

⁷⁸⁵ *AW*, IV.1.71.

Chapitre III : La traduction des jeux de mots interlinguistiques ponctuels

I. Typologie des jeux de mots interlinguistiques

A. Définitions préalables

Il convient tout d'abord de s'arrêter brièvement sur la terminologie employée dans cette partie. Pour désigner la pluralité étrangère en littérature, j'ai choisi plus haut de retenir le terme d'« hétérolinguisme ». En revanche, pour ce qui est de la question des jeux de mots à la croisée des langues, l'expression « jeu de mots hétérologue » n'est pas en usage : je ne l'ai rencontrée qu'une seule fois, dans un article consacré au langage des banlieues¹. À cette désignation rare, je préférerai ainsi, par commodité, l'expression courante « jeu de mots bilingue » lorsque le jeu de mots en question implique deux langues. Quant à l'expression « jeu de mots interlinguistique » (*interlingual pun*²), elle est elle aussi assez courante et présente l'avantage de mettre l'accent sur la relation, l'interaction et l'interférence entre les langues concernées. Cependant, lorsqu'il sera fait référence à la notion dans son sens le plus large, j'emploierai l'hyperonyme « jeux de mot polyglottes », reprenant et traduisant la terminologie de Dirk Delabastita (*polyglot puns/polyglot wordplay*), spécialiste de la traduction de l'humour et des jeux de mots. L'ensemble des termes employés et définis par Delabastita seront ici « calqués » en français.

La terminologie étant ainsi clarifiée, qu'est-ce au juste qu'un jeu de mots bilingue (*bilingual pun*) ? D'après Dirk Delabastita, il s'agit, au sens strict, d'un hyponyme de ce qu'il nomme génériquement *polyglot wordplay*³. L'aphorisme *Un œuf is enough* constitue sans doute l'un des exemples les plus concis de calembour bilingue. En effet, on peut qualifier cette phrase de « bilingue », dans la mesure où elle commence en français et se termine en anglais. Par ailleurs, il s'agit bien d'un calembour, c'est-à-dire, dans le cas présent, d'un énoncé qui exploite la ressemblance phonique entre deux syntagmes (« un œuf » et *enough*) de sens différent dans un

¹ A. BENSALAH et M. SUCHET, *Reprise-modification et intertextualité hétérolingues et hétérophones dans quelques textes écrits et performés par des « rappeurs »*, <http://eipcp.net/transversal/0513/bensalah-suchet/fr>, consulté le 31 juillet 2016. L'exemple cité est : « ils mettent la mairie sens dessus-d'souks ».

² Delabastita semble utiliser les termes *bilingual pun* et *interlingual pun* indifféremment dans « Aspects of interlingual ambiguity: polyglot punning », dans P. BOGAARDS, J. ROORYCK, et P.J. SMITH (éd.), *Quitte ou double sens : articles sur l'ambiguïté offerts à Ronald Landheer*, Amsterdam, Rodopi, 2001.

³ D. DELABASTITA, « Cross-Language Comedy in Shakespeare », *Humor*, 2005, vol. 18, n° 2, p. 161–184.

but plaisant. Ce jeu de mots bilingue correspond répond donc parfaitement à la définition qu'en propose Delabastita dans un article intitulé « Aspects of interlingual ambiguity: polyglot punning » :

I will reserve the term bilingual wordplay for one specific class of puns, namely those which throw into contrast linguistic expressions which meet the following requirements: (1) combining formal similarity with semantic difference, and (2) belonging to different languages⁴.

Les jeux de mots multilingues (*multilingual puns*) reposent quant à eux sur la confrontation d'au moins trois langues – on en trouve des exemples chez des auteurs polyglottes tels que James Joyce et Vladimir Nabokov. À ma connaissance, les calembours multilingues *stricto sensu* demeurent assez rares chez Shakespeare. Nathalie Vienne-Guerrin en identifie peut-être un dans *Love's Labour's Lost*, « comédie “linguistique” par excellence⁵ » où « les rapports entre les mots et leur sens sont mis à mal⁶ » du début à la fin. C'est l'Espagnol Don Adriano de Armado qui serait à l'origine de ce jeu de mots multilingue :

NATHANIEL. *Videsne quis venit?*

HOLOFERNES. *Video, et gaudio.*

ARMADO (*to Mote*). Chirrah.

HOLOFERNES (*to Nathaniel*). *Quare 'chirrah⁷', not 'sirrah'?*

ARMADO. Men of peace, well encountered.

HOLOFERNES. Most military sir, salutation!

MOTE (*aside to Costard*). They have been at a great feast of languages and stolen the scraps. (*Love's Labour's Lost*, V.I.30-37)

Le terme « *Chirrah* », qu'Holofernes interprète comme la corruption de *sirrah* (« a term of address used to men or boys, expressing contempt, reprimand, or assumption of authority on the part of the speaker⁸ »), serait en réalité la déformation d'un mot grec (érudit) mais pourrait également évoquer un mot français (cette fois de nature vulgaire) :

⁴ D. DELABASTITA, « Aspects of interlingual ambiguity: polyglot punning », art. cité, p. 49.

⁵ K. ELAM, *Shakespeare's Universe of Discourse*, *op. cit.*, p. 4 (ma traduction).

⁶ G. VENET, « Notice de *Peines d'amour perdues* », dans G. VENET et J.-M. DEPRATS (éd.), *Comédies I*, *op. cit.*, p. 1314.

⁷ Orthographié « Chirra » dans Q1 et F.

⁸ *OED*, s. v. *sirrah* n., 1.a.

Uttering ‘Chirrah’ which is probably a corruption of the Greek *chaere*, used as a ‘greeting in Erasmus’s colloquies which were read in Elizabethan schools’ (Woudhuysen, *LLL*, 227), Armado paves the way to various interpretations. Holofernes hears ‘sirrah’ but in such a multilingual play that is full of puns, a French ear may well hear *chiera* (future of the verb *chier*, to shit), which makes the greeting even more comic and out of place because potentially offensive⁹.

Cette interprétation semble corroborée par au moins quatre autres jeux de mots de nature scatologique dont Armado, Costard et Holofernes sont à l’origine dans la même scène¹⁰.

Si la plupart des jeux de mots interlinguistiques inventés par Shakespeare n’impliquent que deux langues à la fois, ils peuvent en revanche être de nature très variée. Ce que Delabastita désigne par le terme générique *polyglot pun* recouvre en réalité quatre variétés de jeux de mots :

1. bilingual (or multilingual) puns (*stricto sensu*);
2. translation-based monolingual source-language wordplay;
3. translation-based monolingual target-language wordplay;
4. interference-based monolingual target-language wordplay¹¹.

Comme leur nom l’indique, les subdivisions 2 et 3 impliquent toutes deux une opération de traduction et, dans les deux cas, le jeu semble porter sur l’ambiguïté de l’énoncé cible. Pour Delabastita, ces deux catégories appartiendraient à une variété de jeux de mots qu’il nomme *oblique pun* (« i.e. puns in which the words played with do not actually appear textually in the punning utterance¹² »). Mais tandis que la catégorie 2 prend comme point de départ un énoncé formulé dans la langue de départ, la catégorie 3 illustre un jeu monolingue immédiatement formulé dans la langue cible.

En ce qui concerne les calembours de type 3, Delabastita donne l’exemple d’un message publicitaire pour des promenades à dos d’âne en Thaïlande : « Would you like to ride on your own ass¹³? » Il s’agit bien là d’un jeu de mots monolingue dans la mesure où la connaissance de la langue source (ici, du thaï) n’est absolument pas nécessaire pour que la plaisanterie, qui repose sur la plurivalence sémique du mot *ass*, fonctionne. Delabastita explique n’avoir trouvé aucun

⁹ N. VIENNE-GUERRIN, *Shakespeare’s Insults*, op. cit., p. 374-375.

¹⁰ Voir les calembours portant sur les termes *excrement* (« moustache » et « excrément »), « posterior of the day » (« après-midi » et « postérieur du jour »), *Arts-man* (« homme érudit » et peut-être « sodomite »), ou enfin *ad unguem*, réinterprété par Costard en « *ad dunghill* » (« tas de fumier »). Nathalie Vienne-Guerrin voit également dans l’expression « men of peace » (réplique d’Armado dans l’extrait cité *supra*) un jeu possible sur le mot « pisse ». Ces exemples (à l’exception du dernier) seront examinés plus en détail ci-après.

¹¹ D. DELABASTITA, « Cross-language comedy in Shakespeare », art. cité, p. 163.

¹² D. DELABASTITA, « Aspects of interlingual ambiguity: polyglot punning », art. cité, p. 57.

¹³ *Ibid.*, p. 59.

exemple convaincant de ce type de jeu de mots chez Shakespeare. En revanche, il cite un exemple de type 2, qui relève moins du jeu de mots à visée humoristique que d'un jeu *sur* les mots permettant, entre autres, d'entretenir un certain suspens. Cet exemple est tiré de *Cymbeline*, pièce dans laquelle la prophétie de Jupiter, que des spectres déposent sur la poitrine de Posthumus Leonatus durant son sommeil, ne peut être décodée qu'après avoir fait l'objet d'une traduction interlinguale. Voici comment le devin décrypte ce message à la fin de la pièce :

SOOTHSAYER. (*Reads the tablet*) 'Whenas a lion's whelp shall, to himself unknown, without seeking find, and be embraced by a piece of tender air [...]: then shall Posthumus end his miseries, Britain be fortunate and flourish in peace and plenty.'

Thou, Leonatus, art the lion's whelp.
The fit and apt construction of thy name,
Being *leo-natus*, doth import so much.
(*To Cymbeline*) The piece of tender air thy virtuous daughter,
Which we call '*mollis aer*'; and '*mollis aer*'
We term it '*mulier*', (*to Posthumus*) which '*mulier*' I divine
Is this most constant wife, who even now,
Answering the letter of the oracle,
Unknown to you, unsought, were clipped about
With this most tender air. (*Cymbeline*, V.VI.436-453)

Il y a évidemment quelque chose d'approximatif dans cet exercice de rétrotraduction pour le moins alambiqué : si l'équivalence entre *lion's whelp* (« lionceau ») et *leo-natus* est plutôt évidente (en latin, *leo* signifie « lion » et *natus* veut dire « né »), le rapprochement entre *tender air* et *mulier* (« femme ») l'est beaucoup moins. C'est en effet à partir de la traduction littérale de *tender air* par *mollis aer* que, par une sorte de raccourci paronymique, l'on obtient *mulier*, que le devin retraduit ensuite par « this most constant wife » (à savoir Imogen, l'épouse de Posthumus). Par ailleurs, il se greffe vraisemblablement à tout cela un jeu de mots monolingue reposant sur l'homophonie entre *aer*, *air* et *heir*¹⁴ (Imogen est en effet l'héritière présomptive du trône au début de la pièce). Pour Colin Burrow, cette « collaboration » linguistique entre le latin et l'anglais, loin d'être purement gratuite, aurait en outre des résonances politiques évidentes :

The play leaves us with a polyglot prophecy that depends on Romano-British cooperation to reveal its significance. It is a practical representation of what Camden described as a 'blessed and joyful mutual engrafting' of Romans and Britons. And because of that the prophecy prepares for the end of the play, in which Cymbeline defeats the Roman forces and yet voluntarily decides to

¹⁴ Voir par exemple le sonnet 1, qui comporte une allusion similaire : « From fairest creatures we desire increase, / That thereby beauty's rose might never die, / But as the ripper should by time decease, / His *tender heir* might bear his memory » (vers 1-4 ; les italiques sont de moi).

pay tribute to the emperor anyway: Rome and Britain are represented in this play as nations and civilizations which need to collaborate¹⁵.

Les jeux de mots interlinguistiques ne sont en effet jamais aussi neutres ou inoffensifs qu'ils n'y paraissent à première vue. Derrière le télescopage de deux ou plusieurs langues peuvent se cacher l'expression d'une rivalité politique, le plaisir de transgresser les frontières, ou encore le simple choc des cultures.

Si Shakespeare n'a que très rarement exploité les jeux de mots monolingues fondés sur une opération de traduction, les jeux de mots bilingues *stricto sensu* (type 1) et ceux qui reposent sur l'interférence de deux systèmes linguistiques (type 4) sont en revanche beaucoup plus fréquents dans ses pièces. Par conséquent, je souhaiterais ici en examiner quelques exemples dans le détail.

B. Les jeux de mots bilingues

D'après la définition citée plus haut, les jeux de mots bilingues mettent en contraste deux expressions de langue différente (par exemple : *Un œuf is enough*). Delabastita fait par ailleurs une distinction entre les jeux de mots bilingues intentionnels et ceux qui adviennent accidentellement. Cette seconde catégorie est notamment illustrée par les pièges que nous tendent les « faux-amis », ces mots et expressions qui prêtent à équivoque parce qu'ils se ressemblent par la forme mais diffèrent par le sens. La plupart des jeux de mots polyglottes, chez Shakespeare, sont imputables à l'inadvertance ainsi qu'à l'inaptitude interlinguistique des personnages qui en sont la source.

1. Les jeux de mots bilingues intentionnels

Il y a tout de même au moins une ou deux occurrences intentionnelles de jeu de mots bilingue ou tout du moins « quasi-bilingue » dans le théâtre de Shakespeare, comme en témoigne l'exemple tiré de *Richard II* cité au chapitre II. Prenant le contre-pied de la supplique que sa femme, plaidant en faveur de son fils Aumerle, adresse au roi Henry IV (« Say 'Pardon' »), le duc d'York joue sur l'un des sens possibles du verbe français « pardonner » (« Speak it in French, King: say 'Pardonnez-moi' »), exprimant au contraire un refus poliment masqué. Il s'agit là d'un calembour bilingue *in praesentia* qui joue en même temps sur la ressemblance phonique

¹⁵ C. BURROW, *Shakespeare and Classical Antiquity*, op. cit., p. 88.

et l'antinomie entre *pardon*, en anglais, et « pardonnez » ou « pardonne » (« *Pardon'ne* », dans F), en français. L'exemple qui suit, tiré de *1 Henry VI*, a un fonctionnement similaire. Lors du siège d'Orléans, le comte de Salisbury est mortellement blessé par un boulet de canon tiré par le fils du canonnier français. L'éloge funèbre que lui adresse Talbot est interrompu par l'arrivée d'un messager :

MESSENGER. My lord, my lord, the French have gathered head.
The Dauphin, with one Joan la Pucelle joined,
A holy prophetess new risen up,
Is come with a great power to raise the siege.

Here Salisbury lifteth himself up and groans

TALBOT. Hear, hear, how dying Salisbury doth groan!
It irks his heart he cannot be revenged.
Frenchmen, I'll be a Salisbury to you.
Pucelle or pucelle, Dauphin or dog-fish,
Your hearts I'll stamp out with my horse's heels
And make a quagmire of your mingled brains. (*IH6*, I.vi.78-87)

Olivier Bouzy, spécialiste de l'histoire de Jeanne d'Arc, explique que le surnom de Jeanne (« la Pucelle d'Orléans », en français et *the Maid [of God / of Orleans]*, en anglais) « apparaît très tôt et que ses sous-entendus ne sont pas forcément simples¹⁶ ». Il peut simplement faire référence à son jeune âge ou bien encore faire allusion à sa virginité : « Dans les textes latins, Jeanne d'Arc sera appelée « *puella* » [...], mais aussi « *virgo* » (vierge), comme la Vierge Marie¹⁷. » Dans F, seul texte de référence existant pour la pièce, la « sainte prophétesse » française est d'abord désignée par le messager sous le surnom de *Ioane de Puzel*, lequel sera repris et déformé avec mépris par Talbot à la réplique suivante : « *Puzel* or *Pussel* » (en italiques dans le texte). Il y aurait donc bien un jeu de mots bilingue ici, dans la mesure où Talbot fait s'opposer deux mots de prononciation différente, l'une française, l'autre anglaise (différence que l'édition Oxford escamote malheureusement en modernisant et rationalisant le texte du Folio : « *Pucelle* or pucelle »). Le nom *Puzel* semble en effet être une (mauvaise) transcription phonétique du français « pucelle », puisqu'il est employé de façon *a priori* neutre par le messager, qui le fait par ailleurs précéder d'un mystérieux *de* – il pourrait s'agir ou bien de la particule onomastique française, ou bien de l'article défini *the*, déformé par une prononciation française. Jeanne elle-même s'auto-désigne par ce même nom après s'être emparée d'Orléans : « Thus *Ioane de Puzel*

¹⁶ O. BOUZY, *Jeanne d'Arc en son siècle*, Paris, Fayard, 2013, édition numérique.

¹⁷ *Ibid.*

hath perform'd her word » (F), et c'est également sous cette forme que son nom apparaît dans plusieurs didascalies (et sous la forme abrégée *Puzel* avant chacune de ses reparties). Shakespeare semble ici reprendre la graphie utilisée par Edward Hall dans *The Union of the Two Noble and Illustre Families of Lancastre and Yorke*¹⁸ (1548), qui désigne Jeanne sous le nom de *Ione the Puzel* ou simplement *the Puzel*. En revanche, la graphie *Pussel* est une occurrence unique¹⁹ chez Shakespeare. Paradoxalement, il s'agit à première vue d'une transcription phonétique plus fidèle du français « pucelle ». L'*OED* (s. v. *pucelle* n.) nous apprend que ce terme obsolète qui faisait spécifiquement référence à Jeanne d'Arc désignait généralement une jeune fille (« any girl; a maid »), mais aussi qu'il pouvait également désigner une prostituée (« a drab, a harlot, a courtesan ») dans une acception argotique. Il y a donc lieu d'hésiter, ici : s'agit-il d'un calembour monolingue exploitant les diverses significations d'un même mot, ou bien d'un calembour bilingue qui rapproche par la paronymie deux mots appartenant à des langues différentes ? La différence de prononciation reflétée dans la graphie du Folio me fait plutôt pencher pour un jeu de mot « bilingue » : d'un côté, *Puzel* constituerait la graphie pseudo-française de Pucelle ; de l'autre, *Pussel* serait la forme empruntée (par la langue anglaise) de ce mot français. *Puzel* est ce que Jeanne proclame être, c'est-à-dire une jeune vierge (« misconceivèd Joan of Arc hath been / A virgin from her tender infancy, / Chaste and immaculate in very thought²⁰ ») ; le terme *Pussel*, quant à lui, en est sa « traduction²¹ » du point de vue anglais (Richard d'York, qui a capturé Jeanne à l'acte V, la traite de *strumpet*²²). Si la différence graphique et phonique entre *Puzel* et *Pussel* est ténue, la transformation que Talbot fait ainsi subir à Jeanne est en revanche radicale : « *Puzel* or *Pussel* », énoncé faussement tautologique, est en réalité une paronomase oxymorique qui transforme la pucelle en putain. Comme l'explique Deanne Williams, cet invraisemblable jeu de mots ajoute sa pierre à l'édifice idéologique anti-français de la pièce :

¹⁸ E. HALL, *The Union of the Two Noble and Illustre Families of Lancastre [and] Yorke*, Londres, Richard Grafton, 1548, STC (2^e édition) 12722.

¹⁹ Dans cette graphie, le terme n'apparaît en outre nulle part ailleurs dans les archives d'EEBO.

²⁰ *IH6*, V.vi.49-51.

²¹ Aux deux sens du terme : la Pucelle est « traduite » linguistiquement en *Pussel*, c'est-à-dire en prostituée, et c'est entre autres cette imputation d'imposture qui lui vaudra d'être « traduite » en justice et condamnée au bûcher.

²² Même le père de Jeanne participe à ce portrait défavorable et quelque peu grotesque de cette héroïne française en traitant sa propre fille de *cursèd drab* (V.vi.32).

Identified with the “fickle wavering nation” (4.1.138) of France, La Pucelle’s combination of humble innocence, exalted duty, and defiant sexuality serves as a vehicle for the play’s anti-French propaganda. [...] [Talbot] connect[s] her transformative girlhood to stereotypes of French mutability, and link[s] her virginity, as La Pucelle, to the slang word, “puzzle” for prostitute, as well as to another slang word, “pizzle,” penis, and, finally, to the idea of the character, herself, as quite a puzzle²³.

L’autre cible notable de la francophobie de Talbot, légendaire « terreur des Français », est bien sûr le dauphin Charles, qui n’échappe pas non plus à la satire : de dauphin, il est en effet lui-même traduit / métamorphosé, par paronomase, en *Dog-fish*. Au sens propre, le substantif *dogfish* désigne un petit requin considéré comme disgracieux, animal marin dont la petitesse et surtout la bassesse présumée s’opposent par antithèse à la noblesse notoire du cétacé²⁴. Comme on peut s’y attendre, *dogfish* est au sens figuré une insulte, un terme de mépris. Ce calembour a exactement le même fonctionnement que celui qui porte sur le mot *Pucelle*, à la différence qu’il ne s’agit vraisemblablement pas ici d’un jeu de mots bilingue à proprement parler, le mot *daulphin* ou *dolphin*²⁵ (au sens d’« héritier présomptif de la couronne de France ») étant passé dans la langue anglaise dès la fin du XV^e siècle.

« *Puzel or Pussel, Dolphin or Dog-fish* »: cette double paronomase, condensée en un seul vers, est bien plus qu’un simple jeu de mots. Elle tient en effet lieu d’avant-propos au programme de vengeance de Talbot (« Your hearts I’ll stamp out with my horse’s heels / And make a quagmire of your mingled brains²⁶ ») et résume avec une extrême concision la teneur globalement francophobe de la pièce. Sciemment élaboré par Talbot, ce double jeu sur les mots n’est donc ni insignifiant, ni purement ornemental : autant qu’il lui sera possible, le traducteur devra donc tenir compte non seulement de ses tenants et aboutissants linguistiques, mais aussi du contexte historique et politique qui s’y rattache.

2. Les jeux de mots accidentels

Cette catégorie de jeux de mots repose le plus souvent sur un « mal-entendu » (dans le sens littéral de divergence entre les paroles prononcées et les paroles entendues) entre deux ou

²³ D. WILLIAMS, *Shakespeare and the Performance of Girlhood*, Basingstoke/New York, Palgrave Macmillan, 2014, p. 22-23.

²⁴ Voir J.M. DAVIS et A.D. FRANKFORTER, *The Shakespeare Name Dictionary*, op. cit., p. 128 : « The dolphin had noble associations, but the dog-fish was despised by medieval people as a worthless form of life, although it is not only edible but quite tasty. Recently in England there was marketing ploy to rename it the ‘rock salmon’ to make filets of it more commercial. »

²⁵ Voir OED, s. v. *dauphin*, n. : « *dauphin* is after modern French, since the 17th cent. »

²⁶ *IH6*, I.vi.87.

plusieurs personnages, l'un d'entre eux étant étranger ou s'exprimant dans une langue étrangère, l'autre ne maîtrisant pas la langue en question et / ou ayant une certaine propension à entendre de travers. Un tel mal-entendu implique en général que les énoncés respectifs d'un locuteur A et d'un locuteur B (à savoir l'allocutaire ou l'auditeur²⁷ du premier énoncé, qui l'entend puis le répète de travers) soient formellement proches :

The possibility of such bilingual wordplay rests on the fact that phonemic systems of different languages may share individual properties (regarding phonemic structure, rules for phoneme distribution, etc.), allowing the punster to take advantage of supralingual formal (phonetic) similarity. This similarity can be, but need not be complete: the fact that it is *not* may actually be a source of extra fun. But for the pun to be possible it has to be strong enough to bring about the coupling of disparate meanings²⁸.

Il y a chez Shakespeare de nombreux exemples de jeux verbaux fondés sur la ressemblance phonique entre deux énoncés issus de langues différentes, en particulier dans *The Merry Wives of Windsor* et dans *Henry V* : on songe par exemple à la leçon de latin dispensée par Evans (*The Merry Wives*, IV.I), à la scène opposant Pistol à Monsieur Le Fer (*Henry V*, IV. IV), mais aussi à la leçon d'anglais donnée à la princesse Catherine par sa suivante Alice (*Henry V*, III.IV). Puisque je reviendrai plus en détail sur ces deux scènes dans la quatrième partie, je me contenterai ici de fournir un seul exemple, commun aux deux scènes : il s'agit du jeu sur les termes « bras » et *arm*. Lorsque le gentilhomme français capturé par Pistol lui demande « *Est-il impossible d'échapper la force de ton bras*²⁹? », ce dernier croit que Le Fer lui offre du cuivre (*brass*), métal de peu de valeur, en guise de rançon. Dans la leçon d'anglais, l'équivoque porte à l'inverse sur l'anglais *arm*, transformé en *arme* par Alice et en *arma* par Catherine. Si le calembour *bras / brass* est incontestablement bilingue, on pourrait hésiter ici sur la nature du jeu sur *arm / arme / arma*. Le fait que Catherine soit censée s'exprimer en anglais, la langue apprise, impliquerait plutôt qu'il s'agisse là d'une simple interférence phonétique entre l'anglais et le français. Les graphies *arme* et *a fortiori arma* servent en effet à évoquer une prononciation française à l'adjonction du son [ə] (et par là même d'une syllabe surnuméraire), tic langagier des Français sur la scène élisabéthaine (Caius dit par exemple à propos d'Anne Page : « de Maid is

²⁷ Selon le linguiste Oswald Ducrot, l'« auditeur » (un récepteur imprévu ou indésirable) se distingue de l'« allocutaire » (celui à qui s'adresse le locuteur). Voir par exemple les interruptions mal placées de Mistress Quickly au début de l'acte IV de *MW*. Les mots latins prononcés par Evans et William ne lui sont pas adressés, mais elle ne manque pourtant pas de les commenter. L'ensemble de la scène sera examinée en détail au chapitre IV.

²⁸ D. DELABASTITA, *There's a Double Tongue: An investigation into the translation of Shakespeare's wordplay, with special reference to Hamlet*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1993, p. 154.

²⁹ *H5*, IV.IV.16-17.

loue-a-me: my nursha-Quickly tell me so mush³⁰ »). Cependant, ce processus d'interférence génère à mon sens deux nouveaux mots, vraisemblablement étrangers : le français *arme* et le latin *arma*, termes synonymes. Il s'agirait donc ici d'un jeu de mots multilingue fondé sur une interférence d'ordre phonétique. « Authors of Shakespeare's calibre have a way of undermining the scholar's neat distinctions³¹ », remarque à juste titre Delabastita. Les bévues de Catherine ne s'arrêtent pas là : dans la même réplique, elle corrompt par ailleurs le mot *elbow* en *bilbow* (le substantif *bilbo*, qui vient sans doute du nom de la ville de Bilbao, désignait alors un type d'épée). La substitution d'autres langues (le français, le latin, voire l'espagnol) à l'anglais nous fait ainsi inopinément passer d'un registre corporel, organique (le bras, le coude) à un registre martial (les armes, l'épée), mais aussi d'un univers féminin (illustré par le corps de Catherine) à un univers résolument masculin (celui de la guerre). Il y a quelque chose d'inquiétant dans ce brouillage des frontières : non seulement on ne sait plus très bien à quelle langue appartiennent les mots prononcés, mais la ligne de démarcation entre des concepts ordinairement distincts (la sphère domestique et la sphère politique, le féminin et le masculin) est elle-même menacée. Comme le dit très justement Delabastita : « In the bilingual pun the two languages involved do not just meet on the borderline but actually penetrate each other's semantic territory³². » Comme nous l'avons vu, cette invasion est généralement loin d'être exclusivement d'ordre linguistique.

Dans les exemples cités ci-dessus, « les termes sur lesquels porte le jeu sont co-occurrents³³ » : *puzel / pussel* ; *bras / brass* ; *arm / arme* et *arma*. Il s'agit donc là de ce que Jacqueline Henry, spécialiste de la traduction des jeux de mots, désigne sous le nom de calembours *in praesentia*. Tous ces exemples reposent sur une quasi-homophonie entre les termes co-occurrents. Parfois, la ressemblance est moins flagrante, comme dans les exemples suivants (*Love's Labour's Lost*), analysés dans la première partie :

- *haud credo* → *auld grey doe* ;
- *ad unguem* → *ad dunghill*.

³⁰ *MW*, III.II (F). En ancien français, tout *e* écrit se prononçait *et*, en moyen français, l'amuïssement de [ə] n'était pas total, même en position finale. Voir C. MARCHELLO-NIZIA, *La langue française aux XIV^e et XV^e siècles*, Paris, Armand Colin, 2005, édition numérique.

³¹ D. DELABASTITA, « Cross-language comedy in Shakespeare », art. cité, p. 170.

³² D. DELABASTITA, *There's a Double Tongue: An investigation into the translation of Shakespeare's wordplay, with special reference to Hamlet*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1993, p. 154.

³³ J. HENRY, *La traduction des jeux de mots, op. cit.*, p. 289.

L'analogie phonique est d'ailleurs si peu flagrante et ces calembours si alambiqués qu'ils font l'objet d'une glose immédiate dans le cotexte.

À l'inverse du jeu de mots *in praesentia*, « un calembour qui exploite implicitement une plurivalence, c'est-à-dire à travers un seul terme (ou une seule expression) qui en sous-entend un autre, est dit calembour *in absentia*³⁴ ». On en trouve plusieurs exemples dans la leçon de latin de *The Merry Wives of Windsor*, lorsqu'Evans explique à son élève que les pronoms latins n'ont pas de vocatif (« focative is *caret*³⁵ »). Le verbe latin *caret* (de *careo*, « être exempt de ») sous-entend ici l'anglais *carrot*, comme on le devine ensuite grâce à la remarque inopinée de Quickly (« that's a good root³⁶ »). À la fin de la leçon, Evans demande à William de réciter la déclinaison des pronoms, que ce dernier avoue avoir oubliée. Le maître perd patience : « It is *Qui, que, quod*; if you forget your *Quies*, your *Ques*, and your *Quods*, you must be preeches: Goe your waies and play, go. » (F) Au singulier, ces pronoms sont totalement inoffensifs. Au pluriel, en revanche, ils se métamorphosent de manière aussi imprévisible qu'incontrôlable. Le digramme latin *qu* étant souvent prononcé [k], chez Shakespeare, *Quies* joue ou bien sur le substantif anglais *keys* (« penis »), ou bien sur le verbe *kiss*³⁷ (on trouve une équivoque semblable sur *quis* dans *Love's Labour's Lost*³⁸), *Ques* sur *case* (« vagin ») et *Quods* sur *cods* (« testicules »). À ce moment-là de la leçon, Quickly n'a plus droit de parole (« hold thy peace », lui ordonne Mistress Page quelques lignes plus haut) : le public est donc privé de sa « traductrice » à l'esprit mal placé, mais l'homonymie à l'œuvre dans ce triple calembour suffit à le décoder et à faire entendre les termes grivois restés implicites.

Jacqueline Henry repère également une autre catégorie de jeu de mots : le « calembour avec allusion ». Il s'agit d'un calembour « repos[ant] sur une référence implicite à un énoncé supposé connu des lecteurs comme un figement, un proverbe, un slogan publicitaire, une citation célèbre, etc.³⁹ ». J'ajouterais que ce calembour peut être qualifié de bilingue si la citation à

³⁴ *Ibid.*

³⁵ *MW*, IV.1.48.

³⁶ *MW*, IV.1.49.

³⁷ C'est en tout cas l'interprétation suggérée par Gordon Williams : « *Quis*, despite F's *quies*, may be pronounced as *kiss* rather than *keys*. The former has the advantage of signaling the sexual quibbles in a way that *keys* would not. *Keys* (unlike *case*) always depends on metaphorical context for its penis sense ». G. WILLIAMS, *Shakespeare's Sexual Language*, *op. cit.*, p. 73.

³⁸ En conclusion à un jeu de mots autour de l'alphabet et du b.a.-ba (le verbe anglais *ba* signifiait *to kiss* en langage enfantin), Holofernes demande ainsi à Mote : « *Quis, quis*, thou consonant? » (*LLL*, V.1.50).

³⁹ J. HENRY, *La traduction des jeux de mots*, *op. cit.*, p. 289.

laquelle il est fait référence (de manière implicite) a été composée ou énoncée dans une langue étrangère. Il me semble que le calembour *Ninus' tomb* → *Ninny's tomb*, tiré de *A Midsummer Night's Dream* et également analysé dans la première partie, illustre cette dernière catégorie. En effet, le génitif anglais *Ninny's* (*Ninnies* dans F1) n'est pas un simple malapropisme (*ninny* désigne familièrement un « nigaud »). Il a en effet pour hypotexte le génitif latin *Nini* (*ad busta Nini*, « au tombeau de Ninus ») dans la métamorphose ovidienne consacrée à Pyrame et Thisbé. Seuls les membres éduqués du public ayant une connaissance de la littérature latine auraient pu saisir cette allusion. C'est sans doute pour cette raison que Walter Nash assimile le jeu bilingue à un certain pédantisme : « The bilingual pun is another demonstration of cute pedantry, often, however, occurring in an explanatory context that permits the uninitiated to see the point⁴⁰. » Dans l'exemple qui nous concerne, le contexte n'est pas d'un grand secours. Cependant, la connaissance du latin n'est pas une condition *sine qua non* de l'efficacité de ce jeu de mots particulier : à lui seul, le rapprochement incongru du nom propre *Ninus* et du nom commun *ninny* porte en effet à rire. Voici comment Margaret Tudeau-Clayton analyse ce jeu de mots, qu'elle qualifie quant à elle de « translinguistique » :

In a translingual pun such as 'Ninny's tomb', especially given the semantic content of the English word 'ninny', the mother tongue [English] returns in a release of creative, subversive pleasure to contaminate the 'father tongue' [Latin] and level the hierarchy of noble source and rustic target tongues⁴¹.

Le terme *translingual pun* me paraît tout à fait apte à décrire ce genre de jeux de mots, mettant l'accent sur la porosité, la fluidité des systèmes langagiers ainsi que sur la transgression des frontières entre les langues, qui procure en effet un plaisir singulier. La langue étrangère agit souvent comme révélateur de la strate la plus triviale de la langue anglaise, comme catalyseur de sa métamorphose et, dans des cas extrêmes, de sa défiguration. Cette « contamination » d'une langue par l'autre est encore plus palpable, me semble-t-il, dans les jeux de mots fondés sur un principe d'interférence entre plusieurs langues (*interference-based wordplay*).

⁴⁰ W. NASH, *The Language of Humour*, Londres/New York, Routledge, 2013, p. 145.

⁴¹ M. TUDEAU-CLAYTON, « Scenes of Translation in Jonson and Shakespeare: Poetaster, *Hamlet*, and *A Midsummer Night's Dream* », *Translation and Literature*, 2002, vol. 11, n° 1, p. 11.

C. Les jeux de mots monolingues fondés sur une interférence entre langue-source et langue-cible

Empruntée au domaine de la physique, la notion d'interférence est entrée en linguistique grâce aux travaux d'Uriel Weinreich, qui en donne la définition suivante :

Those instances of deviation from the norms of either language which occur in the speech of bilinguals⁴² as a result of their familiarity with more than one language, i.e. as a result of language contact⁴³, will be referred to as interference phenomena⁴⁴.

Comme l'explique Josiane F. Hamers, « l'interférence peut se manifester à tous les niveaux de production linguistique : phonémique, morphémique, lexical, syntaxique, etc.⁴⁵ » Par ailleurs, elle « se manifeste surtout chez des locuteurs qui ont une connaissance limitée de la langue qu'ils utilisent⁴⁶ ». Chez Shakespeare, ce sont donc surtout les personnages étrangers ne maîtrisant pas bien l'anglais (dans *The Merry Wives of Windsor*, on songe évidemment à Evans et Caius, dont l'incompétence linguistique est prise pour cible notamment par l'aubergiste) qui se rendent coupables de ces écarts par rapport à la norme linguistique. Comme son nom l'indique, l'interférence lexicale⁴⁷ se produit au niveau du vocabulaire. En admettant que A désigne la « langue-source », c'est-à-dire la langue maternelle du locuteur (« the “source language” in the sense of it being the source of the phonemic interference⁴⁸ ») et que B désigne la « langue-cible », à savoir la langue étrangère⁴⁹ parlée, l'interférence lexicale peut par exemple désigner la substitution d'un mot issu de la langue A au mot attendu correspondant dans B. S'adressant à Henry (*Henry V*, V.II), Catherine tente par exemple de combler ses lacunes en remplaçant les mots anglais inconnus par les mots français correspondants : « Your *Maiestee* aue *fause* Frenche

⁴² « The practice of alternately using two languages will be called BILINGUALISM, and the persons involved, BILINGUAL. » U. WEINREICH, *Languages in Contact: Findings and Problems*, The Hague/Paris, De Gruyter Mouton, 1979, p. 1.

⁴³ « Two or more languages will be said to be in contact if they are used alternately by the same persons. » *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ Josiane F. HAMERS, « Interférence », dans M.-L. MOREAU (éd.), *Sociolinguistique: les concepts de base*, Bruxelles, Mardaga, 1997, p. 178.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ « The ways in which one vocabulary can interfere with another one are various. Given two languages, A and B, morphemes may be transferred from A into B, or B morphemes may be used in new designative functions on the model of A-morphemes with whose content they are identified ». U. WEINREICH, *Languages in Contact, op. cit.*, p. 47.

⁴⁸ D. DELABASTITA, « Cross-language comedy in Shakespeare », art. cité, p. 167.

⁴⁹ Pour Caius et la princesse Catherine, par exemple, la langue A est le français et la langue B, l'anglais. L'anglais est donc considéré comme la langue étrangère (on se place ici du point de vue de ces personnages étrangers).

enough to deceiue de most *sage Damoisil* dat is *en Fraunce*⁵⁰ » (F). On parle également d'interférence lexicale lorsque le locuteur utilise des faux-amis, dont on trouve plusieurs exemples chez Caius. Impatient que Quickly aille lui chercher la « boîtime » verte qu'il réclame, le médecin s'exclame par exemple : « do *intend*⁵¹ vat I speak⁵²? » La plupart du temps, Shakespeare emploie *intend* au sens d'« avoir l'intention de », mais ici, c'est le verbe français *entendre* que l'on devine en filigrane (« vous entendez ce que je dis ? »). Comme les apprenants d'une langue étrangère le savent bien, les faux-amis sont souvent la source de malentendus, comme dans l'échange suivant (Caius vient de découvrir Simple dans son cabinet) :

MISTRESS QUICKLY. Good master, be content⁵³.

CAIUS. Wherefore shall I be content-a? (*The Merry Wives of Windsor*, I.IV.65-66)

Il s'agit ici d'un calembour sémique fondé sur une antanaclase : dans ce court échange, l'adjectif *content* renvoie à chaque fois à un signifié différent. Lorsque sa servante le conjure de se calmer (« be content »), Caius comprend de travers et s'imagine en effet qu'elle lui enjoint de se réjouir de la présence d'un intrus dans son cabinet, suggestion qui ne peut effectivement manquer de lui paraître absurde, étant donné le contexte.

Les exemples d'interférence grammaticale, quant à eux, sont moins nombreux chez Shakespeare. Celle-ci suppose qu'un locuteur utilise dans une langue B certaines structures propres à A. C'est encore à Caius que j'emprunte l'exemple d'interférence syntaxique suivant : « A boy, it is not *An Page* » (F). Il s'agit là d'une phrase disloquée : le terme nominal (« a boy ») est rejeté en début de phrase en construction détachée (matérialisée par la virgule) et repris par un pronom anaphorique (« it »). Si ce genre de construction est peu naturel en anglais, il est en revanche très fréquent en français, en particulier dans le langage spontané. D'une manière générale et d'un point de vue grammatical, ce ne sont pas tant les gallicismes d'un Caius ou les *Welshisms* d'un Evans qui font dire à l'aubergiste qu'ils estropient l'anglais (« [they] hack our English⁵⁴ ») : leur grammaire, qui n'est réellement calquée ni sur celle du français, ni sur celle du gallois, est en fait tout simplement aberrante.

⁵⁰ C'est moi qui souligne.

⁵¹ C'est moi qui souligne.

⁵² *MW*, I.IV.43.

⁵³ Au sens de « be calm, quiet, not uneasy » (*OED*, s. v. *content* adj.2, A.I.1.b).

⁵⁴ *MW*, III.I.72.

C'est enfin le phénomène d'interférence phonémique qui m'intéresse ici particulièrement.

Voici comment Josiane F. Hamers le décrit :

Il y a une interférence phonémique lorsqu'un bilingue utilise dans la langue active des sons de l'autre langue ; elle est très fréquente chez l'apprenant de langue seconde [...] ; elle permet souvent d'identifier comme tel un locuteur étranger⁵⁵.

Les exemples shakespeariens sont nombreux. Dans un énoncé tel que « mee dancke you vor dat⁵⁶ » (Caius, F), c'est par exemple la tendance française à substituer la consonne dentale [d] à la fricative dentale sourde [θ] ou sonore [ð] qui est stigmatisée. La plupart du temps, l'humour fondé sur l'interférence phonémique entre deux systèmes langagiers fait rire ou sourire en ostracisant et en infériorisant le locuteur étranger. Le ressort humoristique, ici, c'est l'accent étranger⁵⁷ lui-même. Comme le démontre Simon Weaver dans un ouvrage consacré à la rhétorique de l'humour raciste⁵⁸, ce type d'humour n'est évidemment pas dénué de xénophobie – j'aurai l'occasion de revenir sur ce point.

Ce que Delabastita nomme *interference-based monolingual target-language pun* consiste en un jeu de mots monolingue en langue B (« langue-source ») reposant sur ce principe d'interférence phonémique. En d'autres termes, de tels jeux de mots se produisent lorsque l'accent du locuteur étranger métamorphose accidentellement un mot en un autre, souvent incongru. Delabastita cite l'exemple suivant :

PAGE. [...] I do invite you tomorrow morning to my house to breakfast. After, we'll a-birding together. I have a fine hawk for the bush. Shall it be so?

FORD. Anything.

EVANS. If there is one, I shall make two in the company⁵⁹.

CAIUS. If there be one or two, I shall make-a the *turd*⁶⁰. (*The Merry Wives of Windsor*, III.III.220-225)

⁵⁵ Josiane F. HAMERS, « Interférence », art. cité, p. 178.

⁵⁶ C'est moi qui souligne.

⁵⁷ Bernard Harmegnies le définit ainsi : « On parle généralement d'*accent étranger* lorsque les caractéristiques phoniques de la production dans une langue indiquent que le locuteur pratique une autre langue, le plus souvent sa langue maternelle ou dominante ». Bernard HARMEGNIES, « Accent », dans M.-L. MOREAU (éd.), *Sociolinguistique*, op. cit., p. 10.

⁵⁸ Voir S. WEAVER, *The Rhetoric of Racist Humour: US, UK and Global Race Joking*, Londres/New York, Ashgate, 2011.

⁵⁹ Voir la note de Giorgio Melchiori : « Evans misuses the idiom 'to make one in a company', i.e. to be member of a group ». G. MELCHIORI (éd.), *The Merry Wives of Windsor*, op. cit., p. 225.

⁶⁰ C'est moi qui souligne.

Prononciation incorrecte de *third* reflétant la difficulté qu’ont les Français à prononcer le son [θ], le mot *turd* (*tird* dans Q1) désigne au sens propre un « étron », et, au sens figuré, une « personne méprisable ». Caius est ainsi à la fois l’auteur et la cible de l’insulte qu’il profère malgré lui. Si aucun des personnages présents sur scène ne commente le malheureux lapsus du médecin dans le Folio, Evans lui rétorque en revanche « In your teeth for shame » dans Q1 (« a turd in your teeth ! » était en effet une insulte populaire à l’époque), attirant ainsi davantage l’attention sur la balourdise de Caius. Evans n’est pourtant pas le mieux placé pour se faire le juge de l’accent des autres, lui qui transforme les brochets d’armoiries (*lucres*) en poux (« The dozen white *louses*⁶¹ do become an old coad well⁶² »), ou encore les mots en choux :

EVANS. *Pauca verba*, Sir John, good worts.

SIR JOHN. Good worts? Good cabbage! (*The Merry Wives of Windsor*, I.I.113-114)

Ici, c’est l’assourdissement du phonème [d] en [t], un des traits distinctifs de l’accent gallois sur la scène élisabéthaine⁶³, qui est à l’origine de la transformation du mot *words* en *worts*⁶⁴, que Falstaff ne manque pas de tourner en dérision. Les jeux de mots fondés sur une interférence phonémique entre deux langues sont en effet souvent plus discrets que les jeux de mots bilingues (notamment les calembours *in praesentia* portant sur des termes co-occurents) et nécessitent ainsi parfois une glose immédiate (telle que « Good worts? Good cabbage! », dans le cas présent).

Les trois exemples cités ci-dessus (*third* → *turd* ; *lucres* → *louses* ; *words* → *worts*) servent principalement à amuser l’auditoire aux dépens de locuteurs malhabiles estropiant allègrement la langue anglaise. Dans l’exemple suivant, tiré de *Love’s Labour’s Lost*, l’interférence phonémique constitue le point de départ d’un calembour alambiqué. Ici, c’est sous le déguisement d’un Moscovite que Longueville fait sa cour à Catherine :

CATHERINE. What, was your visor made without a tongue?

LONGUEVILLE. (*taking Catherine for Maria*)

I know the reason, lady, why you ask.

⁶¹ L’erreur d’Evans est aussi bien de nature phonétique ([u:] → [aʊ]) que grammaticale (emploi du pluriel fautif *louses* au lieu de *lice*). C’est moi qui souligne.

⁶² *MW*, I.I.16-17.

⁶³ Fluellen corrompt par exemple le nom du saint patron du Pays de Galles, saint David, en *Saint Tavy* (*H5*, IV.VII.101). Cette prononciation n’a en réalité rien d’authentique, puisque le nom gallois de ce saint est *Dewi Sant* et que le *d* initial de son prénom est prononcé [d], et non [t].

⁶⁴ « A general name for any plant of the cabbage kind » (*OED*, s. v. *wort* n.1, 2).

CATHERINE. O, for your reason! Quickly, sir, I long.

LONGUEVILLE. You have a double tongue within your mask,
And would afford my speechless visor half.

CATHERINE. 'Veal', quoth the Dutchman. Is not veal a calf?

LONGUEVILLE. A calf, fair lady?

CATHERINE. No, a fair lord calf.

LONGUEVILLE. Let's part the word.

CATHERINE. No, I'll not be your half.
Take all and wean it, it may prove an ox.

LONGUEVILLE. Look how you butt yourself in these sharp mocks! (*Love's Labour's Lost*,
V.ii.242-251)

Le jeu porte ici sur le nom du prétendant de Catherine. Si l'on accole le dernier mot de sa deuxième réplique (*long*) et le premier mot de sa troisième réplique (*veal*), on reconnaît en effet le nom de Longueville (calembour bilingue *in absentia*). Le vers 247 (« 'Veal', quoth the Dutchman. Is not veal a calf? ») fait quant à lui apparaître un nouveau jeu de mots fondé sur une interférence entre l'anglais (langue B) et l'allemand⁶⁵ (langue A) : *veal* serait en effet la transcription phonétique d'une prononciation fautive de l'anglais *well* – en allemand, *w* se prononce [v]. C'est en fait la suite du dialogue qui nous permet d'élucider le jeu de mots, qui porte sur l'homonymie avec le mot *veal* (« veau »), que Catherine traduit par *calf*. *Calf* est lui-même l'objet d'un calembour sémique, puisque *calf* désigne non seulement un veau, mais aussi un « sot ». En renommant Longueville en « long veal », Catherine le traite ainsi de triple imbécile. Contrairement à ce qui se passe dans les exemples cités plus haut, l'interférence phonémique n'a plus ici pour objectif premier de stigmatiser un accent étranger mais sert plutôt de clé de voûte au calembour « filé » de Catherine.

Delabastita cite enfin un dernier exemple d'interférence phonémique – sans doute le plus intéressant de tous – dont Fluellen est le malencontreux auteur. À l'acte IV, scène VII d'*Henry V*, Fluellen et Gower déplorent l'ignominie des Français ayant tué les jeunes garçons chargés de garder le camp anglais et commentent la décision du roi Henry de faire tuer les prisonniers français en réponse à cet acte sanglant. S'ensuit une comparaison entre Henry et Alexandre le Grand :

⁶⁵ Rappelons que le terme *Dutchman* pouvait à l'époque désigner un Allemand.

GOWER. [...] the King most worthily hath caused every soldier to cut his prisoner's throat. O 'tis a gallant king.

FLUELLEN. Ay, he was porn⁶⁶ at Monmouth. Captain Gower, what call you the town's name where *Alexander the Pig* was born?

GOWER. Alexander the Great.

FLUELLEN. Why I pray you, is not 'pig' great? The *pig* or the great or the mighty or the huge or the magnanimous are all one reckonings, save the phrase is a little variations. (*Henry V*, IV.VII.8-18)

En contrepoint de l'allusion glorieuse à Alexandre⁶⁷ dans l'exhortation guerrière de Henry devant Harfleur, le surnom du célèbre conquérant, considéré comme le plus grand général de l'Antiquité, est ici doublement défiguré : *the Great* devient ironiquement *the big*, lui-même corrompu en *the pig* par l'accent du Gallois, qui a tendance à assourdir les consonnes sonores de l'anglais⁶⁸ (la bilabiale [b] est ici altérée en [p]). Pour Delabastita, tandis que la substitution de *big* à *Great* est à mettre sur le compte de l'ignorance de Fluellen, celle de *pig* à *big* est imputable à son accent. « Needless to say, conclut-il, the joke's association of the two errors does little to make us view Welshmen as either well educated or intelligent⁶⁹. » Il est vrai que les lacunes et les maladroites de Fluellen servent en quelque sorte de faire-valoir à l'Anglais Gower, défenseur du roi mais aussi de la langue du roi (*King's English*). Mais il convient sans doute de nuancer la conclusion de Delabastita. En effet, ce n'est peut-être pas l'ignorance de Fluellen qui est à l'origine de son lapsus, mais plutôt son bilinguisme : en gallois, le nom du conquérant macédonien est « Alecsander Fawr », *fawr* étant synonyme de *big*, *great* et *large*. Comme le dit Fluellen, qui est lui aussi une sorte de « dictionnaire ambulant » : « The *pig* or the great or the mighty or the huge or the magnanimous are all one reckonings ». Dès lors, ce qui passe le plus souvent pour une balourdise n'est en fait peut-être rien d'autre qu'une faute de traduction parmi tant d'autres dans le corpus shakespearien. De plus, il me semble que cette substitution de *pig* à *big*, réitérée deux lignes plus bas – et ce même après la rectification apportée par Gower –

⁶⁶ L'accent gallois de Fluellen corrompt ici le participe passé *born* en **porn*. On retrouvera cette même altération phonétique dans l'épigramme d'un Gallois anonyme : « Here lyes puryed under these stones, / Shon ap Williams, ap Shinkyn, ap Shones, / Her was porn in *Whales*, her was kill'd in *France*, / Her went to Cot by a very mis-shance. / La ye now. » Voir J. MENNES, *Recreation for Ingenious Head-peeces*, Londres, M. Simmons, 1654, Wing M1714.

⁶⁷ « On, on, you noblest English, / Whose blood is fet from fathers of war-proof, / Fathers that like so many Alexanders / Have in these parts from morn till even fought, / And sheathed their swords for lack of argument. » (*H5*, III.I.17-21)

⁶⁸ Se référer au chapitre V ainsi qu'à S.J. HANNAHS, *The Phonology of Welsh*, Oxford University Press, 2013, p. 15.

⁶⁹ D. DELABASTITA, « Cross-language comedy in Shakespeare », art. cité, p. 173.

confère à ce dialogue en apparence comique une dimension plus sérieuse, plus inquiétante. En effet, le dialogue se poursuit sur le rapprochement entre les deux hommes, et notamment sur la façon dont ils ont traité leurs amis respectifs :

FLUELLEN. Alexander, God knows, and you know, in his rages and his furies and his wraths and his cholers and his moods and his displeasures and his indignations, and also being a little intoxicates in his prains, did in his ales and his angers, look you, kill his best friend Cleitus—

GOWER. Our King is not like him in that. He never killed any of his friends.

FLUELLEN. It is not well done, mark you now, to take the tales out of my mouth ere it is made an end and finished. I speak but in the figures and comparisons of it. As Alexander killed his friend Cleitus, being in his ales and his cups, so also Harry Monmouth, being in his right wits and his good judgements, turned away the fat knight with the great-belly doublet—he was full of jests and gipes and knaveries and mocks—I have forgot his name.

GOWER. Sir John Falstaff.

FLUELLEN. That is he. I'll tell you, there is good men porn at Monmouth. (*Henry V*, IV.VII.32-51)

Il me semble qu'il faille interpréter cette dernière assertion de manière antiphrastique : malgré le plaidoyer de Gower en faveur de Henry (« Our King [...] never killed any of his friends »), nous savons en effet que Falstaff est mort de chagrin à la suite de son bannissement (« The King hath run bad humours on the knight », explique Nim avant d'ajouter : « The King is a good king, but it must be as it may. He passes some humours and careers⁷⁰ »). Si le reniement de Falstaff, à l'origine de sa mort, est comparable au meurtre de Clitus, alors c'est non seulement Alexandre mais aussi Henry que Fluellen, par procuration, traite malgré lui de « porc ». On se moque certes brièvement, dans un premier temps, de Fluellen et de son accent gallois, mais l'objet de la satire change de manière assez brusque avec la comparaison entre Henry et Alexandre. Comme l'explique Paula Blank :

Suddenly, we are forced by Fluellen's "figures and comparisons" to place Harry's actions as King under moral scrutiny, and there is nothing funny whatsoever about what is revealed. After this Welsh history lesson, Gower's "gallant King" who orders the execution of French prisoners of war looks more and more like Fluellen's "Alexander the Pig": Both have lost something of their "greatness" in the translation⁷¹.

Ainsi, ce qui s'apparente à première vue à un jeu de mots anodin ayant pour ressort comique un accent étranger caricatural est peut-être moins destiné à nous faire rire qu'à remettre en question

⁷⁰ *Career* signifie « plein galop ». Selon Norman Blake, cette phrase voudrait dire qu'Henry traite mal les gens sans se soucier de leurs sentiments. N.F. BLAKE, *Shakespeare's Non-Standard English: A Dictionary of His Informal Language*, Londres, Continuum, 2006, p. 302, s. v. *career*.

⁷¹ P. BLANK, *Broken English, op. cit.*, p. 138.

la noblesse et la courtoisie présumée (« O 'tis a gallant king », dit Gower) du conquérant anglais. Plus qu'une banale substitution phonémique, le passage de *big* à *pig* a une portée tout aussi linguistique que politique et a pour effet d'introduire une dissonance dans le portrait jusque-là idéalisé du héros d'Azincourt. Fluellen n'est pas seulement là pour nous divertir par ses maladroites et son accent stylisé, mais il représente également la « conscience historique ⁷² » de Henry, lui tenant lieu de contrepoint à la fois comique et (à son insu) caustique. C'est donc l'ensemble de ces registres que le traducteur devra prendre en compte s'il souhaite restituer ce type de jeux de mots le plus fidèlement possible.

Nous avons remarqué que les jeux de mots bilingues *stricto sensu* et les jeux de mots fondés sur une interférence phonémique étaient les deux subdivisions de jeux de mots polyglottes les plus représentées dans le théâtre de Shakespeare. Il me semble que l'on pourrait ajouter à la typologie proposée par Delabastita une cinquième catégorie : celle des « mots mixtes » bilingues.

D. Les mots-valises et mots mixtes bilingues

Selon la définition de Jacqueline Henry : « Un mot-valise est formé par télescopage ou emboîtement de plusieurs termes ⁷³. » Tandis que les calembours, dont nous avons étudié plusieurs exemples, sont fondés sur une opération de substitution d'un terme ou d'une expression par un(e) autre, les mots-valises reposent quant à eux sur une opération d'inclusion : dans *Le mot d'esprit*, Freud parle de « condensation accompagnée de la formation d'un mot mixte ⁷⁴ » et cite l'exemple d'une plaisanterie de Heine au sujet du baron de Rothschild qui l'avait traité « d'égal à égal, de façon toute *famillionnaire* », néologisme créé à partir du télescopage de l'adjectif féminin *familière* et du substantif *millionnaire*. Chez Shakespeare, je songe par exemple au terme composite *viol-de-gamboys* (Toby Belch, *Twelfth Night*, I.III.23-24), fondé sur le télescopage du substantif *viol de gambo* (« viole de gambe ») – forme empruntée de l'italien *viola da gamba* – et du substantif *boys* ⁷⁵. Ici, il y a bien « emballage et fusion de deux mots

⁷² « Fluellen repeatedly serves as Harry's historical conscience, reminding him of what he was, of a past that, despite his triumph in the French wars, continues to haunt him. » *Ibid.*, p. 139.

⁷³ J. HENRY, *La traduction des jeux de mots*, *op. cit.*, p. 291.

⁷⁴ Cité par J. HENRY, *ibid.*

⁷⁵ Cet exemple ainsi que les deux suivants sont examinés au chapitre II.

en un ⁷⁶ », selon la définition proposée par Henri Suhamy. J'utiliserai pour ma part le terme de mot-valise bilingue dans un sens plus large de « mot mixte » formé à partir de l'hybridation de deux mots issus de langues distinctes. En effet, il existe un certain flou entre les différentes catégories de jeux de mots, et il n'est pas toujours facile de décider quelle opération est précisément à l'origine de tel jeu verbal. Ainsi, des termes tels que *Carranto*⁷⁷ et *Sinke-a-pace*⁷⁸ (Toby Belch, F) reposent à la fois sur un principe de substitution (*car* et *sink* remplacent respectivement *cor-* et *cinque* dans le pseudo-italien *coranto* et dans *cinquepace*, emprunté au français) et d'inclusion (ces mots anglais sont comiquement interpolés dans les mots d'origine étrangère). Sir Toby est coutumier de ces mots mixtes, qu'il semble façonner intentionnellement : *viol-de-gamboys*, par exemple, fait sans doute allusion à l'homosexualité présumée d'Aguecheek, que Toby prend régulièrement pour cible.

Ces mots mixtes peuvent également être produits accidentellement. On en trouve plusieurs exemples à l'ouverture de *The Merry Wives of Windsor* :

SHALLOW. Sir *Hugh*, persuade me not: I will make a Star-Chamber matter of it, if hee were twenty Sir *Iohn Falstoffs*, he shall not abuse *Robert Shallow* Esquire.

SLEN. In the County of *Glocester*, Iustice of Peace and Coram.

SHAL. I (*Cosen Slender*) and *Cust-alorum*.

SLEN. I, and *Rato lorum* too; and a Gentleman borne (Master Parson) who writes himselfe *Armigero*, in any Bill, Warrant, Quittance, or Obligation, *Armigero*.

SHAL. I that I doe, and haue done any time these three hundred yeeres. (F)

Dans le passage ci-dessus, le juge de paix Shallow cherche à tirer vengeance de Falstaff pour divers méfaits. Le jeu tourne ici autour des titres honorifiques dont Shallow est grotesquement affublé : *Esquire*, plus loin traduit fautivement par *Armigero*⁷⁹ ; *Coram*⁸⁰ ; *Cust-alorum*, et enfin

⁷⁶ H. SUHAMY, *Les figures de style*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, p. 23.

⁷⁷ « Why dost thou not goe to Church in a Galliard, and come home in a Carranto? », demande Belch à Aguecheek (F).

⁷⁸ « I would not so much as make water but in a Sinke-a-pace » (F).

⁷⁹ En latin, l'adjectif *armiger* signifie « qui porte des armes ». En anglais, le substantif *armiger* est synonyme d'*esquire* (« orig. one who attended a knight to bear his shield, etc.; in later usage, one entitled to bear heraldic arms », C. EDELMAN, *Shakespeare's Military Language*, op. cit., p. 341, s. v. armigero). *Armigero* est également un mot italien figurant dans *A Worlde of Wordes* de Florio (« a follower or professor of armes, an Esquire »). J. FLORIO, *A Worlde of Wordes*, op. cit., p. 67.

⁸⁰ Corruption du latin *quorum* (voir chapitre II). Il y a peut-être aussi un jeu de mots sur l'anglais *core* (anglicisation possible des mots français « corps » ou « cor »), difficile à définir mais presque toujours assorti de connotations péjoratives chez Shakespeare : voir « botchy core », « core of Envy » ou « most putrified core » (ces trois exemples sont tirés de *TC*).

Rato lorum. Évidemment, ces mots latins corrompus servent non seulement à mettre l'accent sur l'ignorance de Slender et sur la sénilité de son oncle, mais aussi, comme par antiphrase, à métamorphoser ces quelques titres de gloire en autant de noms d'oiseaux. Les mots mixtes *Cust-alorum* et *Rato lorum* représentent ainsi deux variations comiques autour de l'expression *custos rotulorum* (« garde des rôles »), qui désigne le gardien des archives du comté, fonction effectivement tenue par un juge de paix. Il s'agit là d'un jeu bilingue dans la mesure où un mot anglais vient « parasiter » une expression latine supposément figée. Dans *Cust-alorum*, contraction incongrue de *custos rotulorum*, on reconnaît peut-être le substantif *cust* (XVI^e siècle), que l'*OED* définit comme « a base, low fellow; a custroun » (s. v. *cust* n.2). Bien qu'il s'agisse apparemment d'un « scotticisme », il n'est pas impossible que Shakespeare ait eu connaissance de ce terme. Le tiret intercalé entre *cust* et *alorum* dans le Folio semble par ailleurs suggérer un jeu de mots portant sur *cust*, quelle qu'en soit la définition précise. L'expression *Rato lorum*, quant à elle, joue vraisemblablement sur le mot *rat* au sens de « contemptible, or worthless person » (*OED*, s. v. *rat* n.1, II.4.a). De plus, en suggérant sans doute graphiquement à l'acteur de mettre l'accent sur le premier terme, l'espace entre *Rato* et *lorum* semble ici aussi encourager cette double lecture.

II. Portée de ces jeux de mots polyglottes et enjeux de traduction

La fonction évidente de ces dérapages verbaux est évidemment de nature humoristique. Delabastita recourt par exemple au concept allemand de *Schadenfreude*, c'est-à-dire la joie maligne que l'on peut ressentir face aux malheurs des autres, pour décrire un des plaisirs que procurent les lapsus interlinguistiques des personnages qui « s'aventurent en terre linguistique inconnue⁸¹ ». Par ailleurs, les jeux de mots fondés sur l'interférence de deux systèmes langagiers nous invitent à rire des autres, des étrangers qui ne maîtrisent pas la langue qui nous est commune. Tournés en ridicule par l'accent dont ils sont affublés ou les lapsus saugrenus qu'ils commettent, ces étrangers se retrouvent ainsi linguistiquement ostracisés. Par la même occasion, les locuteurs de la langue commune tirent de cette mise à l'écart un autre plaisir : celui

⁸¹ Delabastita évoque en effet « the [...] morally dubious reassurance derived from seeing other mortals stumble or blunder when they venture into less familiar linguistic territory ». D. DELABASTITA, « Cross-language comedy in Shakespeare », art. cité, p. 174.

d'appartenir à un groupe social constitué de « bien-parlants » ayant le sentiment d'être supérieur aux « mal-parlants » que sont les étrangers caricaturés sur scène. Une pièce telle que *The Merry Wives of Windsor*, qui regorge de ces jeux polyglottes, établit ainsi « l'importance de la maîtrise des langues dans la mobilité sociale » et « affirme l'essor de la langue anglaise dans sa confrontation avec les autres langues européennes⁸² », comme le font remarquer Jean-Michel Déprats et Jean-Pierre Richard dans l'introduction de leur version française de la pièce.

Ces jeux de mots permettent aussi de transgresser certains tabous. Nombreux sont les exemples qui traitent des excréments (*ad dunghill, turd*, « make water⁸³ [...] in a Sinke-a-pace⁸⁴ ») et plus nombreux encore sont ceux qui exhibent la facette obscène des mots : de *Puzel* à *Pussel*, de « pucelle » à « putain », il n'y a qu'un pas. C'est la langue étrangère qui, en parasitant la langue anglaise, la colore souvent d'obscénité. Il y a bien sûr quelque chose de menaçant dans cette contamination de l'anglais par la langue ou par l'accent de l'Autre, qui met non seulement en évidence la porosité des frontières entre les langues, mais aussi la fluidité des catégories linguistiques et l'instabilité, le manque de fiabilité des mots.

Il est parfois même difficile de décider à quelle(s) langue(s) appartient le jeu de mots présumé. Le patron de l'auberge de la Jarretière, prodigue de sobriquets aussi obscurs qu'hétéroclites, s'adresse par exemple ainsi à Shallow et à Page, qu'il exhorte à aller assister au duel entre Caius et Evans : « will you goe An-heires? » (F). Que signifie le terme *An-heires* et à quelle langue appartient-il ? En 1733, Theobald le corrige en *myn-heers*, forme anglicisée du néerlandais *mijn heere* (« messieurs, messeigneurs »). L'*OED* note qu'il s'agit d'un terme d'adresse poli et respectueux qui peut, dans l'usage britannique, être utilisé de façon humoristique ou ironique. À la suite de Hart, certains commentateurs interprètent *An-heires* comme une forme corrompue du terme *Ameers*, issu de l'arabe *amīr* (« prince, émir »). Deanne Williams voit quant à elle dans *An-heires* une forme anglicisée du français « ânier », en arguant que « ce mot était souvent employé pour insulter l'intelligence de quelqu'un⁸⁵ ». Enfin, Patricia

⁸² J.-M. DEPRATS et J.-P. RICHARD, « Introduction : Windsor et Babel », dans *Les Joyeuses Commères de Windsor*, traduit par J.-M. DEPRATS et J.-P. RICHARD, Paris, Gallimard, coll. « Le Manteau d'Arlequin », 2010, p. 20.

⁸³ L'expression signifie « uriner ».

⁸⁴ L'aubergiste traite par ailleurs ironiquement Caius de « Castalian King Urinal » (*MW*, II.III.31).

⁸⁵ D. WILLIAMS, « 'Will you go, Anheers?' *The Merry Wives of Windsor*, II. i. 209 », *Notes and Queries*, juin 1999, vol. 46, n° 2, p. 234. Nathalie Vienne-Guerrin identifie un jeu de mots interlinguistique similaire dans *IH4* : « there might be another multilingual pun in *IH4* when the prince and Poins play with Francis and laugh at

Parker y voit une allusion plus domestique au mot anglais *heirs*⁸⁶, l'héritage d'Anne Page constituant en effet un élément central dans l'économie de la pièce. À la lumière de toutes ces conjectures, nous sommes en droit de nous interroger, à la manière de Derrida, sur la nature de ce « corps verbal » : « Ce mot parle-t-il une seule et même langue, *dans* une seule et même langue⁸⁷ ? » S'agit-il d'« un seul mot avec un seul sens » ou de ce que Derrida désigne par le syntagme « plus d'un mot en un⁸⁸ » ?

Les jeux de mots interlinguistiques (ou *translinguistiques*, selon la terminologie de Tudeau-Clayton) ont la particularité de défier d'une façon radicale le principe d'allégeance du mot au système linguistique auquel il appartient : « Nous oublions souvent, rappelle en effet Derrida, [...] combien l'unité ou l'identité, l'indépendance du mot reste une chose mystérieuse, précaire, peu naturelle, c'est-à-dire historique, institutionnelle et conventionnelle⁸⁹. » Ce que l'on peut dire de l'instabilité des mots vaut *a fortiori* pour les mots hybrides tels que *viol-de-gamboys* ainsi que les mots « métamorphosés » des jeux de mots bilingues ou reposant sur une interférence phonémique. J'emploie le terme « métamorphosé » au sens où ces mots sont presque toujours l'objet d'une transformation, d'une traduction : « il[s] porte[nt] en [leur] corps une opération de traduction en cours⁹⁰ », comme le dit Derrida. *Pussel* est la traduction, l'appropriation, mais surtout la dégradation anglaise du français « Pucelle ». En transformant ce surnom à l'origine inoffensif, Talbot avilit du même coup celle qui le porte.

Comme on peut s'y attendre, les jeux de mots interlinguistiques représentent un véritable défi pour la traduction. Si Jean-Louis Curtis décrit la traduction des calembours shakespeariens comme une véritable « torture⁹¹ » et une tâche impossible, que dire, dès lors, de la traduction de

the only words he has: 'Anon, anon' (2.4.31-84). The word means 'I come without tarrying' but one may hear the French word *asnon* which refers to a young ass [...]. It is tempting to hear this insulting pun, related to a character that is presented as an ass. » N. VIENNE-GUERRIN, *Shakespeare's Insults*, *op. cit.*, p. 19.

⁸⁶ P.A. PARKER, *Shakespeare from the Margins*, *op. cit.*, p. 122.

⁸⁷ C'est dans ces termes que Derrida s'interroge sur le mot « relevante », élément du titre d'une conférence qu'il donna à Arles en 1998. J. DERRIDA, *Qu'est-ce qu'une traduction « relevante » ?*, Paris, L'Herne, 2005, p. 13.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*, p. 14.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ « On connaît la torture, explique Curtis, que représente pour un traducteur les innombrables jeux de mots et calembours dont sont parsemés les pièces de Shakespeare. Les plus connus de ces calembours sont ceux qui sont fondés sur l'homonymie [...]. Il y a aussi les jeux de mot (sic) fondés sur les divers sens d'un même mot, comme « suit ». Bien entendu, ils sont intraduisibles en français. Comme il faut tout de même les traduire, le résultat est généralement une phrase idiote. Le traducteur est soumis à une disgrâce supplémentaire, qui est de renvoyer le

leurs cousins polyglottes ? « If monolingual puns are often held to be untranslatable (or at least to put the resourcefulness of translators to the severest of all tests), this may be believed to be true *a fortiori* for bilingual puns⁹² », explique à juste titre Delabastita. Plusieurs facteurs sont à l'origine de cette intraduisibilité ou, tout du moins, de cette difficulté de traduire. Tout d'abord, toute opération de traduction présuppose une identification correcte de la langue source. Pourtant, cette identification ne va pas toujours de soi, comme le démontre l'exemple du terme *An-heires*, que certains interprètent comme du néerlandais, d'autres comme de l'arabe, du français ou encore une variation autour de l'anglais *heirs*. Comment traduire un mot qui ne se laisse pas identifier ? Un mot insaisissable ? Et que faire de ces mots qui semblent appartenir à plusieurs langues à la fois ? Les *worts* d'Evans ne sont des « mots » qu'en vertu de l'accent gallois. En anglais, ce ne sont que des « choux », comme le fait remarquer Falstaff. *Viol-de-gamboys* est un mélange d'italien et d'anglais, tandis qu'une interjection telle que *baccare*⁹³ (*The Taming of the Shrew*, II.I.73), semble forgée à partir de l'anglais *back* et du suffixe infinitif latin *-are* pour signifier quelque chose comme « En arrière ! » ou « Faites place ! ». Ces mots hybrides comptent plus d'une langue en un mot : peut-on les traduire ? Comment les traduire ? Et que faire de tous les jeux de mots bilingues fondés sur un principe d'homophonie entre deux mots appartenant à deux langues distinctes ? Selon Jacques Derrida, si la traduction se donne pour idéal « de rester [...] aussi près que possible de l'équivalence du “un mot *par* un mot⁹⁴” », elle court inévitablement le risque d'être mise en échec⁹⁵.

Dans *Ulysse gramophone*, Derrida évoque plus particulièrement les difficultés que soulève la traduction des œuvres multilingues. Il cite ainsi l'exemple de deux mots prélevés d'une scène « particulièrement babelienne⁹⁶ » de *Finnegans Wake* : HE WAR. Selon le philosophe, ces deux mots, qu'il traduit provisoirement par IL GUERRE, « ne sont anglais qu'à

lecteur à une note explicative en bas de la page ou en fin de volume ». J.-L. CURTIS, cité par J. HENRY, *La traduction des jeux de mots*, op. cit., p. 83-84.

⁹² D. DELABASTITA, « Cross-language comedy in Shakespeare », art. cité, p. 182.

⁹³ F donne *bacare*, en italiques.

⁹⁴ J. DERRIDA, *Qu'est-ce qu'une traduction « relevante » ?*, op. cit., p. 25.

⁹⁵ « Chaque fois qu'il y a plusieurs mots en un ou dans la même forme sonore ou graphique, chaque fois qu'il y a *effet d'homophonie* ou *d'homonymie*, la traduction, au sens strict, traditionnel et dominant de ce terme, rencontre une limite insurmontable [...]. Une homonymie ou une homophonie n'est jamais traduisible dans le mot à mot. Il faut ou bien se résigner à en perdre l'effet, l'économie, la stratégie (et cette perte peut être énorme) ou bien au moins y ajouter une glose, du type *N.d.T.*, qui toujours, même dans le meilleur des cas, le cas de la plus grande relevance, avoue l'impuissance ou l'échec de la traduction. » *Ibid.*, p. 25-26.

⁹⁶ J. DERRIDA, *Ulysse gramophone*, op. cit., p. 16.

moitié⁹⁷ ». En « germanisant » la prononciation, on entend « il fut ». Et en « tir[ant] sur la voyelle⁹⁸ », le nom anglais (mais aussi le verbe allemand) WAR devient un adjectif : *wahr* (« vrai », en allemand). Comment, dès lors, doit-on lire ces mots ? Comment les entendre et les prononcer ? Et « que se passe-t-il alors quand on essaie de traduire ce *he war*⁹⁹ ? », s'interroge à juste titre Derrida, qui tente plus loin de répondre à cette question :

Le fait de la multiplicité des langues, ce qui fut *fait* comme confusion des langues ne peut plus se laisser reconduire, par la traduction, dans une seule langue [...]. Traduire *he war* dans le système d'une seule langue, c'est effacer l'événement de la marque, non seulement de *ce qui* s'y dit mais son dire et son écrire, qui forment aussi, dans ce cas, le contenu essentiel du dit. [...] Le concept courant de la traduction reste réglé sur le *deux fois un*, l'opération de passage d'une langue dans une autre, chacune d'elles formant un organisme ou un système dont l'intégrité reste supposée, comme celle d'un corps propre. Traduire le babélisme d'au moins deux langues, cela exigerait un équivalent qui restituât non seulement toutes les potentialités sémantiques et formelles de l'hapax *he war* mais aussi la multiplicité des langues en lui, le *coût* de cet événement [...]¹⁰⁰.

En dépit de ces obstacles pour la traduction « au sens strict, traditionnel et dominant de ce terme¹⁰¹ », et malgré la gageure que la traduction d'un énoncé multilingue représente, « il faut traduire¹⁰² », affirme Derrida, qui déclare ailleurs que « rien [n'est] jamais intraduisible¹⁰³ ». « Ni d'ailleurs traduisible », ajoute-t-il immédiatement, de façon apparemment contradictoire. En ce qui concerne l'exemple-limite que constitue la traduction des jeux de mots polyglottes, il me semble que l'apparent paradoxe de Derrida peut être résolu de la manière suivante : s'il faut faire le deuil d'une certaine forme de traduction, celle de l'équivalence parfaite, de l'équivalence rêvée, d'autres formes de traduction semblent pour autant envisageables. D'ailleurs, au même titre qu'il n'existe pas de traduisibilité « unique » ou uniforme, il n'existe pas non plus, me semble-t-il, d'intraduisibilité unique. Comme nous l'avons vu, les jeux de mots polyglottes prennent des formes extrêmement variées et, de même qu'ils n'engendrent pas un obstacle de traduction unique, ils n'appellent pas non plus une stratégie de traduction unique. Delabastita propose d'envisager la traduisibilité de cette catégorie particulière de jeux de mots en termes de

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*, p. 40.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 44-45.

¹⁰¹ J. DERRIDA, *Qu'est-ce qu'une traduction « relevante » ?*, *op. cit.*, p. 19.

¹⁰² J. DERRIDA, *Ulysse gramophone*, *op. cit.*, p. 45.

¹⁰³ J. DERRIDA, *Qu'est-ce qu'une traduction « relevante » ?*, *op. cit.*, p. 19.

variation graduelle, de continuum – Delabastita parle de *cline*¹⁰⁴, terme emprunté au domaine de la biologie :

The translatability of Shakespeare's bilingual or translation-based scenes [...] should be understood as a cline—and not as an either/or proposition, let alone as a quasi-philosophical issue—and [...] the position of individual comic moments along this cline of translatability depends on many factors¹⁰⁵.

Ce sont justement « les différents facteurs qui peuvent intervenir dans la traduction d'un jeu de mots et dont le traducteur peut tirer parti pour trouver un équivalent dans sa langue¹⁰⁶ » que Jacqueline Henry se propose d'examiner dans son ouvrage consacré à la traduction des jeux de mots. Au chapitre II, elle remet en question la prétendue intraduisibilité intrinsèque des jeux de mots. Les arguments qui nient la traduisibilité des jeux de mots, explique-t-elle, « pêche[nt] par excès de généralisation et néglige[nt] le fait que les langues n'ont pas évolué de façon totalement isolée les unes des autres¹⁰⁷ ». Elle attribue en effet l'inexactitude de ces arguments à la méconnaissance des langues, des jeux de mots ou encore de la traduction, en expliquant notamment que :

Les tenants de l'intraduisibilité des jeux de mots affirment fréquemment que les rares cas de jeux de mots qui peuvent être rendus dans une autre langue résultent d'un « accident de langue ». En fait, lorsqu'ils parlent de traduction, ils font généralement allusion à une translittération qui transpose non seulement un type de jeu de mots en un même type de jeu de mots, mais aussi les mots de l'original en mots correspondants dans la langue d'arrivée¹⁰⁸.

Henry fournit l'exemple du mot-valise allemand *monumentan*¹⁰⁹, qui résulte du télescopage de *Monument* (« monument ») et de *momentan* (« momentanément »), fortuitement traduisible à l'identique dans plusieurs langues (*monumentané*, en français, *monumentary*, en anglais, ou encore *monumentaneo*, en italien). Ces trois exemples de « traduction à l'identique », que Jacqueline Henry qualifie de « traduction isomorphe », « repren[ent] à la fois les mots qui correspondent à ceux de l'original et le type de jeux de mots utilisé¹¹⁰ ».

¹⁰⁴ « A graded series of characters or differences in form within a species or other group of related organisms. » (*OED*, s. v. *cline* n.)

¹⁰⁵ D. DELABASTITA, « Cross-language comedy in Shakespeare », art. cité, p. 183.

¹⁰⁶ J. HENRY, *La traduction des jeux de mots*, op. cit., p. 111.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 70.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 132.

¹⁰⁹ Ce jeu de mots involontaire est cité par Freud. *Ibid.*, p. 125.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 177.

Au chapitre III de son ouvrage, Jacqueline Henry propose ainsi une typologie des traductions de jeux de mots, la distinction entre les différentes catégories retenues étant « essentiellement fondée sur le maintien ou non du même procédé que dans l'original ¹¹¹ ». Cette typologie établit en fait une sorte de continuum, de l'« "égalité" totale ¹¹² entre le jeu de mots source et le jeu de mot cible ¹¹³ » (c'est-à-dire la traduction « à l'identique » ou « isomorphe ») à la traduction libre. En voici les différentes catégories :

- Traduction isomorphe ;
- Traduction homomorphe ;
- Traduction hétéromorphe ;
- Traduction libre.

La traduction homomorphe consiste à rendre le jeu de mots de l'original par le même procédé. Henry précise que « le procédé verbal utilisé ne doit pas être pris au sens le plus étroit, mais plutôt au niveau des catégories de jeux de mots ¹¹⁴ ». Ainsi, un calembour phonique traduira par exemple un calembour phonique, que ce soit par homonymie, homophonie ou paronymie. À la différence de la traduction isomorphe, en revanche, ce type de traduction ne reprend pas les termes de l'original. La traduction hétéromorphe, quant à elle, consiste à privilégier « un jeu de mots d'un type autre que celui de l'original ¹¹⁵ ». Enfin, la traduction libre se divise en plusieurs sous-catégories : « la traduction de jeux de mots en non-jeux de mots et, inversement, la traduction de non-jeux de mots en jeux de mots » ainsi que « la création *ex nihilo* de jeux de mots dans une traduction ¹¹⁶ ». En essayant d'appliquer cette typologie à la traduction des jeux de mots polyglottes, je souhaiterais à présent fournir un bref aperçu des diverses stratégies auxquelles les traducteurs francophones de Shakespeare peuvent avoir recours, ainsi qu'envisager d'autres pistes de traduction éventuelles.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 176.

¹¹² Je ne suis pas sûre que l'on puisse jamais parler d'« "égalité" totale » en matière de traduction, mais ce que Jacqueline Henry entend par là consiste en une reprise à la fois des termes de l'original et du type de jeu de mots utilisé.

¹¹³ J. HENRY, *La traduction des jeux de mots*, *op. cit.*, p. 177.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 179.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 183.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 187.

III. Stratégies de traduction des jeux de mots polyglottes

A. Traduction isomorphe

J'adapte ici légèrement la typologie de Jacqueline Henry pour appeler « traduction isomorphe » une traduction qui reprend à la fois les termes de l'original, le type de jeu de mots utilisé (calembour bilingue, jeu fondé sur une opération de traduction ou sur une interférence phonémique), tout en préservant la « polyglossie » du jeu verbal d'origine. Il arrive que le bilinguisme ne constitue pas le moindre obstacle pour le traducteur. Tel est le cas dans l'exemple tiré de *Cymbeline* cité plus haut : le devin qui décrypte la prophétie comprend sans trop de peine que *lion's whelp* renvoie à Leonatus et que le syntagme « the piece of tender air » doit être traduit littéralement en latin (*mollis aer*) puis traduit, cette fois-ci intralinguistiquement, en *mulier*, et enfin « rétro-traduit » en anglais (*wife*) pour révéler la référence cachée à Imogen. Le fait que le jeu de mots, si l'on peut l'appeler ainsi, soit fondé sur une double traduction ne pose *a priori* aucun problème au traducteur, qui se contente de traduire en français les passages rédigés en anglais tout en laissant les bribes de latin telles quelles. En effet, le couple *mollis aer / mulier* constitue bien un calembour phonique (par paronymie), mais ce calembour est monolingue et ne présente aucune difficulté pour le traducteur dans la mesure où il n'est pas destiné à être traduit. Quant au jeu sur l'homophonie entre l'anglais *air* et le latin *aer*, il est lui aussi aisément résolu, tout du moins dans une traduction de langue française où *aer* se traduit également par *air*.

Si les jeux de mots fondés sur un procédé de traduction ne posent *a priori* pas de difficulté majeure pour la traduction, les calembours bilingues *stricto sensu* ainsi que les jeux fondés sur une interférence phonémique sont en revanche généralement beaucoup plus difficiles à restituer « fidèlement », si l'on entend par là « à l'identique ». Ainsi donc, la traduction isomorphe des jeux de mots polyglottes est évidemment la moins fréquente, *a fortiori* si le jeu de mots original porte sur une prononciation française ou contient un ou plusieurs mots d'origine française (comme dans le calembour *puzel/pussel*, dont le bilinguisme est *a priori* fatalement effacé dans une traduction vers le français).

B. Traduction homomorphe

La traduction homomorphe consiste à restituer le jeu de mots de l'original par le même procédé. C'est « sans doute celle vers laquelle le traducteur a le plus tendance à s'orienter dans la

première phase de sa recherche d'un équivalent à un jeu de mots étranger¹¹⁷ », explique Jacqueline Henry. En ce qui concerne les jeux de mots polyglottes, il est dans certains cas possible de préserver la dimension interlinguistique de ce jeu de mots, dans d'autres, il faut se résoudre à l'abandonner. Les exemples de traduction des calembours phoniques bilingues (latin-anglais) exploitant la paronymie entre *haud credo* et *auld grey doe* ou encore entre *ad unguem* et *ad dunghill* attestent des difficultés soulevées par les diverses contraintes qui pèsent ici sur le traducteur, s'il s'évertue à traduire « à l'identique » :

NATHANIEL. [...] I assure ye it was a buck of the first head.

HOLOFERNES. Sir Nathaniel, *haud credo*.

DULL. 'Twas not a 'auld grey doe', 'twas a pricket. (*Love's Labour's Lost*, IV.II.9-12)

Il s'agit ici d'un calembour ponctuel, mais celui-ci sert pour ainsi dire de prélude à un jeu de mots « filé », une quarantaine de lignes plus loin, autour du lexique de la chasse au cerf, tantôt appelé *pricket* (« jeune cerf dans sa deuxième année », mais le terme joue aussi sur le substantif *prick*, « penis), tantôt *sore* (« cerf de quatre ans », mais aussi « blessure » et, par extension, « vulve¹¹⁸ ») ou encore *sorel* (« cerf de trois ans », terme qui, d'après P. Parker, pourrait également évoquer l'italien *sorella*¹¹⁹, « sœur » et peut-être « femme de mauvaises mœurs »). Dans l'extrait qui nous concerne, Nathaniel, Holofernes et Dull ne parviennent pas à se mettre d'accord sur l'âge du cerf tué par la princesse : le pédant affirme que ce cerf était « mûr comme une pomme juteuse¹²⁰ », le curé soutient que c'était un *buck of the first head* (c'est-à-dire un « cerf dans sa cinquième année », autre sous-entendu grivois¹²¹), tandis que Dull prétend qu'il s'agissait d'un daquet. Contrairement à ce que Dull croit entendre, ce n'était en tout cas pas une

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 178.

¹¹⁸ G. WILLIAMS, *A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature*, *op. cit.*, p. 1273. Voir également la chanson paillard de Pandarus, où l'on retrouve l'image du cerf, de la biche et de la « blessure » (*TC*, III.I.111-116) : « Love, love, nothing but love, still love, still more! / For O love's bow / Shoots buck and doe. / The shaft confounds / Not that it wounds, / But tickles still the sore. »

¹¹⁹ « The *sorella* or sister [...] was the familiar *lingua franca* for a less than "honest" woman in the scene that also features a "pricket" ». P. PARKER, « Shakespeare's Sound Government: Sound Defects, Polyglot Sounds, and Sounding Out », art. cité, p. 115. Selon Gordon Williams, *ell* désignerait le « vagin » par synecdoque (à partir du pronom personnel français). Voir *Ibid.*, p. 435.

¹²⁰ « Ripe as the pomewater » (*LLL*, IV.II.4).

¹²¹ Gordon Williams montre que *buck* désignait au départ une personne lubrique. D'après lui, les termes *buck* et *buck of the first head* pouvaient également désigner un cocu (voir *MW*, III.III.150-151), sans doute par référence aux bois du cerf. G. WILLIAMS, *A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature: Three Volume Set Volume I A-F Volume II G-P Volume III Q-Z*, Continuum, 2001, p. 161-162.

« vieille biche grise » (*old grey doe*, expression également dotée d'un sens grivois¹²²). La réplique de Dull, répétée quelques lignes plus loin à l'identique comme pour enfoncer le clou, vient parachever le registre paillard du passage. Comme l'explique Gordon Williams : « The language of doe-hunting is notably suited to sexual appropriation¹²³. »

La première contrainte évidente, pour le traducteur, est celle du bilinguisme : peut-on trouver en français un paronyme satisfaisant du latin *haud credo* – élément *a priori* invariant – qui puisse se substituer à l'anglais *old grey doe* ? L'autre contrainte majeure est d'ordre sémantique : il faudrait idéalement que ce paronyme puisse non seulement évoquer un cervidé, étant donnée l'importance, dans le contexte, du réseau de mots savants relatifs au cerf, mais aussi donner lieu à une série de sous-entendus grivois, à la manière du texte source. Face à ces contraintes multiples, quelles solutions s'offrent au traducteur ? La première, qui n'est en réalité qu'un pis-aller, consiste à ne pas traduire : « Ce n'était pas un *haud credo*, c'était un faon », déclare Balourd (Dull) chez François-Victor Hugo. C'est également la solution retenue par la plupart des traducteurs de la pièce. On peut certes imaginer que Dull prenne la phrase latine d'Holofernes pour un terme de chasse de plus, mais, dans cette non-traduction, le calembour grivois de l'original tombe inévitablement à plat. Une traduction homomorphe consisterait en revanche à tenter de le reproduire, en cherchant en français une expression qui soit au moins vaguement paronyme de *haud credo*. Jean Malaplate propose par exemple ceci : « Ce n'était pas un « haut cerf d'eau », mais un hère¹²⁴ ». Cette trouvaille paraît certes érudite¹²⁵, mais elle passe inévitablement à côté de l'allusion à la vieille « biche » ou prostituée et, par là même, de l'effet comique escompté. À vouloir à tout prix partir des termes exacts de l'original et concilier le fond et la forme, on risque de produire des énoncés ineptes, des « phrase[s] idiote[s] », comme le

¹²² Le substantif *doe* pouvait en effet désigner « une femme légère, une prostituée ». *Ibid.*, p. 399-400.

¹²³ *Ibid.*, p. 399. À la page suivante, Williams cite également une plaisanterie obscène tirée de *Ram Alley* (1607-1608), une comédie de Lording Barry, jouant sur les mêmes mots que Shakespeare dans le passage qui nous concerne : « I goe To hunt no Buck, but prick a lusty Doe, I go in truth a wooing ». Dans *TA*, ajoute Williams, l'image de la biche est sinistrement associée au viol conçu comme une partie de chasse : « we hunt not, we, with horse nor hound, / But hope to pluck a dainty doe to ground » (Demetrius, *TA*, II.ii.25-26). L'imagerie sexuelle du cerf culmine enfin à la dernière scène de *MW*, dans laquelle Falstaff, déguisé en Herne le Chasseur et affublé de bois, se décrit lui-même comme le cerf le plus gras de la forêt de Windsor.

¹²⁴ Traduction de Jean Malaplate, M. GRIVELET et G. MONSARRAT (éd.), *Comédies I*, Paris, Robert Laffont, 2000, p. 541.

¹²⁵ Même si l'expression « haut cerf d'eau » est en réalité contradictoire, puisqu'un « cerf d'eau » ou « chevreuil des marais » désigne en fait un cervidé d'Asie de petite taille.

remarque Jean-Louis Curtis¹²⁶. Une troisième solution consisterait dès lors à prendre davantage de liberté par rapport au texte source en modifiant l'énoncé latin à la source du malentendu entre Holofernes et Dull. En effet, on pourrait y substituer un énoncé latin¹²⁷ (voire italien¹²⁸) de sens équivalent qui prête mieux à l'équivoque en français. L'essentiel étant, semble-t-il, de traduire non pas les mots précis du calembour mais plutôt l'humour né du décalage entre la réplique prétentieuse du pédant et la « balourdise » de Dull. Une autre solution, plus radicale, consisterait enfin à réécrire l'ensemble du passage pour en transposer plus librement les multiples calembours (phoniques et sémiques) dans une langue qui parvienne à revitaliser l'énergie linguistique et comique de la scène.

Voici un autre exemple de calembour bilingue *a priori* « intraduisible », à l'acte V, scène I de la même pièce :

COSTARD. Go to, thou hast it *ad dunghill*, at the fingers' ends, as they say.

HOLOFERNES. O, I smell false Latin—'dunghill' for *unguem*.

ARMADO. Arts-man, *preambulate*. We will be singled from the barbarous.

Ici encore, peut-on trouver en français un paronyme satisfaisant de *ad unguem*¹²⁹ ? À supposer que cela soit possible, il y a évidemment peu de chances que ce paronyme soit en même temps un synonyme de *dunghill*. Par ailleurs, Holofernes rend la tâche du traducteur encore plus délicate lorsqu'il renchérit malgré lui sur l'image du tas de fumier et déclare « I smell false Latin—'dunghill' for *unguem* » – la syllepse qui porte sur le verbe *smell* est ainsi à l'origine d'un nouveau calembour, cette fois sémique et non phonique. Enfin, l'ambigu « arts-man » d'Armado vient renchérit sur la trivialité de ce qui précède. Face à un si grand nombre de contraintes, le traducteur se trouve alors obligé de faire des choix : une reproduction à l'identique n'est tout simplement pas envisageable. Mettant l'accent sur le signifié de *ad unguem*, Jean Malaplate

¹²⁶ Cité par J. HENRY, *La traduction des jeux de mots*, op. cit., p. 84.

¹²⁷ On pourrait par exemple exploiter la ressemblance, en chiasme, entre le latin *bis repetita* (pris dans un sens ironique, sur le modèle de *bis coctus*, quelques lignes plus loin) et le français « petite biche » (il s'agit d'un terme d'affection familier adressé à une femme et, en argot, une « biche » désigne par ailleurs une « fille de mœurs légères » ou une « femme entretenue »). Si l'on part d'un nouvel énoncé en latin, en italien, voire dans une autre langue, les équivoques possibles sont évidemment bien plus nombreuses que si l'on prend comme point de départ le *haud credo* d'Holofernes, dont certains membres du public d'aujourd'hui ne saisiraient d'ailleurs peut-être plus le sens.

¹²⁸ Plus tard dans la même scène, on se souvient qu'Holofernes cite en italien un proverbe sur Venise.

¹²⁹ « À la perfection ». *At the fingers' ends*, expression proverbiale de sens similaire, n'en est qu'une paraphrase : elle signifie « to have thorough familiarity with (a subject, branch of knowledge, etc.) » (*OED*, s. v. *finger's end* n., b).

propose par exemple l'incompréhensible « *ad ton gant*¹³⁰ », traduction qui ne parvient pas à rendre la trivialité de l'original et qui, par ailleurs, n'est pas non plus satisfaisante d'un point de vue phonique. Travaillant pour une édition bilingue, le traducteur explique cependant recourir aux notes de bas de page afin de « compléter » la traduction et « d'aider à la lecture du texte anglais¹³¹ ». Il s'agit moins de proposer une transposition créatrice du texte source que de placer la traduction en vis-à-vis dans une position ancillaire. La traduction d'Annie Berthet (« Tu as de l'esprit *ad onguent*, jusqu'au bout des doigts¹³² »), proche d'un point de vue phonique, entretient avec l'original un rapport pour ainsi dire antithétique dans la mesure où l'onguent est une substance aromatique que l'on utilisait jadis pour parfumer la peau. En traduisant *ad dunghill* par « ad obscène¹³³ », Daniel et Geneviève Bournet parviennent quant à eux à rester dans le champ notionnel de ce qui inspire de la répugnance ou offense le bon goût. Cependant, la ressemblance phonique entre « obscène » et *unguem* est elle aussi plutôt ténue – après tout, *ad unguem* et *ad dunghill* ne sont pas non plus homophones. Jean-Michel Déprats propose « tu as de l'esprit à doux dingue¹³⁴ », qui a le mérite de s'insérer logiquement dans le dialogue en faisant référence à l'excentricité de Moth. Ces trois traductions ont choisi de conserver l'invariant latin *ad unguem*, mais il me semble qu'en réalité, la « fidélité » de la traduction d'un tel calembour ne repose pas sur la fidélité aux mots employés par Shakespeare. C'est sans doute ce que François-Victor Hugo avait pressenti, lui qui s'est permis de légèrement modifier l'expression latine (devenue *cum ungue*, dans sa version) pour conférer à sa traduction davantage de « naturel » : « Ah ! l'esprit te va comme un gant¹³⁵ ; tu en as jusqu'au bout des ongles¹³⁶. » Mais si cette traduction gagne en naturel, elle perd l'irrévérence faite à la langue latine dans le jeu de mots source. Il est peut-être nécessaire, pour en préserver l'humour, d'aller plus loin dans l'adaptation : en effet, ce qui compte ici, ce ne sont pas les mots précis figurant dans l'original, mais plutôt l'effet comique qui naît de la déchéance du latin, langue supposément noble et élevée, aux mains de « barbares » tels que Moth et Costard. On pourrait ainsi substituer à l'invariant *ad unguem* un adverbe latin de

¹³⁰ M. GRIVELET et G. MONSARRAT (éd.), *Comédies I, op. cit.*, p. 571.

¹³¹ *Ibid.*, « Note sur la traduction ».

¹³² *Peines d'amour perdues*, traduit par A. BERTHET, Paris, les Belles lettres, coll. « Shakespeare », 1969, p. 133.

¹³³ *Théâtre complet*, traduit par D. BOURNET et G. BOURNET, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1991, vol. 2, p. 354.

¹³⁴ G. VENET et J.-M. DEPRATS (éd.), *Comédies I, op. cit.*, p. 759.

¹³⁵ C'est moi qui souligne.

¹³⁶ *Œuvres complètes de W. Shakespeare*, traduit par F.-V. HUGO, Paris, Pagnerre, 1860, vol. 6, p. 393.

sens similaire lequel, dans sa forme corrompue par Costard, viendrait consolider la teneur scatologique de l'ensemble du passage. Voici ce que je serais tentée de proposer, à titre expérimental, en partant d'une citation d'Horace légèrement remaniée ¹³⁷ :

COSTARD. [...] Ma foi, *pulchrum, bonum, rectum* ¹³⁸ ! Jusqu'au bout des ongles, comme on dit.

HOLOFERNES. Oh, je flaire du faux latin : *rectum* au lieu de *recte*.

Les possibilités sont sans doute plus nombreuses qu'elles ne paraissent si, à la manière des pédants de *Love's Labour's Lost*, on ne se restreint pas à une seule langue.

Si la traduction homomorphe des jeux de mots polyglottes est possible, elle est souvent périlleuse : « en effet, explique Jacqueline Henry, la conservation du même procédé ne suffit pas à garantir la réussite, c'est-à-dire la reproduction de la fonction et de l'effet d'un jeu de mots ¹³⁹ ». Si le respect du procédé rend le jeu de mots laborieux et, en conséquence, peu efficace, il paraît alors préférable d'opter pour une traduction hétéromorphe, « c'est-à-dire pour un jeu de mots d'un type autre que celui de l'original ¹⁴⁰ ».

C. Traduction hétéromorphe

Nous avons jusqu'à présent examiné deux exemples de jeux de mots : l'un fondé sur un procédé de traduction, l'autre sur un calembour phonique. Voici à présent quelques exemples de jeux de mots fondés sur un principe d'interférence phonémique. Traduire un accent étranger ou régional représente un véritable défi pour le traducteur, notamment lorsque l'accent en question (l'accent gallois, dans les exemples qui vont suivre) n'a pas vraiment d'équivalent dans la langue cible. En effet, qu'est-ce qu'un accent gallois en français ? Comment le représenter phonétiquement et graphiquement ? La question se pose avec encore plus d'acuité lorsque cet accent est à l'origine d'un jeu de mots dans la langue « parasitée » (il s'agit bien, rappelons-le, d'un jeu de mots monolingue et non bilingue). Évidemment, il n'y a pas de solution unique, pas de solution « toute faite » à cet apparent aporisme de la traduction. Mais cela ne veut pas dire

¹³⁷ Au critique sage et prudent, sur le modèle de Quintilius, Horace oppose le flatteur qui s'exclame : « *Pulchre, bene, recte* ». HORACE, *Épître aux Pisons*, v. 428.

¹³⁸ Il s'agit là de ce que Jacqueline Henry qualifie de « calembour avec *allusion* » dans la mesure où il y a ici une référence implicite à un élément hypotextuel, selon la terminologie de G. Genette. J. HENRY, *La traduction des jeux de mots*, op. cit., p. 27.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 183.

¹⁴⁰ *Ibid.*

qu'aucune solution n'existe. Il arrive même parfois, paradoxalement, que l'ingéniosité de la traduction proposée soit proportionnelle aux difficultés qu'engendre le jeu de mots original.

On se souvient qu'au tout début de *The Merry Wives of Windsor* et dès sa toute première réplique, Evans transforme les brochets ou les fleurs de lis (*lucés*) en poux (*louses*, dans l'anglais bancal du pasteur gallois) et les cottes d'armes (*coat*) en morues (*cod* désigne aussi le scrotum) : « The dozen white louses do become an old coad well. » Selon Deanne Williams :

In a play that is concerned with loves both appropriate, and less-than-appropriate, this opening scene questions the extent to which signs can be relied upon to remain faithful to their signifiers, and, more specifically, the tendency of English terms to swerve into French if left unattended. For in fact the “luce,” [...] which becomes the “old coat,” is the English form of an Old French word for “pike,” *lucel*. “Luce” is also the anglicization of *lis*, as in *fleur de lis* (which, in Elizabethan English, is “flower de luce”): a rather more likely image to appear on a coat-of-arms, and for the upwardly-mobile Justice Shallow, interested in “old coats” because he is in fact the proud possessor of a new coat-of-arms, a felicitous affiliation with an emblem of the Anglo-Norman aristocracy¹⁴¹.

Mettant ici l'accent sur l'instabilité des signes linguistiques, Deanne Williams révèle ainsi de façon très convaincante la propension de l'anglais à retomber dans le français si l'on n'y prend pas garde. Or, comme le font remarquer les deux plus récents traducteurs de la pièce à ce jour, « quand une fleur de lys dans une langue devient un pou dans l'autre », « la confusion [...] s'installe » et « la traduction interlinguistique est mise en panne¹⁴² ». Dans la version de François-Victor Hugo, les *louses* d'Evans deviennent « douze petits animaux blancs », tandis que la phrase disparaît complètement dans la traduction de Jean-Michel Déprats et de Jean-Pierre Richard, remplacée par la remarque suivante de Falot (Shallow) : « Cela fait déjà longtemps chez nous qu'on a glissé le brochet dans le blason¹⁴³. » Une solution intermédiaire – entre la traduction hyperonymique d'Hugo et l'adaptation ponctuelle de Déprats-Richard – est proposée par Daniel et Geneviève Bournet, qui transforment les brochets du texte original en « hermines » (Mince / Slender). Ces petits mammifères, symboles de pureté, furent en effet utilisés très tôt en héraldique. Par paronomase, Evans les métamorphose en vermines (qu'il prononce « fermines » à cause de son accent qui, chez Bournet, assourdit systématiquement le [v] en [f]). Il s'agit là d'une trouvaille intéressante, non seulement parce qu'elle permet de conserver la référence de l'original aux poux, mais aussi dans la mesure où les deux termes sont quasi-antithétiques :

¹⁴¹ D. WILLIAMS, « *The Merry Wives of Windsor* and the French-English Dictionary », art. cité, p. 235.

¹⁴² J.-M. DEPRATS et J. P. RICHARD, « Windsor et Babel », p. 18.

¹⁴³ J.-M. et J.-P. RICHARD (trad.), *Les Joyeuses Commères de Windsor*, op. cit., p. 24.

l'hermine symbolise la pureté – la légende veut que cet animal se laisse mourir s'il est taché – tandis qu'un « verminard » ou un « pouilleux » désigne par métaphore un individu d'une saleté répugnante. Par ailleurs, Daniel et Geneviève Bournet traduisent *coat* par « écu », que l'accent d'Evans transforme par aphérèse – mais à mon avis de façon peu convaincante – en « 'cu » : « Douze fermes blanches confiennent à un fieil'cu¹⁴⁴. » Malgré la meilleure volonté des traducteurs et malgré leurs trouvailles ponctuelles, on est en droit de se demander, avec Jean-Marie Villégier, si même un spectateur anglais peut trouver son compte dans cette « héraldique de pacotille », dans « ces bouffonneries [qui] perdent ce que le temps leur a laissé de sel¹⁴⁵ ». Plutôt que de « coller » aveuglément au texte source par fidélité aux mots, la traduction des passages comiques n'aurait-elle pas pour mission principale d'en restituer l'humour, même si la régénération du texte original doit en passer par la suppression de certains obstacles à la compréhension ?

Après avoir transformé les brochets en poux, Evans déforme également les mots en choux :

EVANS. *Pauca verba*, Sir John, good worts.

SIR JOHN. Good worts? Good cabbage! (*The Merry Wives of Windsor*, I.I.113-114)

Une traduction homomorphe telle que celle que proposent Daniel et Geneviève Bournet, tout aussi artificielle que difficile en bouche, me paraît totalement saugrenue :

EVANS. *Pauca ferba*, monfieur John, braf^rferbe.

FALSTAFF. Brave herbe ? Brave chou¹⁴⁶ !

Lorsque la traduction homomorphe est mise en panne, une des solutions qui s'offrent au traducteur est de renoncer de traduire à l'identique et de se hasarder à expérimenter d'autres procédés de jeux de mots, potentiellement plus fructueux. Plutôt que d'affubler Evans d'un accent peu plausible, Jean-Michel Déprats et Jean-Pierre Richard ont choisi de traduire ce jeu de mots non plus à partir d'une opération de substitution phonétique, mais plutôt à partir d'une opération de permutation phonétique :

¹⁴⁴ *Théâtre complet*, traduit par D. BOURNET et G. BOURNET, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1992, vol. 4, p. 251.

¹⁴⁵ Villégier ajoute : « Il semble bien, d'ailleurs, qu'elles n'aient, même initialement, été appréciées que d'une élite puisqu'elles sont absentes du Quarto. » *Les Joyeuses Commères de Windsor*, traduit par J.-M. VILLEGIER, Montpellier, Éditions Espaces 34, coll. « Espace Théâtre », 2004, p. 9.

¹⁴⁶ *William Shakespeare : Théâtre complet IV*, op. cit., p. 254.

EVANS. *Pauca verba*, Sir John, mots choisis.

FALSTAFF. Mots choisis ? Chou moisi¹⁴⁷ !

Cette contrepèterie me semble tout à fait ingénieuse, non seulement parce qu'elle parvient à prendre comme point de départ les termes exacts du jeu de mots original (« mots » et « chou »), mais aussi parce qu'elle réussit à en préserver l'énergie et la concision (cet échange de répliques contient le même nombre de mots que dans le texte source). On présente souvent la traduction, et particulièrement la traduction des jeux de mots, en termes de perte : peut-on dire qu'il y a perte, ici ? Certes, on perd (tout du moins sur la page) l'humour fondé sur l'accent d'Evans, mais rien n'empêche le metteur en scène de réinventer cet accent – il n'est nul besoin qu'il soit inscrit dans le corps même du texte traduit pour qu'il puisse prendre vie sur scène. Ce que l'on gagne, en revanche, c'est une énergie du dire semblable à celle du texte original, dont l'humour n'est pas dilué dans la traduction. À titre de comparaison, voici comment Jean-Marie Villégier, dans ce qu'il nomme sa « libre imitation¹⁴⁸ » du Quarto de *The Merry Wives of Windsor*¹⁴⁹, restitue ces deux répliques :

LEDOCTEUR¹⁵⁰. Lénifiez, Seigneur Falstaff, lénifiez pour l'amour de Dieu ! Faites-nous la grâce de quelques paroles melliflues.

FALSTAFF. Quelques paroles melliflues ! Je ne fais pas cet article¹⁵¹.

Ici, le jeu de mots est abandonné au profit d'un jeu sur le contraste des registres de langue : Ledocteur (Evans) sème sa réplique d'archaïsmes empruntés notamment à Pierre de Larivey¹⁵², dramaturge contemporain de Shakespeare. Il s'agit là, selon la typologie de Jacqueline Henry, d'une traduction libre, qui « franchit la frontière entre les jeux de mots et d'autres modes d'écriture dépourvus de jeux verbaux¹⁵³ ».

¹⁴⁷ J.-M. et J.-P. RICHARD (trad.), *Les Joyeuses Commères de Windsor*, op. cit., p. 30-31.

¹⁴⁸ J.-M. VILLEGIER (trad.), *Les Joyeuses Commères de Windsor*, op. cit., p. 12.

¹⁴⁹ Voici ce qu'on peut lire dans le Quarto de 1602 : « Good vrdes sir *Iohn*, good vrdes. / Good vrdes, good Cabidge. »

¹⁵⁰ Dans la version de Villégier, Evans et Caius sont tous deux qualifiés de pédants et respectivement renommés Monsieur Ledocteur et Docteur Lemonsieur.

¹⁵¹ J.-M. VILLEGIER (trad.), *Les Joyeuses Commères de Windsor*, op. cit., p. 18-19.

¹⁵² Une quinzaine d'années avant la création des *Joyeuses Commères* à la Maison de la Culture de Bourges (mars 2004), Jean-Marie Villégier s'était familiarisé avec cet auteur préclassique en remettant à la scène *Le Fidèle*, une comédie datant de 1611 (création en décembre 1989 au Théâtre National de Chaillot à Paris).

¹⁵³ J. HENRY, *La traduction des jeux de mots*, op. cit., p. 187.

D. Alternatives à la traduction de jeux de mots en « non-jeux de mots »

Parfois, il est tout simplement impossible de coller à la lettre du texte et le traducteur se retrouve ainsi contraint de traduire un jeu de mots en « non-jeu de mots ». Que faire, par exemple, d'un « lapsus » tel que celui de Caius qui, faute de pouvoir prononcer le phonème [θ] anglais, transforme le mot *third* en *tird* / *turd* (« If there be one or two, I shall make-a the turd¹⁵⁴ ») ? Faute de mieux, la plupart des traductions que j'ai pu consulter escamotent ce jeu de mots involontaire. Jean-Marie Villégier, quant à lui, réécrit le passage en brodant sur le thème de la glotonnerie du Gallois et du Français. Y aurait-il un moyen terme entre une telle réécriture et une traduction littérale faisant fi de l'interférence phonémique à l'œuvre dans la réplique originale ? Aucune traduction, aussi ingénieuse soit-elle, ne pourra préserver la concision du jeu de mot original, à moins éventuellement de le réinsérer tel quel en fin de phrase : « Je ferai le troisième, *the turd* ! », pourrait ainsi s'exclamer Caius. Plutôt que de faire de lui un Italien, à la manière de Daniel et Geneviève Bournet (« S'il est oun sécond, zé férai lé troisième¹⁵⁵ »), on mettrait ainsi l'accent sur sa « franchouillardise » : paradoxalement, ce serait en faisant s'exprimer Caius en anglais (évidemment bancal) que l'on parviendrait le mieux à l'identifier comme le personnage français de la pièce. Par ailleurs, en plus d'avoir l'avantage de contribuer à refléter le babélisme de la pièce, cette solution siérait bien, me semble-t-il, au « dictionnaire ambulante » que représente Caius.

Que faire, également, d'un corps verbal composite tel que *viol-de-gamboys*, dans lequel on entend simultanément le nom commun *boys*, le nom d'un instrument de musique en usage à la Renaissance, et même le prénom *Viola* ? La plupart des traducteurs francophones « rationalisent » ce mot-valise, qu'ils traduisent simplement par « viole de gambe » ou par « basse de viole » (F.-V. Hugo, 1864). On pourrait éventuellement tenter un mot-valise unilingue reprenant l'ensemble des éléments qui composent le terme *viol-de-gamboys* : la référence à un instrument de musique se tenant entre les jambes, celle aux « garçons » ainsi que celle, plus souterraine, à *Viola*. On pourrait peut-être, par exemple, tirer parti des affinités phoniques entre des mots français comme « violoncelle » (ou « violonceau¹⁵⁶ ») et « jouvenceau », mais on

¹⁵⁴ *MW*, III.III.225.

¹⁵⁵ *William Shakespeare : Théâtre complet IV*, op. cit., p. 296.

¹⁵⁶ Charles Soullier décrit cet instrument inventé par le luthier Jean-Baptiste Vuillaume comme le « contralto du violon ». C. SOULLIER, *Nouveau dictionnaire de musique illustré*, Paris, E. Bazault, 1855, p. 342.

perdrait alors nécessairement la dynamique bilingue à l'œuvre dans le jeu de mots original. Dans l'exemple précédent, je proposais de garder l'expression originale, juxtaposée à sa traduction littérale (« le troisième, *the turd* »). De la même façon, on pourrait ne pas traduire *viol-de-gamboys*¹⁵⁷ : en effet, les mots ici télescopés sont l'un et l'autre suffisamment transparents pour que le jeu verbal bilingue fonctionne également en français. Même si cette « importation » aurait le mérite de garder l'étrangeté facétieuse des mots mixtes de Sir Toby, le gain du sentiment de babélisme ne compense pas toujours la perte de l'humour. Une transposition qui s'attacherait à l'esprit du jeu de mot plutôt qu'à la lettre me semble toujours le meilleur choix lorsqu'il est possible.

IV. Bilan et perspectives

En ce qui concerne les jeux de mots polyglottes, terme qui recouvre lui-même une variété de catégories, du calembour bilingue aux équivoques occasionnées par un accent étranger, il n'y a pas de solution de traduction unique. Face à la difficulté essentielle de traduire le multiple, les traducteurs ne peuvent la plupart du temps recourir qu'à des demi-mesures. Parfois, cependant, « la difficulté stimule l'ingéniosité des traducteurs confrontés aux jeux verbaux les plus retors¹⁵⁸ ». Et « parce qu'il doit choisir, ajoute Jean-Michel Déprats, le traducteur est le plus souvent contraint à la liberté, à l'invention¹⁵⁹ ».

Si l'on ne peut tout à la fois être fidèle au sémantisme, à la lettre ou à l'esprit du jeu de mots, quelle fidélité privilégier ? Pour Jacqueline Henry, ce qui compte avant tout, c'est la fidélité à l'effet : c'est dans une « optique fonctionnelle et pragmatique, c'est-à-dire du rôle joué par les jeux de mots dans le texte et de l'effet qu'ils doivent produire sur leurs lecteurs que l'on doit aborder leur traduction¹⁶⁰ ». Dans un article consacré à la traduction des jeux verbaux, W. Terrence Gordon suggère quant à lui comme stratégie de traduction, non pas de s'évertuer à

¹⁵⁷ On pourra en revanche franciser l'orthographe du nouveau mot-valise en « viole-de-gamboys ».

¹⁵⁸ J.-M. DEPRATS, « Traduire Shakespeare : pour une poétique théâtrale de la traduction shakespearienne », dans J.-M. DEPRATS (éd.), *Tragédies I*, op. cit., p. LXXXVII.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. LXXXVII.

¹⁶⁰ J. HENRY, *La traduction des jeux de mots*, op. cit., p. 51.

« coller » à la lettre de l'original, mais plutôt de « se concentrer sur l'imitation du jeu de mot en tant que procédé ¹⁶¹ ». Gordon ajoute ensuite :

If subordinating precise meaning seems like a scandalous suggestion, it is well to remember that Joyce shocked his translators by counseling them to abandon the meaning of the text altogether at certain points ¹⁶².

Il s'agit sans doute là d'une stratégie intéressante dans le cas précis de la traduction théâtrale, dans la mesure où, au moment où le texte traduit prend vie sur scène, les jeux de mots ne peuvent évidemment pas être glosés comme ils le seraient au bas d'une page. Pour que le texte cible soit jouable, il est nécessaire de préserver la qualité percutante des jeux de mots de l'original, en particulier lorsqu'ils s'enchaînent sur de nombreuses répliques.

La traduction des jeux verbaux, et *a fortiori* celle des jeux de mots polyglottes, est presque toujours perçue comme un exercice aussi laborieux que périlleux ; on la présente d'ailleurs exclusivement en termes de perte. Pourtant, il n'est pas inconcevable de la penser en termes de gain. En effet, certains chapelets de jeux de mots tirés de *Love's Labour's Lost* ou de *The Merry Wives of Windsor* sont aujourd'hui incompréhensibles pour un public anglophone – à tel point qu'ils sont souvent coupés, élagués ou remaniés. Comme le fait remarquer Anne Barton, une pièce telle que *Love's Labour's Lost* « requiert en permanence – et déjoue – la glose, l'explication érudite », si bien que « rien ne peut plus rendre modernes la plupart [de ses] jeux de mots et [...] calembours ¹⁶³ ». En revanche, une traduction conçue comme un instrument de jeu efficace, énergique et inspiré présente l'immense avantage de lever les difficultés de compréhension que pose le caractère obscur, voire obsolète, de certaines plaisanteries et allusions du texte original. Il ne s'agit pas de simplifier le texte, mais plutôt de le rendre plus immédiat pour un spectateur francophone d'aujourd'hui, dans une entreprise de revitalisation de l'original.

Donner un nouveau souffle au texte original ne signifie pas qu'il faille raboter ses aspérités ni faire abstraction des passages problématiques, notamment ceux qui reposent sur la multiplicité des sens possibles d'un mot ou encore sur l'interaction ou la superposition de plusieurs langues. Chez Shakespeare, les jeux de mots interlinguistiques sont en effet loin d'être

¹⁶¹ Cité et traduit par J. Henry. *Ibid.*, p. 183.

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ A. BARTON, « Préface », trad. de l'anglais par J.-P. Richard, dans J.-M. DEPRATS (éd.), *Tragédies I*, *op. cit.*, p. LXXXVIII.

accessoires ou purement décoratifs : ils nous interrogent notamment sur les frontières, souvent moins étanches qu'on ne le croit, entre les langues et les cultures. Le français, « toujours souterrain ¹⁶⁴ », menace régulièrement de remonter à la surface du texte. Dans le « monde à l'envers » de la comédie, l'autorité du latin, presque toujours entendu et répété de travers, est mise à mal. En introduisant une certaine dissonance dans la partition sonore de langue anglaise, les mots étrangers menacent en quelque sorte l'ordre établi, soit qu'ils se substituent aux mots natifs, soit qu'ils s'unissent ou se superposent à eux pour donner lieu à des formes hybrides, dont on ne sait pas précisément si elles résultent d'un mariage ou d'un adultère, selon le mot de Deanne Williams ¹⁶⁵.

« Le *fait* de la multiplicité des langues, ce qui fut *fait* comme confusion des langues ne peut plus se laisser reconduire, par la traduction, dans une seule langue ¹⁶⁶ », explique Derrida dans un texte fondateur (cité plus longuement ci-dessus) sur la traduction du « babélisme ». Peut-on, doit-on traduire les jeux de mots polyglottes de Shakespeare « dans le système d'une seule langue » ? Réduire le multilinguisme d'un énoncé « *fait* comme confusion des langues », revient fondamentalement, comme le dit Derrida, à effacer « le contenu essentiel du dit ¹⁶⁷ ». Aucune traduction française des *louses* d'Evans, aussi astucieuse soit-elle, ne parviendra à garder le sémantisme de ce mot anglais au pluriel fautif tout en nous faisant entendre, simultanément, l'accent exotique du pasteur gallois, l'ancien français *lus* signifiant « brochet », ou encore l'anglicisation du « lis » de « fleur de lis », emblème héraldique de la France durant sept siècles. La « confusion babélique » d'un tel énoncé semble condamnée à disparaître : « il faut choisir, dit Derrida, et c'est toujours le même drame ¹⁶⁸ ».

Si le traducteur est presque toujours contraint de renoncer localement à l'événement de la multiplicité des langues et de tout ce que cela implique dans la construction du sens d'une telle occurrence, il ne lui est cependant pas impossible, *a priori* (c'est-à-dire toutes contraintes éditoriales mises à part), de mettre en œuvre des stratégies de compensation rétablissant – ailleurs, autrement – cette multiplicité des langues constitutive de certaines œuvres, et en particulier, pour ce qui nous concerne, *Love's Labour's Lost*, *The Merry Wives of Windsor* et

¹⁶⁴ J.-M. DEPRATS et J.-P. RICHARD, « Windsor et Babel », art. cité, p. 20.

¹⁶⁵ D. WILLIAMS, « *The Merry Wives of Windsor* and the French-English Dictionary », art. cité, p. 234.

¹⁶⁶ J. DERRIDA, *Ulysse gramophone*, op. cit., p. 44-45.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 45.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 47.

Henry V. Faute de pouvoir transposer l'*étrangéité*¹⁶⁹ (au sens de « caractère de ce qui est étranger ») des répliques de personnages allochtones tels qu'Evans et Caius, Jean-Marie Villégier explique par exemple, en introduction à sa traduction du Quarto, leur avoir « prêté des *étrangetés* de langage¹⁷⁰ ». Cette mesure compensatoire opère un glissement intéressant de l'« étranger » vers l'« étrange ». Une autre stratégie de compensation, également adoptée par le metteur en scène, consiste à réintroduire des mots étrangers dans sa traduction en français. Falstaff parsème ainsi quelques-unes de ses répliques de mots empruntés à l'italien (*basta*¹⁷¹, *presto*¹⁷²) ou à l'anglais (*after-shaves*¹⁷³) là où le texte original est monolingue. À la fin de la scène 28, après avoir réconcilié Caius et Evans, l'aubergiste lance en anglais une interjonction qui ne correspond à rien dans le Quarto, mais qui vient clôturer une longue série de rimes en [œr] dans le texte français de Villégier :

Giue me thy hand terestiall,
 So giue me thy hand celestiall:
 So boyes of art I haue deceiued you both,
 I haue directed you to wrong places,
 Your hearts are mightie, you skins are whole [...]. (Quarto, 1602)

Donne-moi ta main sans rancœur, calmant des terrestres douleurs ! Donne-moi ta main sans rancœur, ferment des célestes ardeurs ! Je vous ai induits en erreur : l'un par ici et l'autre ailleurs. Tous deux sains et saufs, par bonheur. Tous deux sans reproche et sans peur ! Farewell and see you later¹⁷⁴ !

Nous sommes ici en présence d'une rime bilingue dont l'esprit ludique n'est pas sans évoquer celui des jeux de mots polyglottes rencontrés chez Shakespeare. Ces licences prises avec le texte source constituent certes des « ajouts », que les manuels de traductologie assimileraient à des « fautes de traduction ». Mais ces ajouts ponctuels contribuent en réalité, par compensation, à donner à un public francophone contemporain un aperçu paradoxalement assez fidèle du babélisme d'une pièce telle que *The Merry Wives of Windsor*. « Comment se refuser le plaisir d'un peu de V.O., d'un peu de *Merry Wives* dans nos *Joyeuses Commères*¹⁷⁵ ? », déclare ainsi à

¹⁶⁹ Il s'agit là d'un néologisme que l'on retrouve par exemple souvent dans les écrits de Nancy Huston, un des rares écrivains célèbres à s'être auto-traduit, à la manière de Vladimir Nabokov, Julien Green ou Samuel Beckett.

¹⁷⁰ *Les Joyeuses Commères de Windsor*, op. cit., p. 12. C'est moi qui souligne.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 37.

¹⁷² *Ibid.*, p. 71.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 55.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 51.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 13.

juste titre Jean-Marie Villégier, qui met ici l'accent sur la saveur que peuvent avoir les mots étrangers incorporés à un texte écrit dans une langue partagée.

Face aux jeux de mots interlinguistiques sporadiques, le traducteur peut recourir, nous l'avons vu, à diverses stratégies. S'il veut rendre le jeu de mots par un autre jeu de mots, le multilinguisme est souvent perdu. Il peut ainsi adopter des mesures compensatoires, en réintroduisant par exemple des expressions étrangères ailleurs dans son texte, pour garder quelque chose du babélisme du texte original. Par défaut, il conservera parfois le calembour tel quel dans sa traduction, espérant que le metteur en scène pourra suppléer aux insuffisances momentanées de la traduction interlinguistique au moyen de la traduction intersémiotique. Enfin, le dernier recours est celui de la suppression pure et simple du jeu de mots problématique. Pour Jacqueline Henry :

Il est [...] clair que la suppression, dans une traduction, d'un ou deux jeux de mots n'ayant qu'un rôle local et secondaire dans l'original modifie peu le *sens* du texte. Une telle omission est regrettable, surtout si le jeu verbal n'est remplacé par aucune figure particulière, [...] mais elle ne porte pas préjudice à l'ensemble du texte¹⁷⁶.

La traduction des jeux de mots interlinguistiques ayant un impact local (comme par exemple « *Puzel or Pussel* », dans *1 Henry VI*) n'est en effet pas comparable avec celle des scènes fondées sur une accumulation de tels jeux de mots (on songe par exemple à la scène d'ouverture de *The Merry Wives of Windsor*). Parfois même, ces jeux verbaux s'accumulent à tel point que les ajustements ponctuels mis en œuvre par le traducteur ne suffisent plus. Que faire d'un texte dans lequel les jeux de mots polyglottes, loin d'être purement accessoires, constituent un élément essentiel de son système d'écriture ? Jacqueline Henry les qualifie même de « pincipiels¹⁷⁷ », dans la mesure où ils « sont au cœur même [du] principe d'écriture [d'un texte] et sont en eux-mêmes plus importants que les référents qu'ils désignent¹⁷⁸ » ? La scène de la leçon de latin sur laquelle s'ouvre l'acte IV de *The Merry Wives of Windsor* en est, me semble-t-il, un parfait exemple : absente du Quarto, elle s'insère mal dans le reste de la pièce et, pour cette raison, elle est souvent coupée à la scène. Certains considèrent qu'il s'agissait là d'une scène de pure comédie destinée à un public spécifique et qu'elle était par conséquent « supprimable » en

¹⁷⁶ J. HENRY, *La traduction des jeux de mots*, op. cit., p. 215.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 214.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 231.

fonction du contexte et des impératifs d'une représentation donnée¹⁷⁹. Quelle que soit leur portée, les calembours bilingues sur lesquels repose cette scène tout entière en sont la raison d'être. Une traduction qui ne viserait qu'à restituer le contenu sémantique du dialogue serait inévitablement mise en panne, puisque c'est moins la teneur des propos échangés qui importe ici que le comique né du bilinguisme lui-même, dans tout ce qu'il peut avoir de subversif, comme nous le verrons plus bas.

Lorsque la traduction réplique par réplique est impossible, le traducteur est alors contraint à l'adaptation, à la réécriture. À la suite de Georges Bastin, auteur d'une thèse de doctorat consacrée à la notion d'adaptation en traduction¹⁸⁰, J. Henry propose ainsi de faire la distinction entre deux types de prise de distance par rapport au texte original : l'« adaptation ponctuelle (ou tactique) » et l'« adaptation globale (ou stratégique¹⁸¹) ». Dans ce chapitre, je me suis en partie penchée sur ce premier type d'adaptation. Dans le chapitre suivant, c'est l'adaptation « globale » qui retiendra notre attention : une scène telle que la leçon de latin exige en effet une stratégie traductive, faute de quoi l'humour qui naît de la collision entre l'anglais et le latin sera inévitablement dilué, voire perdu. Je m'intéresserai aussi, dans un premier temps, à la portée des « scènes de traduction » shakespeariennes, qui nous interrogent plus généralement sur le statut contemporain de la traduction, mais aussi de la pédagogie humaniste. La traduction, sous ses formes diverses, est au cœur de l'écriture de Shakespeare, ce « traducteur permanent¹⁸² ».

¹⁷⁹ « Structural differences between Q and F [...] suggest that at least for *Merry Wives*, two alternate versions might have been available, one for court performances, one for the public stage, for the Windsor Castle lines and the Latin lesson could easily have been either omitted or included for individual performances. » K.O. IRACE, *Reforming the « bad » Quartos: Performance and Provenance of Six Shakespearean First Editions*, Newark, University of Delaware Press, 1994, p. 43-44.

¹⁸⁰ G. BASTIN, *La notion d'adaptation en traduction: étude de l'adaptation ponctuelle et globale dans la version espagnole de L'Analyse du discours comme méthode de traduction, de J. Delisle*, Thèse de doctorat dirigée par Marianne Lederer, École supérieure d'interprètes et de traducteurs, Paris, 1990.

¹⁸¹ J. HENRY, *La traduction des jeux de mots, op. cit.*, p. 227.

¹⁸² N. CORCORAN, « A Nation of Selves: Ted Hughes's Shakespeare », art. cité, p. 197.

Chapitre IV : Transposition des scènes comiques de traduction et des jeux de mots interlinguistiques multiples

I. « *Wherefore do you so ill translate*¹? »

Si le but de cette partie ainsi que des suivantes consiste notamment à examiner et à comparer diverses traductions francophones des pièces multilingues de Shakespeare, et par là même à considérer le dramaturge avant tout comme un auteur traduit, il est sans doute utile de rappeler, comme le fait Dirk Delabastita², que Shakespeare était lui-même un « adaptateur » compulsif d'œuvres anciennes et contemporaines. C'était également un lecteur avide de traductions existantes. S'il connaissait Homère, c'était probablement par l'intermédiaire de Chapman. Il avait sans doute assidûment fréquenté les *Métamorphoses* d'Ovide dans la traduction en vers d'Arthur Golding (publiée pour la première fois en 1567), texte qui connut à l'époque un succès considérable³. C'est dans la traduction de Thomas North (élaborée à partir de la célèbre traduction française de Jacques Amyot) qu'il avait fréquenté les *Vies parallèles* de Plutarque, source principale de ses tragédies romaines ainsi que de *Titus Andronicus*. C'est enfin dans la traduction de Florio (1603) qu'il aurait peut-être lu les *Essais*⁴ de Montaigne.

Comme le rappellent Jean Delisle et Judith Woodsworth, la Renaissance fut un âge d'or pour la traduction dans la plupart des pays européens⁵, y compris dans l'Angleterre élisabéthaine :

¹ Il s'agit d'une accusation (ici tronquée) que Westmorland, défenseur des Lancastre, adresse dans *2H4* à l'Archevêque d'York, ennemi du roi, dans la forêt de Gaultres : « Wherefore do you so ill translate yourself / Out of the speech of peace that bears such grace / Into the harsh and boist'rous tongue of war [...]? » (*2H4*, IV.1.47-49)

² D. DELABASTITA, « 'If I know the letters and the language': translation as a dramatic device in Shakespeare's plays » dans T. HOENSELAARS (éd.), *Shakespeare and the Language of Translation*, op. cit., p. 31.

³ À ce sujet, voir par exemple A. B. TAYLOR, « Golding's Ovid, Shakespeare's 'small latin', and the real object of mockery in 'Pyramus and Thisbe' », dans S. WELLS, *Shakespeare Survey 42: Shakespeare and the Elizabethans*, Cambridge University Press, 2002.

⁴ Il y a au British Museum un exemplaire de la traduction de Florio portant la signature « Shakspere », mais son authenticité fait débat. Voir notamment J.-F. CHAPPUIT, « Avant-propos », dans P. KAPITANIAK et J.-M. MAGUIN (éd.), *Shakespeare et Montaigne : vers un nouvel humanisme*, Paris, Société française Shakespeare, 2003, p. 3.

⁵ J. DELISLE et J. WOODSWORTH (éd.), *Les traducteurs dans l'histoire*, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1995, p. 144.

L'Angleterre des début de la Renaissance a connu une certaine production en traduction, y compris dans le domaine profane [...], mais c'est surtout dans la seconde moitié du XVI^e siècle, sous le règne d'Elisabeth I^{re} [...], que la traduction en anglais de textes non religieux prend son essor, notamment vers un lectorat quasi monolingue, de plus en plus large ⁶.

L'origine et la nature des textes traduits sont variées, des textes de l'Antiquité classique à ceux de l'Italie de la Renaissance, des textes historiques à la poésie ou encore aux manuels de savoir-vivre. « Du côté des productions européennes et contemporaines, explique Delisle, on s'intéresse tout spécialement aux œuvres des auteurs proposant des conseils sur la conduite à tenir en société ⁷ ». De nombreuses traductions de l'époque ont une visée éducative plus ou moins explicite. Il s'agit par exemple « de former au niveau moral, politique, social les nouvelles classes de lecteurs non instruites en langues classiques ⁸ ». Delisle cite notamment l'exemple des *Vies* de Plutarque, que Thomas North considérait comme l'œuvre profane la plus profitable d'un point de vue pédagogique (« there is no profane study better than Plutarch ⁹ »). « L'Angleterre de la fin du XVI^e siècle, conclut Delisle, se donne une ambition, sinon un programme d'éducation, et filtre les textes étrangers en fonction de cette ambition ¹⁰ ». C'est sans doute en partie pour cette raison que plusieurs scènes de traduction, chez Shakespeare, sont également des parodies de scènes d'instruction, au cours desquelles une jeune femme apprend à traduire (ou plutôt à trahir) deux vers d'Ovide, un écolier subit une interrogation de latin et une jeune princesse française demande à apprendre la langue de l'envahisseur. Même la scène d'embuscade de *All's Well That Ends Well* peut d'une certaine façon être considérée comme une scène d'instruction, puisqu'il s'agit avant tout pour les auteurs du complot d'ouvrir les yeux de Bertram sur la couardise de Paroles et de donner au matamore une « bonne leçon ».

Mais que recouvre exactement le terme anglais *translation* ? L'*OED* répertorie trois acceptions principales du mot. La première désigne en premier lieu un transfert d'ordre spatial : « transference; removal or conveyance from one person, place, or condition to another » (s. v. *translation* n., I.1.a). Cela correspond en effet au sens premier du verbe latin *transfere* (dont le participe passé *translatus* a donné le verbe *to translate*), qui signifie « porter d'un lieu à un autre,

⁶ *Ibid.*, p. 201.

⁷ *Ibid.*, p. 203.

⁸ *Ibid.*, p. 202.

⁹ C. BURROW, *Shakespeare and Classical Antiquity*, op. cit., p. 202.

¹⁰ J. DELISLE et J. WOODSWORTH (éd.), *Les traducteurs dans l'histoire*, op. cit., p. 204.

transporter¹¹ ». La deuxième acception, pour nous la plus évidente, équivaut en particulier à ce que Roman Jakobson a nommé « traduction interlinguistique » (« the action or process of turning from one language into another; also, the product of this », *OED*, s. v. *translation* n., II.2.a). Dans un sens dérivé, *translation* désigne également la transposition d'un art dans un autre, d'un domaine dans un autre. Cette acception est illustrée dans *Love's Labour's Lost*, dans un passage où la princesse et ses dames de compagnie se gaussent des lettres d'amour qu'elles ont chacune reçues. Celle que Dumaine a adressée à Catherine est ainsi décrite comme « A huge translation of hypocrisy / Vilely compiled, profound simplicity¹² ». Il s'agit là de l'unique occurrence du substantif *translation* chez Shakespeare, et l'on remarque que le terme, associé au nom *hypocrisy* et à l'adverbe *vilely*, inspire instantanément une certaine méfiance¹³. Plus généralement, *translation* est synonyme de « transformation », d'« altération » et de « changement » (*OED*, s. v. *translation* n., II.3.a). Dans ce que l'on considère comme le premier dictionnaire monolingue anglais, la *Table Alphabetical* de Robert Cawdrey, le substantif *translation* est justement défini par « altering, changing ». Enfin, la troisième définition, relevant du domaine juridique, renvoie à un « transfert de propriété ».

Chez Shakespeare, le verbe *translate* signifie le plus souvent « transformer », « altérer », « métamorphoser ». Apercevant Bottom affublé d'une tête d'âne, on se souvient par exemple que Quince s'écrie avec effroi : « Bless thee, Bottom, bless thee. Thou art translated¹⁴. » Dans le passage qui suit, le verbe *translate* semble renvoyer simultanément à ses trois acceptions principales recensées par l'*OED* :

SIR JOHN. [...] I do mean to make love to Ford's wife. I spy entertainment in her. She discourses, she carves, she gives the leer of invitation. I can construe the action of her familiar style; and the hardest voice of her behaviour, to be Englished rightly, is 'I am Sir John Falstaff's'.

PISTOL. He hath studied her well, and translated her will: out of honesty, into English. (*The Merry Wives of Windsor*, I.III.38-45)

Ici encore, le processus de « traduction » est sujet à caution : sous prétexte de « traduire en anglais » les paroles et les actes de sa prétendue bien-aimée, Falstaff en force l'interprétation et

¹¹ GAFFIOT, *Dictionnaire*, s. v. *transféro*, 1.

¹² *LLL*, V.II.51-52.

¹³ « It is with deceit that the verb 'translate' is [...] consistently associated in the Shakespearean corpus. [...] Suspicion thus hovers around the act of translation as it hovers around the translator ». M. TUDEAU-CLAYTON, « "Mine own and not mine own": The Gift of Lost Property in Translation and Theatre », dans G. SCHMIDT (éd.), *Elizabethan translation and literary culture*, Berlin, De Gruyter, 2013, p. 91-92.

¹⁴ *MND*, III.I.113.

s'approprié la femme d'un autre, opérant ainsi un « transfert de propriété » (sens 3). Il « transforme » du même coup une femme honnête en femme adultère. Pourtant, la véritable adultère, ici, n'est pas l'épouse de Ford, mais plutôt l'opération de traduction elle-même, cette « infidèle ¹⁵ » notoire. Dans un article intitulé « *The Merry Wives of Windsor and Shakespearean translation* », Patricia Parker établit justement un lien entre traduction, transport, adultère, altération et usurpation :

Translation, [...] both in *Merry Wives* and in its social context, links two spheres—the translating of words and the theft or “purloining” of property—in a single term. Words, like wives in this patriarchal view, can be transported, borne off or carried away. They have difficulty being proper for long, especially when subject to the vernacular and its vagrancy. Adultery is understood as a form of translation, just as translations adulterate, carry off, or bear away the integrity of an original. The wife transported into adultery has a counterpart in the translation or transport of a text into other words that turn, or vary it. Both proper meanings and property, including wives, can be translated into something else, with no guarantee of an unaltered, or unadulterated, return ¹⁶.

On dénombre chez Shakespeare de nombreux épisodes de traduction « intradiégétique ¹⁷ » plus ou moins « fidèle ». Dans ces passages, la traduction devient un procédé dramatique à part entière. Le segment traduit peut être minimal (un seul mot) ou beaucoup plus long (une série de phrases). Delabastita cite notamment l'exemple de l'exercice de double traduction auquel se livre le devin à la fin de *Cymbeline* : « The amount of text that gets translated here is as small as it can get, but it does provide a crucial pivot for the plot to hinge on ¹⁸. » On songe également, dans la scène du tournoi de *Pericles*, au décryptage des devises latines et pseudo-espagnole effectué par le roi Simonides. Il s'agit moins d'une traduction

¹⁵ C'est à Gilles Ménage (1613-1692) que l'on doit la métaphore de la « belle infidèle », « nom qu'[il] avai[t] donné étant jeune à une de [s]es maîtresses » (cité par M. BALLARD, *De Cicéron à Benjamin : traducteurs, traductions, réflexions*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007, p. 147). On peut rapprocher la métaphore de Ménage à la déclaration de Florio, qui explicite la déféction de toute traduction par son statut (féminin) de copie imparfaite d'un original : « all translations are reputed femalls, delivered at second hand ». J. FLORIO, *Essays*, cité par M. TUDEAU-CLAYTON, « “Mine own and not mine own”: The Gift of Lost Property in Translation and Theatre », art. cité, p. 82.

¹⁶ P. PARKER, « *The Merry Wives of Windsor and Shakespearean translation* », *Modern Language Quarterly*, septembre 1991, vol. 52, n° 3, p. 233.

¹⁷ Dans un chapitre consacré à la traduction dans les trilogies *Star Wars*, Michael Cronin, reprenant à son compte une terminologie genettienne, nous invite à distinguer entre les techniques de traduction intradiégétique (« forms of translation contained within the narrative structure of the film ») et extradiégétique, telle que les sous-titres (« extra-diegetic techniques [...] are those which are extraneous to the narrative but are necessary if the audience is to understand what is going on »). M. CRONIN, *Translation Goes to the Movies*, Londres/New York, Routledge, 2009, p. 116.

¹⁸ D. DELABASTITA, « 'If I know the letters and the language': translation as a dramatic device in Shakespeare's plays », art. cité, p. 51.

littérale que d'une glose en anglais. La devise du chevalier spartiate est *Lux tua vita mihi* (*Per.*, scène VI, 21), que Simonides, s'adressant à sa fille, rend par exemple par : « He loves you well that holds his life of you » (v. 22). Plus loin, ses traductions sont synonymes d'amplification et d'embellissement, à la manière des « belles infidèles » : la devise du chevalier athénien (« *Qui me alit me extinguit*¹⁹ », v. 36) est ainsi rendue par un distique (« Which shows that beauty hath this power and will, / Which can as well inflame as it can kill », v. 37-38).

Parfois, les épisodes de traduction adviennent hors scène ou, lorsqu'ils sont représentés sur scène, les répliques en langue étrangère ne sont pas transcrites. C'est le cas dans *I Henry IV*, pièce dans laquelle Lady Mortimer, fille de Glendower et épouse d'Edmund Mortimer, ne parle qu'en gallois, au grand dam de son mari (« This is the deadly spite that angers me: / My wife can speak no English, I no Welsh²⁰ »). Dans *All is True*, c'est sous l'identité empruntée d'ambassadeurs étrangers déguisés en bergers que le roi et ses compagnons se présentent au banquet de Wolsey. Dans les deux cas, la barrière linguistique est surmontée par la présence d'un interprète improvisé : Glendower, dans *I Henry IV*, et le Grand chambellan, dans *All is True*, chargé de communiquer en français avec les prétendus ambassadeurs. Dans cette dernière pièce, si les propos de la « troupe d'étrangers » masqués ne sont pas transcrits dans leur langue originale, c'est avant tout pour éviter d'entraver le rythme de l'action²¹. Dans l'exemple de la scène du banquet, il est ainsi évident que la langue étrangère n'a pas de réelle portée en soi : elle ne sert en fait qu'à déguiser l'identité du roi et de ses compagnons.

On recense en revanche de nombreuses autres scènes de traduction, trois d'entre elles étant tirées d'*Henry V*, illustrant avec humour le processus d'« adultération²² » d'un discours ou d'un texte sources que Patricia Parker décrit plus haut. L'humour de ces divers épisodes repose en effet sur les difficultés de communication que rencontrent des personnages de langue

¹⁹ Littéralement : « Qui me nourrit m'éteint. » L'emblème associé est celui d'une torche enflammée tournée vers le bas.

²⁰ *IH4*, III.I.188-189.

²¹ Selon Delabastita, Shakespeare était lui-même conscient de cet écueil : « Indeed, having to quote both an original text, incomprehensible to many, and its translation always entails the risk of slowing down the play's dramatic momentum. » D. DELABASTITA, « 'If I know the letters and the language': translation as a dramatic device in Shakespeare's plays », art. cité, p. 49.

²² Au sens propre, « adultérer » signifie « dégrader une substance pure et active en y mêlant une ou plusieurs substances étrangères de moindre qualité » (*TLFi*). Le substantif « adultération » désigne l'« action d'adultérer » ou le « résultat de cette action ». Dans l'extrait précédemment cité de « *The Merry Wives of Windsor* and Shakespearean translation », Patricia Parker joue évidemment sur l'étymologie commune des mots « adultère » et « adultérer » (*adultero*, en latin, signifie à la fois « commettre un adultère » et « falsifier, altérer »).

maternelle différente (ou prétendument différente), ou encore des personnages de langue maternelle commune mais ayant une maîtrise plus ou moins grande d'une langue étrangère donnée. La première de ces deux catégories est illustrée à deux reprises dans des scènes d'interprétariat – activité en plein essor à la Renaissance²³ – ayant la guerre pour toile de fond. Il n'y a rien de très étonnant à ce rapprochement entre guerre et traduction orale, les interprètes ayant souvent, au cours de l'histoire, joué un rôle majeur lors des campagnes militaires, comme le rappelle Mathieu Guidère²⁴. Ces épisodes mettent à chaque fois en scène un locuteur A et un locuteur B qui ne parlent pas la même langue et ne se comprennent pas, situation nécessitant alors la présence d'un interprète qui s'avérera plus ou moins compétent. La scène de rançon d'*Henry V* (IV.IV) est par exemple fondée sur une série de malentendus interlinguistiques entre Pistol et un soldat français – malentendus dissipés de justesse par l'entremise du jeune garçon faisant office d'interprète. Ce dernier ne connaît pas suffisamment le français pour traduire les propos injurieux de Pistol, mais juste assez pour parvenir à sauver la vie du soldat français, moyennant rançon. Voici un court extrait de la scène, étudiée plus en détail en quatrième partie :

PISTOL. [...] Come hither boy. Ask me this slave in French
What is his name.

BOY. *Écoutez: comment êtes-vous appelé?*

FRENCH SOLDIER. *Monsieur le Fer.*

BOY. He says his name is Master Fer.

PISTOL. Master Fer? I'll fer him, and firk him, and ferret him.
Discuss the same in French unto him.

BOY. I do not know the French for fer and ferret and firk.

PISTOL. Bid him prepare, for I will cut his throat.

FRENCH SOLDIER. *Que dit-il, monsieur?*

BOY. *Il me commande à vous dire que vous faites vous prêt, car ce soldat ici est disposé tout à cette heure de couper votre gorge. (Henry V, IV.IV.22-35)*

²³ Voir J. DELISLE et J. WOODSWORTH (éd.), *Les traducteurs dans l'histoire*, op. cit., p. 244-245 : « Bien que l'existence des interprètes soit attestée dès l'Antiquité, il en est fait peu mention avant la Renaissance [...]. C'est surtout au cours de la Renaissance que l'interprétation connaît son véritable essor : l'humanisme fait naître un regain d'intérêt à l'égard des langues étrangères et l'Europe entre de plain-pied dans l'ère des grandes expéditions d'exploration, de découverte et de conquête. [...] La naissance des nations, qui s'accompagne de l'émergence des langues nationales, donne lieu au recours de plus en plus fréquent aux interprètes. Il s'ensuit que leur apport est signalé de façon plus explicite. »

²⁴ Ce dernier ajoute que l'institutionnalisation de l'interprétation daterait de la Première Guerre mondiale. L'interprétation simultanée aurait par ailleurs « connu un grand essor après la Seconde Guerre mondiale, à la suite des grands procès de Nuremberg [...] et de Tokyo ». M. GUIDÈRE, *Introduction à la traductologie : penser la traduction*, Bruxelles, De Boeck, 2008, p. 106.

Dans *All's Well That Ends Well*, les compagnons d'armes de Paroles décident de lui tendre une embuscade en se faisant passer pour des soldats ennemis et en parlant un galimatias de leur invention. Ce faisant, ils comptent bien eux aussi tirer profit (et une satisfaction plus grande encore) du « désarroi linguistique » dans lequel ils s'apprêtent à plonger le compagnon de Bertram. C'est l'un des soldats qui s'improvise interprète dans cette scène où le langage parlé, créé de toutes pièces, n'a d'autre but que de terroriser Paroles et de révéler son imposture :

[SECOND] LORD DUMAINE. [...] When you sally upon him, speak what terrible language you will. Though you understand it not yourselves, no matter, for we must not seem to understand him, unless some one among us, whom we must produce for an interpreter.

INTERPRETER. Good captain, let me be th'interpreter.

[SECOND] LORD DUMAINE. Art not acquainted with him? Knows he not thy voice?

INTERPRETER. No, sir, I warrant you.

[SECOND] LORD DUMAINE. But what linsey-woolsey hast thou to speak to us again?

INTERPRETER. E'en such as you speak to me.

[SECOND] LORD DUMAINE. He must think us some band of strangers i'th adversary's entertainment. Now he hath a smack of all neighbouring languages, therefore we must every one be a man of his own fancy. Not to know what we speak one to another, so we seem to know, is to know straight our purpose: choughs' language, gabble enough and good enough. As for you, interpreter, you must seem very politic. (*All's Well That Ends Well*, IV.1.2-21)

L'ensemble de la scène a quelque chose d'éminemment théâtral, l'interprète tenant dans cette supercherie le rôle principal, sous la direction du « metteur en scène » Dumaine. « As for you, interpreter, you must seem very politic », dit ce dernier à son soldat : par « *politic* », il faut sans doute comprendre *wise* ou *artful*, comme le suggère Alexander Schmidt²⁵. Dans ce court extrait, le verbe *seem* est par ailleurs employé à trois reprises, mettant bien l'accent sur le caractère factice d'un langage sémantiquement « vide », qui ne s'apparente qu'à des croassements de corvidés (*choughs' language*), mais aussi sur le charlatanisme du traducteur, dont l'habileté consiste en réalité à établir un rapport de force linguistique entre Paroles et les prétendus soldats ennemis, un rapport de force déséquilibré et bien entendu défavorable au fanfaron sans substance qu'est Paroles. Un rapport de force similaire est illustré dans la scène de conquête amoureuse entre Catherine et Henry, au dernier acte d'*Henry V*, scène qui se déroule en effet sur le mode d'une conquête militaire, l'un des deux « adversaires » tirant manifestement parti de l'infériorité

²⁵ A. SCHMIDT, *Shakespeare Lexicon and Quotation Dictionary: A Complete Dictionary of all the English Words, Phrases, and Constructions in the Works of the Poet*, New York, Dover Publications, 1971, vol. 2/2, p. 879, s. v. *politic*.

linguistique (et par conséquent politique) de l'autre. « *Le français que vous parlez, il est meilleur que l'anglais lequel je parle*²⁶ », remarque ainsi Catherine avec justesse, déjà consciente, peut-être, qu'elle n'aura d'autre choix que de capituler.

Ces trois scènes requièrent donc la présence d'un interprète qui, s'il parvient le plus souvent à dissiper des malentendus aux conséquences potentiellement funestes, contribue parfois à les exacerber, comme dans le passage suivant (*Henry V*, V.II), où l'innocent verbe *to kiss* prend en français une coloration grivoise en raison de l'incompétence d'Alice en matière de traduction :

KING HARRY. [...] I will kiss your lips, Kate.

CATHERINE. *Les dames et demoiselles pour être baisées devant leurs noces, il n'est pas la coutume de France.*

KING HARRY (to Alice). Madam my interpreter, what says she?

ALICE. Dat it is not be de *façon pour les ladies* of France—I cannot tell vat is *baiser en* English.

KING HARRY. To kiss.

ALICE. Your *majesté entend* better *que moi*. (*Henry V*, V.II.255-263)

Dans cet extrait comme dans l'épisode d'*All's Well That Ends Well*, la traduction se met en scène : c'en est d'ailleurs le ressort comique essentiel. Un interprète est ordinairement censé faciliter la communication interlinguistique entre deux ou plusieurs interlocuteurs. Sa condition est ancillaire, sa prise de parole étant subordonnée à la parole d'autrui. On attend par ailleurs traditionnellement de lui qu'il s'« efface », autrement dit qu'il soit « invisible », les interlocuteurs primaires étant quant à eux censés occuper le premier plan. Dans les passages précédemment cités, Shakespeare déjoue nos attentes en faisant quitter l'arrière-plan aux personnages d'interprètes, dont la présence est au contraire rendue comiquement manifeste.

La figure de l'interprète disparaît dans la seconde catégorie d'épisodes de traduction recensée, qui regroupe cette fois des personnages de langue maternelle commune dans un scénario d'apprentissage d'une langue étrangère. L'interprète est alors remplacé par la figure du professeur (souvent improvisé, comme c'est le cas d'Alice et de Lucentio). On songe ici à la leçon d'anglais d'*Henry V* (III.IV) ainsi qu'aux leçons de latin dans *The Taming of the Shrew* (III.I) et *The Merry Wives of Windsor* (IV.I). Bien entendu, ces leçons de langue impliquent toujours la présence d'un élève, plus ou moins disposé à apprendre (à l'inverse de la princesse

²⁶ *H5*, V.II.187-188.

Catherine, qui déclare d'un air enjoué « Il faut que j'apprenne à parler », Bianca et le jeune William semblent quant à eux plus réticents). Il peut s'agir d'une leçon privée ou « publique » (Mistress Page et Mistress Quickly assistent par exemple à la leçon dispensée par Evans). Dans ce second cas, la présence d'un auditoire sur scène vient renforcer la teneur comique de la scène, surtout lorsque l'un des personnages en présence, incapable de tenir sa langue, comme c'est le cas de Quickly, vient saboter l'ensemble de la leçon.

En réalité, ces scènes comiques de traduction ne sont bien souvent que des parodies de traduction. Elles sont presque toujours fondées sur une situation de communication incongrue, comme l'explique bien Dirk Delabastita :

What is at stake in them is not so much the *semantics* of translation (e.g., issues of grammaticality, semantic normality and translation equivalence), but rather the *pragmatics* of translation. The humor-generating incongruity in the following examples does not in the first place concern the correctness of the cross-linguistic speech-act, but the preliminary conditions under which this speech-act takes place, or which may indeed prevent it from taking place. In other words, a number of pragmatic rules associated with the “normal” translation script are not fulfilled, thus creating a clash between what happens in the dramatic scene under the name of translation and the spectators' expectations of what translation really “is” or “should be”²⁷.

Delabastita dresse ensuite une liste de cinq facteurs conditionnant le succès de toute opération de traduction. Je la cite ici car elle illustre bien, me semble-t-il, toutes les attentes et conditions préalables que la traduction intradiégétique, chez Shakespeare, ne satisfait que rarement ou tout du moins partiellement :

1. an awareness that translation is either taking place or being called for; i.e. a correct understanding and application of the distinction between native tongue and foreign language, as well as between translated and untranslated discourse;
2. a correct identification of the pair of languages involved in the communicative situation;
3. a communicative situation which requires and justifies the recourse to translation: for example, a communication gap between the interlocutors resulting from the absence of a shared language, or the use of translation as a foreign-language teaching method;
4. the translator's loyalty to both the source-text author and the recipient of the translation, involving a willingness to carry out the translation task in accordance with the current norms of correctness and fidelity;
5. sufficient intelligence and language skills enabling the translator to fill the functional needs posed by the translation context and to achieve the ideal of loyalty²⁸.

²⁷ D. DELABASTITA, « Cross-language comedy in Shakespeare », art. cité, p. 175.

²⁸ *Ibid.*, p. 175-176.

Le premier critère recensé par Delabastita n'est pas toujours rempli, et c'est du manquement à cette attente fondamentale (c'est-à-dire celle d'être capable de faire la distinction entre langue maternelle et langue étrangère) que naissent une grande partie des jeux de mots interlinguistiques chez Shakespeare. Ne se rendant pas compte qu'Holofernes s'exprime en latin, c'est ainsi que Dull prend son *haud credo* pour une vieille biche grise. De la même façon, la leçon de latin de *The Merry Wives of Windsor* est presque entièrement fondée sur l'obstination de Quickly à prendre les mots latins enseignés pour des mots anglais, comme si cette dernière n'avait même pas conscience qu'une opération de traduction était en train d'avoir lieu. Le second critère de la liste (« a correct identification of the pair of languages involved in the communicative situation ») est également primordial. C'est parce que Paroles prend le galimatias de prétendus soldats ennemis pour du russe qu'il est victime de la supercherie de ses compagnons d'armes : son ignorance linguistique le place temporairement dans une position d'extrême vulnérabilité. Delabastita cite également l'exemple de cette scène d'embuscade pour illustrer le critère n°3 : seule la supercherie imaginée par les seigneurs français rend nécessaire le recours à un interprète.

Le critère n°4 m'intéresse particulièrement dans la mesure où il a trait aux notions de loyauté et de fidélité évoquées plus haut. Les épisodes comiques de traduction intradiégétique font en effet rarement preuve de loyauté envers l'énoncé ou le texte sources, et c'est justement de l'infraction à ce principe fondamental de la traduction que naît l'humour de ces scènes. Ce phénomène d'« adultération » peut être délibéré, comme dans l'exemple de la prétendue leçon de latin de *The Taming of the Shrew*. Au lieu de traduire fidèlement, comme le ferait un précepteur scrupuleux, les deux vers tirés de la première *Héroïde* d'Ovide (lettre de Pénélope à son époux Ulysse) qu'il soumet à son élève Bianca, Lucentio profite de l'occasion pour lui déclarer sa flamme et lui dévoiler le stratagème échafaudé avec Tranio pour s'introduire auprès d'elle. À l'évocation élégiaque, dans la lettre de Pénélope, du site de Troie après sa destruction²⁹, Lucentio substitue un message d'amour clandestin des plus prosaïques (« I am Lucentio [...], disguised thus to get your love », *The Taming of the Shrew*, III.I.31-33). Comme le fait à juste titre remarquer Lynn Enterline, « Shakespeare has a pronounced habit of turning pedagogical

²⁹ « *Hic ibat Simois, hic est Sigeia tellus, / Hic steterat Priami regia celsa senis.* » (*TS*, III.I.28-29). Ces vers signifient littéralement : « Ici coulait le Simois, ici était la terre de Sigée, / Ici s'élevait le fier palais du vieux Priam » (Ovide, *Héroïdes*, I, 33-34). Je reproduis ici la traduction fournie en note dans l'édition de la Pléiade. G. VENET et J.-M. DEPRATS (éd.), *Comédies I, op. cit.*, p. 1311, note 1.

encounters into sexual ones³⁰ ». Cet épisode de « fausse traduction » semble donner raison au fameux aphorisme italien « *Traduttore, traditore* » selon lequel tout traducteur est inévitablement un traître. En détournant à son profit les vers de l'amoureuse Pénélope, rendue célèbre par la légende de son exceptionnelle fidélité, Lucentio incarne provisoirement, à l'inverse de l'héroïne antique, un personnage déloyal et inspirant une certaine méfiance – « I trust you not » (l. 41-42), lui répond en effet Bianca, ajoutant plus loin : « In time I may believe; yet, I mistrust » (l. 49). « Parler de traduction, comme le rappelle Antoine Berman, [...] c'est parler du rapport du Propre et de l'Étranger », mais c'est aussi « parler du mensonge et de la vérité, de la trahison et de la fidélité³¹ ». Shakespeare en était lui-même vraisemblablement conscient, lui qui représente si souvent la traduction comme un exercice aussi périlleux que compromettant. La scène de conquête amoureuse de l'acte V d'*Henry V* contient même un commentaire métalinguistique révélateur, illustrant avec la concision percutante d'un oxymore la dichotomie entre vrai et faux, à l'œuvre dans la situation de communication interlinguistique entre Henry et Catherine : « thy speaking of my tongue, and I thine, most truly-falsely, must needs be granted to be much at one³² », déclare ainsi Henry à la jeune princesse de France. Il pourrait presque s'agir là d'une définition de la traduction elle-même, qui oscille toujours inéluctablement entre vérité et mensonge.

Si Lucentio, motivé par le désir qu'il éprouve pour Bianca, dénature délibérément le texte d'Ovide, le processus d'adultération d'un texte ou d'un énoncé original survient le plus souvent involontairement. C'est en effet par simple ignorance (voir condition n°5) que Quickly commet par exemple une faute de traduction grossière en se méprenant sur la nature des démonstratifs latins *hic, haec, hoc* : « 'Hang-hog' is Latin for bacon, I warrant you³³. » Comme le démontre Delabastita dans son article consacré à l'humour polyglotte chez Shakespeare³⁴, c'est au non-respect de ce dernier critère – relatif à la compétence linguistique ainsi qu'au degré de culture du traducteur – que l'on doit la plupart des jeux de mots interlinguistiques présents dans l'œuvre du dramaturge. Quels que soient les « coupables », les scènes de traduction shakespeariennes se

³⁰ L. ENTERLINE, *Shakespeare's Schoolroom: Rhetoric, Discipline, Emotion*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2012, p. 56.

³¹ A. BERMAN, *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999, quatrième de couverture.

³² *H5*, V.II.189-191.

³³ *MW*, IV.I.43-44.

³⁴ D. DELABASTITA, « Cross-language comedy in Shakespeare », art. cité, p. 180.

révèlent presque toutes être des scènes de traduction *fautive* (*ill translat[ion]*, pour reprendre les mots de Westmorland), c'est-à-dire que ces traductions contiennent des fautes mais aussi qu'elles commettent une faute (en d'autres termes, un adultère) envers la langue anglaise ainsi maltraitée, « adultérée ».

II. Les « scènes comiques de traduction » en traduction

Ce que j'appelle ici « scènes de traduction » recouvre donc deux catégories de dialogues ou de « trilogues³⁵ » (lorsque la conversation implique trois participants) : les épisodes d'interprétation consécutive, d'un côté, et les leçons de langue étrangère, de l'autre. À la question que pose Dirk Delabastita : « How to translate translation-based comic scenes³⁶? », il n'y a évidemment pas de réponse univoque. Certaines de ces scènes ne semblent par exemple poser aucun problème technique véritable au traducteur³⁷. On songe par exemple à la leçon de latin de *The Taming of the Shrew* : le traducteur peut tout simplement reproduire tels quels les deux vers latins cités et traduire l'anglais de Lucentio et Bianca dans sa langue cible. Les scènes les plus périlleuses pour le traducteur sont en fait celles qui sont parsemées de jeux de mots interlinguistiques, et en particulier de calembours bilingues, comme les trois scènes de traduction comiques qui ponctuent les trois derniers actes d'*Henry V*. Cependant, dans la mesure où ces scènes reposent sur le « corps à corps » incongru de la langue des conquies et de celle de leurs conquérants, j'en réserve l'étude à la quatrième et dernière partie, justement consacrée au bilinguisme anglais-français, lequel soulève pour le traducteur francophone des difficultés spécifiques. Je m'intéresserai donc ici à la traduction vers le français de deux épisodes comiques de traduction : la scène d'embuscade de *All's Well That Ends Well* et la leçon de latin de *The Merry Wives of Windsor*.

³⁵ Comme son nom l'indique, un « trilogue » désigne une « conversation à trois participants » ou un « dialogue à trois » (C. KERBRAT-ORECCHIONI et C. PLANTIN (éd.), *Le trilogue*, Presses universitaires de Lyon, 1995, p. 1 et 24 respectivement). Dans les scènes qui nous intéressent, le troisième participant peut être un interprète opportun, tel que le jeune garçon accompagnant Pistol, ou au contraire tout à fait importun, comme l'est Mistress Quickly dans la leçon de latin.

³⁶ D. DELABASTITA, « Cross-language comedy in Shakespeare », art. cité, p. 182.

³⁷ *Ibid.*

A. Transposer le charabia de *All's Well That Ends Well* (IV.I et IV.III)

C'est dans le but de démasquer l'imposture de Paroles et d'ouvrir les yeux de Bertram, le seul à ne pas voir clair en lui, que le capitaine Dumaine ourdit un complot contre lui à l'acte III, scène VI de *All's Well That Ends Well* :

SECOND LORD DUMAINE (*to Bertram*). I, with a troop of Florentines, will suddenly surprise him. Such I will have whom I am sure he knows not from the enemy; we will bind and hoodwink him so, that he shall suppose no other but that he is carried into the laager of the adversary's when we bring him to our own tents. Be but your lordship present at his examination: if he do not, for the promise of his life and in the highest compulsion of base fear, offer to betray you, and deliver all the intelligence in his power against you, and that with the divine forfeit of his soul upon oath, never trust my judgement in anything. (*All's Well That Ends Well*, III.VI.23-34)

Au tout début de la première scène de l'acte IV, les auteurs / acteurs du complot se répartissent les rôles et s'accordent sur la nature du charabia qu'ils sont sur le point d'improviser. « Speak what terrible³⁸ language you will », ordonne Dumaine, l'objectif étant effectivement de terroriser Paroles et de le faire parler. Cette langue inventée est tantôt qualifiée de *linsey-woolsey*³⁹ (« a strange medley in talk or action⁴⁰ »), métaphore textile⁴¹, tantôt de « choughs' language, gabble enough and good enough⁴² », métaphore cette fois-ci animale faisant référence aux croisements des choucas⁴³, qui désignent de petits corvidés. Ces images sont complémentaires : tandis que *linsey-woolsey* met l'accent sur la nature syncrétique⁴⁴ du galimatias des soldats, *choughs' language* fait quant à lui référence non seulement à un langage vide de sens, mais peut-être aussi à un jacassement cacophonique. Une fois que les assaillants se sont mis d'accord sur le charabia à improviser, Paroles entre en scène et l'embuscade a lieu quelques répliques plus tard. Les

³⁸ « Causing or fit to cause terror; inspiring great fear or dread. » (*OED*, s. v. *terrible* adj., A.1). Mais il y a peut-être une syllepse sur l'adjectif *terrible*, qui peut aussi signifier « formidable; very difficult » (A.2.a) et ainsi qualifier la langue inventée par les soldats d'inintelligible.

³⁹ *AW*, IV.I.11.

⁴⁰ *OED*, s. v. *linsey-woolsey* n., 2.

⁴¹ Au sens propre, le substantif *linsey-woolsey* désigne, comme son nom semble l'indiquer, un tissu fait d'un mélange de lin et de laine.

⁴² *AW*, IV.I.19-20.

⁴³ Selon les éditeurs de la pièce dans la collection « The RSC Shakespeare », *chough* jouerait également, par homophonie, sur le substantif *chuff* (« paysan, rustre »). J. BATE et E. RASMUSSEN (éd.), *All's Well That Ends Well*, Basingstoke, Macmillan, 2011, p. 77. L'*OED* précise en effet qu'au XVII^e siècle, *chuff* était parfois orthographié *chough*, soit par confusion avec soit par jeu sur le nom de l'oiseau (s. v. *chuff* n.1).

⁴⁴ À ce sujet, voir T. CONLEY et S. CAIN, *Encyclopedia of Fictional and Fantastic languages*, Westport (États-Unis), Greenwood Press, 2006, p. 8 : « Beyond Parolles's misinterpretation of this language as Russian, chough's (sic) language, judging from its terminals, appears to be based on Latin. However, there are also smatterings of French (*par*) and English (cargo, villain) and suggestions of Italian [...], making choughs' language one of the earliest examples of syncretic language. »

prétendus soldats étrangers lui bandent les yeux et le conduisent en lieu sûr, où il passe la nuit dans les ceps. S'ensuit un long interrogatoire en présence de Bertram et au cours duquel Paroles révèle les secrets militaires de son camp et diffame ses compagnons d'armes. L'interprète débände ensuite les yeux de Paroles, qui se rend alors compte de la supercherie dont il a été victime. Méprisé et abandonné par ses compagnons, il se retrouve alors seul en scène et se résigne à gagner sa vie en étant lui-même (« Simply the thing I am / Shall make me live », IV.III.334), c'est-à-dire un bouffon (« being fooled, by fool'ry thrive », l. 339).

Malgré la relative ampleur de la scène d'embuscade (IV.I) et en particulier de la scène d'interrogatoire (IV.III), la plus longue de la pièce après la scène finale (V.III), le charabia des soldats se limite en réalité à une dizaine de phrases et une trentaine de mots en tout (une vingtaine seulement si l'on déduit les répétitions), en italiques dans F et dans l'extrait de IV.I suivant :

PAROLES. I would I had any drum of the enemy's. I would swear I recovered it.

SECOND LORD DUMAINE (*aside*). You shall hear one anon.

PAROLES. A drum now of the enemy's—

Alarum within. The ambush rushes forth

SECOND LORD DUMAINE. *Throca movousus, cargo, cargo, cargo.*

SOLDIERS (*severally*). *Cargo, cargo, cargo, villianda par corbo, cargo.*

They seize and blindfold him

PAROLES. O ransom, ransom, do not hide mine eyes.

INTERPRETER. *Boskos thromuldo boskos.*

PAROLES. I know you are the Moscows⁴⁵ regiment,
And I shall lose my life for want of language.
If there be here German or Dane, Low Dutch,
Italian, or French, let him speak to me,
I'll discover that which shall undo the Florentine.

INTERPRETER. *Boskos vauvado.*—

I understand thee, and can speak thy tongue.—
Kerelybonto.—Sir,
Betake thee to thy faith, for seventeen poniards
Are at thy bosom.

PAROLES. O!

INTERPRETER. O pray, pray, pray!—
Manka revania dulce?

⁴⁵ F donne *Muskos*.

SECOND LORD DUMAINE. *Oscorbidulchos volivorco.*

INTERPRETER. The general is content to spare thee yet,
And, hoodwinked as thou art, will lead thee on
To gather from thee. Haply thou mayst inform
Something to save thy life.

PAROLES. O let me live,
And all the secrets of our camp I'll show,
Their force, their purposes; nay, I'll speak that
Which you will wonder at.

INTERPRETER. But wilt thou faithfully?

PAROLES. If I do not, damn me.

INTERPRETER. *Acordo linta.*—
Come on, thou art granted space. (*All's Well That Ends Well*, IV.I.60-90)

Comme on le peut le remarquer, le langage inventé est ici employé du début à la fin du « trilogue », ce qui n'est pas le cas à la scène III, où l'on ne dénombre que trois phrases de charabia au tout début de l'échange, l'interrogatoire se poursuivant ensuite entièrement en anglais sur près de 200 lignes :

Enter Paroles guarded and blindfolded, with the Interpreter

BERTRAM. A plague upon him! Muffled! He can say nothing of me.

FIRST LORD DUMAINE (*aside to Bertram*). Hush, hush.

SECOND LORD DUMAINE (*aside to Bertram*). Hoodman comes.
(*Aloud*) *Porto tartarossa.*

INTERPRETER (*to Paroles*). He calls for the tortures. What will you say without 'em?

PAROLES. I will confess what I know without constraint.
If ye pinch me like a pasty I can say no more.

INTERPRETER. *Bosko chimurcho.*

SECOND LORD DUMAINE. *Boblibindo chicurmurco.*

INTERPRETER. You are a merciful general.—Our general bids you answer to what I shall ask you out of a note. (*All's Well That Ends Well*, IV.III.119-131)

L'humour du reste de la scène ne reposant plus sur l'incongruité du galimatias inventé mais plutôt sur les révélations de Paroles et les réactions de ses compagnons en aparté, Shakespeare use ici d'un stratagème pour que le dialogue soit conduit en anglais : l'interprète feint de traduire les questions de son « général » à partir de notes puis de transcrire les déclarations de Paroles pour les transmettre à son camp (« Well, that's set down », dit-il ainsi à plusieurs reprises au cours de l'interrogatoire). Comme le fait remarquer Delabastita, le passage de deux à une seule langue permet avant tout d'éviter de ralentir le tempo de la scène :

Clearly, after exploiting the comic potential of the Lords' jabberwocky and its nonsensical translation for as far as it would go, Shakespeare understood that a less overt and more economical mode of linguistic mediation was needed to keep up the scene's dramatic pace⁴⁶.

Pour la commodité de l'analyse, voici donc rassemblées ci-dessous les onze phrases « charabiesques » tirées des scènes I et III :

1. *Throca movousus, cargo, cargo, cargo.*
2. *Cargo, cargo, cargo, villianda par corbo, cargo.*
3. *Boskos thromuldo boskos.*
4. *Boskos vauvado.*
5. *Kerelybonto.*
6. *Manka revania dulce?*
7. *Oscorbidulchos volivorco.*
8. *Acordo linta.*
9. *Porto tartarossa.*
10. *Bosko chimurcho.*
11. *Boblibindo chicurmurco.*

Ces énoncés se distinguent tout d'abord par la récurrence de certains phonèmes vocaliques et consonantiques. Du côté des voyelles, on note par exemple que la plupart des mots ont une terminaison en *-o*, à la manière des nombreux emprunts de l'époque issus d'une « zone romane neutre⁴⁷ », selon l'expression de Mary S. Serjeantson. La voyelle [a] est elle aussi dominante. C'est sans doute la répétition de ces phonèmes qui fait dire à Delabastita que cette langue artificielle s'apparente à un « proto-espéranto⁴⁸ ». En ce qui concerne les consonnes, on remarque la prépondérance des gutturales [k] et [g] (ex. : « cargo ») ou encore de la consonne [r] (par exemple : « Porto tartarossa »), dont on ignore évidemment la prononciation précise (peut-être s'agit-il d'un r « roulé » comme celui du russe, laissant croire à Paroles qu'il a affaire à des Moscovites ?).

Ce *linsey-woolsey* témoigne par ailleurs d'un certain syncrétisme. Le mot *par* pourrait par exemple correspondre à la préposition française, la terminaison de *movousus* semble évoquer du latin, tandis que les finales en *-os* feraient plutôt penser à du grec (on reconnaît par ailleurs le nom grec *Tartaros* dans *tartarossa*, l'un des mots inventés par Dumaine). Mais, consciemment ou non, c'est sans doute à l'italien que cette langue inventée semble emprunter le plus. En effet,

⁴⁶ D. DELABASTITA, « 'If I know the letters and the language': translation as a dramatic device in Shakespeare's plays », art. cité, p. 51.

⁴⁷ « A neutral Romance zone ». M. S. SERJEANTSON, citée par G. GOODLAND, « Reading Early Modern literature through OED3 », *op. cit.*, p. 37.

⁴⁸ D. DELABASTITA, « Cross-language comedy in Shakespeare », art. cité, p. 182. En espéranto, célèbre exemple de langue construite, les substantifs se terminent en *-o*, les adjectifs en *-a*, et les adverbes dérivés en *-e*.

près de la moitié de ces mots ou fragments de mots ressemblent d'assez près aux entrées suivantes du dictionnaire bilingue de Florio⁴⁹ : *par* (« une paire »), *corbo*⁵⁰ et *corbi* (« corbeau(x)⁵¹ »), *bosco* (« bois, forêt, bosquet »), *manca* (« (main) gauche »), *dolce* (« doux, agréable »), *volere* (« vouloir »), *accordare*⁵² (« accorder »), ou encore *portare*⁵³ (« porter, apporter »).

Il serait vain d'essayer de décrypter le charabia des soldats et d'attribuer un sens à ce qui relève essentiellement du non-sens et que Patricia Parker qualifie de « both empty sounds or nonsensical “nothings”⁵⁴ ». En effet, c'est avant tout par leurs sonorités exotiques, excentriques et plutôt menaçantes que se distingue la vingtaine de mots tissant l'étoffe mélangée qu'est le *linsey-woolsey* des soldats. Il s'agit surtout de connoter leur étrangeté (« He must think us some band of strangers i'th' adversary's entertainment », préconise Dumaine). Le son l'emporte alors sur le sens. Pourtant, l'humour de la scène repose également, quoique dans une moindre mesure, sur la ressemblance (implicite ou explicite) entre certains mots « inventés⁵⁵ » et des mots anglais s'insérant avec « logique » dans le dialogue. Prenons l'exemple du mot *cargo*, répété sept fois au moment de capturer Paroles :

Alarum within. The ambush rushes forth

SECOND LORD DUMAINE. *Throca movousus, cargo, cargo, cargo.*

SOLDIERS (*severally*). *Cargo, cargo, cargo, villianda par corbo, cargo.*

They seize and blindfold him

Dans ce contexte d'assaut militaire, *cargo* nous fait évidemment songer à l'impératif anglais *charge*⁵⁶ (« chargez ! »), que l'on retrouve par ailleurs chez Shakespeare⁵⁷. Pour Laura Monrós Gaspar, la répétition de ce mot à l'allure familière permet entre autres de planter le décor :

⁴⁹ J. FLORIO, *A Worlde of Wordes*, op. cit.

⁵⁰ *Corvo*, en italien moderne.

⁵¹ Qu'il s'agisse ou non d'une coïncidence, il est amusant de noter que le mot italien pour « corbeau » apparaît à pas moins de deux reprises dans un charabia évoquant le croassement de corvidés.

⁵² La première personne du présent de l'indicatif est *accordo*, forme que l'on retrouve, à une lettre près, dans la bouche de l'interprète et qui semble correspondre sémantiquement au verbe *grant*, une ligne plus bas.

⁵³ La première personne du présent de l'indicatif est *porto*. À la scène III, l'interprète explicite « *Porto tartarossa* » par « He calls for the tortures. »

⁵⁴ P.A. PARKER, *Shakespeare from the Margins*, op. cit., p. 202.

⁵⁵ Dans un article consacré au *choughs' language*, Laura Monrós-Gaspar le qualifie ainsi de « 'not-so-invented' language ». Voir L. MONRÓS-GASPAR, « “Boscovos tromuldo boscovos”: a case study in the translation of William Shakespeare's “All's Well that Ends Well” », *SEDERI: yearbook of the Spanish and Portuguese Society for English Renaissance Studies*, 2006, n° 16, p. 61.

⁵⁶ « To attack impetuously » (*OED*, s. v. *charge* v., IV).

The importance of the reception of the idea of ‘cargo’ as the beginning of a military skirmish stems from the common practice of Elizabethan drama of using dialogue in order to evoke in the audience’s mind an impression of the setting⁵⁸.

À la fin de la scène I, pour prendre un autre exemple, l’interprète semble faire correspondre « *Acordo linta* » à l’énoncé anglais « thou art granted space », le verbe *grant* étant un synonyme possible de l’anglais *accord*⁵⁹.

À d’autres moments, la ressemblance phonique entre mots inventés et mots anglais ou apparentés est exploitée de manière plus explicite. C’est par exemple l’épanalepse⁶⁰ « *Boskos thromuldo boskos* » qui provoque un déclic chez Paroles lequel, se rattachant à du connu, croit dès lors comprendre que ses assaillants sont originaires de Russie (« I know you are the *Muskos* Regiment », peut-on lire dans F). Il s’agit bien sûr d’un « mal-entendu », d’un « lapsus auditif » (*Verhören*, en allemand) mais, comme souvent, c’est un lapsus intéressant. L’évocation de la Russie est en effet particulièrement significative dans la mesure où, à la manière du charabia des soldats, il s’agit d’une contrée à la fois familière (par l’importance de ses échanges commerciaux avec l’Angleterre de l’époque) et exotique (notamment par sa langue), et par conséquent redoutable du point de vue de Paroles, qui ne connaît ni les pratiques militaires des Russes, ni leur langage. « If Shakespeare simply needed an army to frighten Parolles⁶¹ [...] with a language he has never heard, then it is understandable that Russian would come to mind⁶² », explique ainsi Charles Edelman dans son dictionnaire du langage militaire de Shakespeare. Plus intéressante encore est la paronymie, à la scène III, entre *tartarossa* et l’anglais *tortures* (au sens d’« instruments de torture ») :

SECOND LORD DUMAINE (*aside to Bertram*). Hoodman comes.
(*Aloud*) *Porto tartarossa*.

⁵⁷ Voir par exemple *3H6*, I.IV.15 (« Richard cried, ‘Charge and give no foot of ground!’ ») et II.I.182-184 (« to London will we march, [...] / And once again cry ‘Charge!’ upon our foes »).

⁵⁸ L. MONRÓS-GASPAR, « *Boscos tromuldo boscos* », art. cité, p. 64. De la même façon, Laura Monrós-Gaspar fait le lien entre les multiples occurrences de *bosko(s)* et l’adjectif *bosky*, utilisé dans *The Tempest* dans le sens de « Consisting of or covered with bushes or underwood; full of thickets, bushy » (*OED*, s. v. *bosky* adj.1) – « let us remember, explique-t-elle ainsi, that is an ambush which takes place at night in a battlefield » (*ibid.*, p.64-65).

⁵⁹ « To assent or consent to a particular event or state of affairs; to agree to. » (*OED*, s. v. *accord* v., I.3.b)

⁶⁰ C’est-à-dire « la reprise, en fin de vers ou de phrase, du mot ou de l’expression qui le (ou la) commence ». M. AQUIEN, *Dictionnaire de poétique*, *op. cit.*, p. 127.

⁶¹ C’est ainsi qu’est orthographié ce nom dans F.

⁶² « The arms trade between England and Russia, poursuit Edelman, was of great importance to both countries, and Ivan the Terrible, beset with enemies both foreign and domestic, made more than one approach to Elizabeth for a military alliance. » C. EDELMAN, *Shakespeare’s Military Language*, *op. cit.*, p. 229-230.

INTERPRETER (*to Paroles*). He calls for the tortures. What will you say without 'em?

PAROLES. I will confess what I know without constraint. (*All's Well That Ends Well*, IV.III.122-126)

Bien sûr, la simple mention par l'interprète des instruments de torture suffirait à coup sûr à faire parler ce couard de Paroles. Cependant, la proximité phonique entre *tortures* et le fantaisiste *tartarossa* laisse libre court à des rapprochements sémantiques qui ont de quoi lui inspirer de la terreur. En effet, la racine *tartar-* est homophone de *Tartar*, qui fait référence ou bien aux Mongols Tartars⁶³, considérés à la Renaissance comme des païens cruels et sanguinaires, ou bien au « Tartare », région infernale de la mythologie où avaient lieu les plus terribles tortures et à laquelle les Tartars étaient d'ailleurs associés, dans l'imaginaire élisabéthain. Selon Robert Davreu, « Le mot grec *Tartaros* (ou, au pluriel, *ta Tartara*) est sans doute, à l'origine, une onomatopée qui sert à marquer quelque chose d'effrayant ou de mauvais et qui est à rapprocher peut-être de *Barbaros* ("Barbare")⁶⁴. » Qu'il évoque les Tartars, le Tartare ou encore toutes sortes de tortures, le mot *tartarossa*, aux sonorités elles-mêmes intimidantes, a donc de quoi épouvanter Paroles.

À première vue, la traduction du charabia des soldats ne semble pas soulever de difficultés particulières. Comme l'explique Delabastita : « If the translator renders the English into his/her target language while simply leaving the Lords' gibberish intact, the comic force of the relevant scenes will lose none of its impact⁶⁵. » Cependant, l'humour de la scène d'embuscade et du début de l'interrogatoire de Paroles reposant en grande partie sur l'exotisme du langage inventé, la tâche primordiale du traducteur semble être ici de préserver cet exotisme. Il s'agit toutefois d'une étrangeté relative, dans la mesure où certains vocables (comme *acordo* ou *tartarossa*) demeurent intentionnellement déchiffrables, comme nous l'avons vu, pour mieux terroriser la victime du complot. Or, la relative proximité de ce « proto-espéranto » avec les langues romanes rend la tâche d'un traducteur de langue romane, et tout particulièrement

⁶³ « Sweeping out of Siberia and central Asia, they overran parts of Asia and Europe in the 13th c. crushing Russia, Poland, Hungary, and the Christian knights who defied them, reaching almost to Vienna, as well as conquering Persia and the Middle East almost to Egypt, terrifying Islam as well. Gradually the Turkic and Mongol peoples of the invading forces merged and became known as the Tartars. They ruled and dominated Russia and Siberia for some time after and Tartary was the general name given their dominions. » J.M. DAVIS et A.D. FRANKFORTER, *The Shakespeare Name Dictionary*, *op. cit.*, p. 477.

⁶⁴ R. DAVREU, « Tartare, *mythologie* », *Encyclopædia Universalis* [en ligne] (<http://www.universalis-edu.com.faraway.u-paris10.fr/encyclopedie/tartare-mythologie/>, consulté le 14 octobre 2014).

⁶⁵ D. DELABASTITA, « Cross-language comedy in Shakespeare », art. cité, p. 182.

italienne, plus difficile : comment préserver l'exotisme et, en même temps, la transparence ponctuelle – c'est-à-dire la « familière étrangeté » – de ce langage ? Dirk Delabastita identifie le cœur du problème et propose une amorce de solution :

Shakespeare's coinages in those scenes somehow sound much more familiar and indeed at some points more meaningful to Italian or Spanish spectators/readers than they would have done to Shakespeare's original audience. Therefore, if one translates the play into one of the Romance languages, one might do well not to treat the Lords' presumed native tongue as mere inert linguistic matter—not needing translation, and thus not to be tampered with—but rather to consider editing or rewriting it in an effort to recreate the original's impression of exotic nonsense just below the threshold of meaningfulness⁶⁶.

À défaut d'une fidélité aux mots, Delabastita préconise une fidélité à l'effet (« an effort to recreate the original's impression of exotic nonsense ») impliquant un certain nombre de remaniements voire une réécriture (« editing or rewriting ») de l'original. Jacqueline Henry affirme elle aussi le primat du respect de l'effet sur une littéralité scrupuleuse :

Pour tout texte ou élément de texte [...] dans lequel la forme même est signifiante, la prise en compte de l'effet est un moyen essentiel de se dégager de l'emprise des mots de l'original (signifiants et significations), condition *sine qua non* de sa traduisibilité. Il s'agit donc, en considérant la traduction comme un acte de communication, d'essayer de produire un équivalent pragmatique du texte premier⁶⁷.

Dans son article consacré à la comparaison de trois traductions vers l'espagnol du charabia de IV.I et IV.III, Laura Monrós Gaspar note elle aussi la proximité de plusieurs mots inventés avec certains étymons latins et ajoute : « Contrary to the exoticism suggested by this lexicon in the original text, [the Latin echoes] bring both Parolles and the audience too close to the invented words of the Lords in a Spanish context⁶⁸. » Pourtant, les trois traductions⁶⁹ que l'auteur propose de confronter n'apportent que de négligeables modifications au texte original, le plus souvent de nature orthographique. Dans la traduction proposée par l'Instituto Shakespeare⁷⁰, le tout premier mot de charabia, *throca*, est par exemple corrigé en *troca*, « in order to bring the

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ J. HENRY, *La traduction des jeux de mots*, op. cit., p. 289.

⁶⁸ L. MONRÓS-GASPAR, « Boscovos tromuldo boscovos », art. cité, p. 67.

⁶⁹ Il s'agit, par ordre chronologique, de *A buen fin no hay mal principio* (1929) de Luis Astrana Marín, de *Bien está todo lo que bien acaba* (1968) de José María Valverde, et enfin de *Bien está lo que bien acaba* de l'Instituto Shakespeare (à paraître).

⁷⁰ « [The] Instituto Shakespeare [is] a translating team at the English Department of Valencia University, Spain. It was formed in 1978 with the purpose of producing new translations of Shakespeare's plays into Spanish free verse, supervised by Manuel Ángel Conejero, in the service of theatrical effectiveness. » M. DOBSON et S.W. WELLS, *The Oxford Companion to Shakespeare*, Oxford University Press, 2001, p. 214.

phonetic clusters of the lexical items closer to those of the target language⁷¹ ». Au lieu de préserver l'altérité phonétique, ce type de remaniement relève au contraire d'une démarche naturalisante — ce que Lawrence Venuti qualifie en anglais de *domesticating translation method*⁷². La seule vraie « liberté » prise avec le texte original concerne la paronymie entre *boskos* et *Muskos/Moscows* : « the need to retain the phonosyntactic resemblances between some of the words of this language and the translations of the Interpreter take priority over other principles⁷³ », explique à ce titre Monrós Gaspar. Si l'on rend *Moscows regiment* par « regimiento moscovita », comme le fait l'Instituto Shakespeare, la ressemblance phonique avec *boskos*, déclencheur du lapsus auditif de *Paroles*, est alors perdue, tout comme l'humour qui découle de ce malentendu. C'est donc le mot inventé (*boskos*) que l'Instituto Shakespeare a choisi de modifier pour rétablir la paronymie :

INTERPRETE. *Boscovos tromuldo boscovos*.

PAROLES. Veo que sois del regimiento moscovita, y que moriré por no conocer vuestro idioma⁷⁴.

À l'exception de quelques modifications mineures, les trois traductions considérées restent somme toute très proches du charabia original.

Les traductions françaises de la pièce, tout du moins jusque vers le milieu du XX^e siècle, ne dérogent pas à ce principe de fidélité à la lettre lorsqu'il s'agit de reproduire le *linsey-woolsey* des soldats. La traduction de Pierre Le Tourneur (1782), revue par François Guizot en 1821, ainsi que les traductions de Benjamin Laroche (1842), François-Victor Hugo (1860), Émile Montégut (1867-1870), Georges Duval (1908) et Charles Cambillard (1952), reproduisent en effet toutes tel quel, à peu de choses près, le charabia de l'acte IV, que Le Tourneur décrit en didascalie comme un « jargon barbare et terrible⁷⁵ ». Parmi les traductions de la pièce datant du XIX^e siècle, un seul texte s'en éloigne : il s'agit d'une adaptation de la pièce par Paul Meurice et Auguste Vacquerie, amis de Victor Hugo, rédigée en alexandrins rimés et publiée en 1844. Cette comédie en huit scènes, « tirée de Shakespeare » et intitulée *Paroles*⁷⁶ est, comme son nom l'indique,

⁷¹ L. MONRÓS-GASPAR, « Boscovos tromuldo boscovos », art. cité, p. 66.

⁷² L. VENUTI, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Londres/New York, Routledge, 1995, p. 29.

⁷³ L. MONRÓS-GASPAR, « Boscovos tromuldo boscovos », art. cité, p. 57.

⁷⁴ Traduction citée par Laura Monrós Gaspar dans id., « Boscovos tromuldo boscovos », art. cité, p. 68.

⁷⁵ W. SHAKESPEARE, *Shakespeare traduit de l'anglais*, traduit par P.-P.-F. LE TOURNEUR, Paris, Mériogot jeune, 1782, vol. 17, p. 152.

⁷⁶ P. MEURICE et A. VACQUERIE, *Paroles: comédie tirée de Shakspeare*, Paris, Furne et Cie, 1844.

justement centrée sur ce personnage et plus particulièrement sur l'épisode du tambour. La liste des personnages est considérablement réduite, certains d'entre eux ayant été inventés de toutes pièces. L'intrigue amoureuse est déplacée sur le personnage de Paroles, aimé de Phénice et soutenu par le père de cette dernière, nommé Caduco. Avec l'aide de Du Maine, Roger, l'autre prétendant de Phénice, entend démasquer le bravache par un complot similaire à celui des compagnons de Paroles dans *All's Well That Ends Well*. Les scènes d'embuscade et d'interrogatoire sont rassemblées en une seule (scène VII) et la pièce se clôt sur un monologue de Paroles, ridiculisé et abandonné de tous, sa Phénice étant partie au bras du « vainqueur » Roger. Représentée pour la première fois au Second Théâtre-Français le 28 février 1843, cette pièce n'a pas grand-chose de shakespearien. Elle s'éloigne en effet de sa source tant par son intrigue que par sa forme. Elle témoigne cependant déjà de la popularité du personnage de Paroles et de l'épisode de sa mystification. Dans la version de Meurice et Vacquerie, le charabia des soldats occupe en fait une place mineure : il ne s'agit vraisemblablement pas, aux yeux des adaptateurs, du ressort comique principal de la scène VII. Les modifications apportées au langage inventé relèvent moins d'une volonté (et du plaisir) de récréation que de la nécessité de se plier à la double contrainte de l'alexandrin et de la rime :

Roger, Caduco, Du Maine, Phénice, deux officiers, sortent de leurs cachettes et tombent sur Paroles. – Des soldats portent des torches.

TOUS, *criant et déguisant leurs voix*. Cargo ! cargo ! cargo !

(On lui met un mouchoir sur les yeux.)

PAROLES. Quartier, Messieurs, quartier ! – Mes yeux ! on me les bande !

ROGER, *d'un ton terrible*. Throca morovousus par corbo villiande !

PAROLES. Grâce ! pardon ! pitié !

ROGER. Boskos thromu boscos ! [...]

Boskos ravanvado. – Parle, je suis de France.

PAROLES. Ah ! merci, mon sauveur !

ROGER. Mais prends garde, ma foi,
L'ami. Dix-sept poignards sont levés contre toi !

PAROLES. Heuh !

ROGER. Tu peux prier Dieu. Foscorbin. En prière.
– Chamodovania ?

DU MAINE, *d'un ton de clémence*. Dulche volivorriere.

ROGER. Le général consent à t'épargner encor [...] ⁷⁷.

L'ordre original des mots est inversé, les terminaisons sont modifiées (*villianda* devient *villiande* pour rimer avec « bande »), les mots tronqués (*thromu* se substitue à *thromuldo*) ou refaçonnés au point d'être méconnaissables (*revania* / *chamodovania*). Un peu plus loin, le tonitruant *tartarossa* de l'original, qui n'est plus du tout associé à la menace de la torture, a perdu de sa force illocutoire et tombe à plat :

PHENICE, *grossissant sa voix*. Porto tartaros.

PAROLES. Quoi ?

ROGER. Réponds aux questions
Du général lui-même ⁷⁸.

Du *linsey-woolsey* inventé par Shakespeare, Meurice et Vacquerie ont fait un véritable patchwork. On en vient même à se demander pourquoi ces derniers n'ont pas choisi, plutôt que de triturer à ce point le texte original, d'inventer un langage de leur cru.

Au cours du XX^e siècle, les traductions et adaptations de la pièce s'éloignent progressivement du charabia original pour recréer un jargon plus « parlant » pour un spectateur contemporain. En 1943-1944 à Paris, en pleine occupation allemande, Raymond Raynal monte *Tout est bien qui finit bien* au Théâtre de l'Humour dans une « traduction-adaptation ⁷⁹ » de Lucien Dabril. Dans son introduction, ce dernier prône une certaine prise de distance du traducteur par rapport au texte source : « Traduction et adaptation, pour rester vivantes, doivent [...] se faire avec une certaine liberté », dans la mesure où « une traduction trop rigoureuse aboutit généralement à une suite de phrases que le comédien ne dit qu'avec difficultés ⁸⁰ ». Pourtant, si Dabril se permet de remanier le texte anglais, il ne modifie le jargon des soldats (prétendument Siennois, dans sa version) qu'avec parcimonie. À certains endroits, il l'italianise (la préposition italienne *per* se substitue par exemple à *par*), à d'autres, il s'attache à faire coïncider avec davantage de « logique » l'énoncé source et sa traduction, comme dans le passage suivant, où le prétendu général accorde la vie sauve à Paroles :

⁷⁷ A. VACQUERIE et P. MEURICE, *Paroles, comédie tirée de Shakspeare*, Paris, Furne et cie, 1844, p. 16-17.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁷⁹ C'est ainsi que le traducteur lui-même qualifie son texte français. *Sur les pas de Shakespeare : Tout est Bien qui finit Bien ; Un Songe des Nuits d'Été ; La véridique Histoire d'Henry VIII*, traduit par L. DABRIL, Paris, Nouvelles éditions latines, 1961, p. 9.

⁸⁰ *Ibid.*

INTERPRETER. *Acordo linta.*—
Come on, thou art granted space.

est ainsi rendu par :

DUMAINE. *Acordo linta fidelio.*
DORLY. Accordé, si tu parles fidèlement⁸¹.

Dans l'ensemble, il s'agit là encore de modifications mineures et sans grandes conséquences. Plus d'un demi-siècle plus tard, le Belge Armand Delcampe adapte et met en scène la pièce, créée en décembre 1998 à Rochefort. Contrairement à Dabril, il ne cherche pas à « rationaliser » la langue inventée de Shakespeare, mais plutôt à mettre l'accent sur son caractère incongru, aléatoire et ludique, transposant par exemple « *Oscorbidulchos volivorco* » par « Oscar Bidule, Volvic, Volvo. Oscarbidulchos volivorco⁸². »

Cette transposition de sons étrangers en sons familiers nous fait penser à ce que l'écrivain Sylvia Wright, en 1954, baptisa des *mondegreens*⁸³. Il s'agit en fait d'un type particulier de lapsus auditif, que l'*OED* définit de la manière suivante : « A misunderstood or misinterpreted word or phrase resulting from a mishearing, esp. of the lyrics to a song⁸⁴ » (s. v. *mondegreen* n.). Les paroles de chansons⁸⁵, et en particulier de chansons étrangères, donnent en effet souvent lieu à de savoureux *mondegreens*. Selon le manuel de linguistique de William Cowan et de Jaromira

⁸¹ *Ibid.*, p. 56.

⁸² *Tout est bien qui finit bien*, traduit par A. DELCAMPE, Carnières-Morlanwelz (Belgique), Lansman, 1998, p. 88.

⁸³ Le terme *mondegreen* est lui-même né d'un lapsus auditif qui remonte à l'enfance de Sylvia Wright : « The name comes from a line in an old Scottish ballad that goes "they killed the Earl of Moray / And laid him on the green". This was misunderstood to be "they killed the Earl of Moray / And Lady Mondegreen", Lady Mondegreen presumed to be his loved one. » W. COWAN et J. RAKUŠAN, *Source Book for Linguistics: Third revised edition*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins, 1999, p. 179.

⁸⁴ La définition fournie par Steve Reece est cependant plus précise : « a resegmentation of a word or phrase by a hearer into entirely different combinations of sounds and words than those intended by a speaker ». Voir S. REECE, *Homer's Winged Words: The Evolution of Early Greek Epic Diction in the Light of Oral Theory*, Leiden (Pays-Bas)/Boston, Brill, 2009, p. 352.

⁸⁵ Steve Reece donne l'exemple suivant : « Arguably, the most famous mondegreen of a popular song is the mishearing of the lyrics from Jimi Hendrix' "Purple Haze": "scuse me while I kiss the sky" as "scuse me while I kiss this guy." Once the mishearing became a commonplace among his audiences, Hendrix began to play along with the ambiguity by pointing to one of his fellow band members or even miming a kiss to him at this point in the performance. » *Ibid.*

Rakušan, lorsque le mot à la source du malentendu est un mot étranger, on parle en revanche parfois non plus de *mondegreen* mais de *hobson-jobson*⁸⁶ :

A hobson-jobson is similar to a mondegreen, except that the earlier word or phrase is from a foreign language, and is taken into the accepting language not according to the meaning but according to the sound that it has in the foreign language. An example is a popular French song “C’est fini” (‘It’s finished’) rendered into English with the title “Symphony”⁸⁷.

Selon l’*OED*, l’expression *the law of Hobson-Jobson* (s. v. *Hobson-Jobson* n., 2.b) désigne « the process of adapting a foreign word to the sound-system of the adopting language ». Le signal de détresse *Mayday*, par exemple, serait ainsi né de l’interprétation fautive du français « m’aidez » ou « m’aider ». Lorsque la transcription homophone est de nature parodique, on parlera en revanche, à la suite de Gérard Genette, de « traducson ». L’exemple classique d’une telle pratique, cité par Genette, est celui de *Mots d’heures : gousses, rames* (1967), de Luis d’Antin van Rooten. Il s’agit de la traduction phonétique en français (un français toutefois largement hermétique) des célèbres comptines connues sous le nom de *Mother Goose Rhymes*. Des vers tels que « Humpty Dumpty / Sat on a wall » y sont ainsi transposés en « Un petit d’un petit / S’étonne aux Halles ». Selon Jean-Jacques Lecercle, « ce que Genette nomme *traducson* n’est pas un exercice pour adeptes de l’Oulipo mais une pratique sociale séculaire [...] grosse de verve subversive⁸⁸ ». L’exemple qu’il fournit est extrait de *Kiss of the Fur Queen*, un roman de Tomson Highway. Au chapitre VII, le jeune Gabriel, contraint d’abandonner sa langue maternelle, récite le « Je vous salue Marie » dans un anglais fortement teinté de langue crie, langue amérindienne parlée au Canada : « Hello merry, mutter of cod, play for ussinees⁸⁹, now anat tee ower of ower beth, aw, men⁹⁰. » « La langue majeure, celle de la colonisation et de l’impérialisme, explique Jean-Jacques Lecercle, est subvertie par la langue mineure de la culture subalterne⁹¹. » On retrouve bien sûr ce genre de subversion chez Shakespeare, que la « langue mineure » soit le gallois (par rapport à l’anglais) ou l’anglais lui-même (par rapport au latin).

⁸⁶ L’*OED* donne de ce mot l’étymologie suivante : « Corruption by British soldiers in India of Arabic *Yā Ḥasan! Yā Ḥusayn!* = O Hasan! O Husain! » (s. v. *Hobson-Jobson* n.). L’expression est une forme anglicisée des lamentations poussées par les musulmans lors de la procession de Muharram.

⁸⁷ W. COWAN et J. RAKUŠAN, *Source Book for Linguistics*, op. cit., p. 179.

⁸⁸ J.-J. LECERCLE, « C’est/ce n’est pas un roman : *Kiss of the Fur Queen*, de Tomson Highway », dans F. BESSON, C. OMHOVÈRE, et H. VENTURA (éd.), *The Memory of Nature in Aboriginal, Canadian and American Contexts*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2014, p. 158.

⁸⁹ D’après le narrateur de *Kiss of the Fur Queen*, *ussinees* serait un mot cri signifiant « caillou ».

⁹⁰ T. HIGHWAY, cité par J.-J. LECERCLE, « C’est/ce n’est pas un roman : *Kiss of the Fur Queen*, de Tomson Highway », art. cité, p. 158.

⁹¹ *Ibid.*, p. 157.

Quelle que soit la terminologie retenue, on remarque que ces divers phénomènes de traduction phonétique sont relativement répandus, notamment dans la culture populaire. Nous verrons un peu plus loin quel parti les traducteurs peuvent parfois tirer de ces équivoques interlinguistiques.

En ce qui concerne le charabia de *All's Well That Ends Well*, nous avons vu jusqu'à présent que la plupart des traductions francophones de la pièce n'y avaient apporté que des modifications mineures. À ma connaissance, seul le dramaturge Éric Westphal, auteur d'une vingtaine de pièces, en a à ce jour proposé une réécriture complète. *Tout est bien qui finit bien*, rédigé en 1988, représente son seul texte traduit. Paru chez Actes Sud l'année suivante, il s'agit d'une très libre adaptation établie à la demande du Théâtre populaire des Cévennes (Guy Vassal) et du Théâtre populaire de la Brie (Bernard Sancy). La pièce fut créée le 21 avril 1989 à la Coupole Melun-Sénart sous la direction de Bernard Sancy. L'originalité de l'adaptation d'Éric Westphal, en ce qui concerne IV.I et IV.III, réside dans l'ostensible amplification du charabia des soldats. De la dizaine de phrases recensées dans l'original, on passe en effet à plus d'une trentaine de phrases chez Westphal, soit plus du triple en volume, ce qui laisse supposer que le traducteur a pris un certain plaisir à la réécriture de ces deux scènes, et en particulier à l'invention d'une langue artificielle. Dans cette adaptation, il s'agit de faire croire à Paroles que ses assaillants s'expriment dans « un dialecte siennois⁹² ». « Et s'il faut absolument parler français, explique Gauthier aîné à ses complices, déguisez vos voix et soyez à peine compréhensibles⁹³. » Voici à titre d'exemple les premières répliques suivant l'assaut dont Paroles est victime :

SOLDAT I. Troca macousu ! Aissa ! Aissa !

SOLDAT II. È pericoloso sporgersi !

SOLDAT I. Nicht hinauslenen !

SOLDAT II. Don't lean out of the window !

PAROLES. Mon Dieu, les Siennes !

SOLDAT I. Cargo ! Cargo ! Boskos tolmuda sipara !

PAROLES. Je suis perdu !

SOLDAT II. Muerta la vacca ! Raous ! Schnell !

SOLDAT I. Banda los miroos ! Banda los miroos !

⁹² *Tout est bien qui finit bien*, traduit par É. WESTPHAL, Paris, Actes Sud-Papiers, 1989, p. 62.

⁹³ *Ibid.*

PAROLES. Messieurs, messieurs, je vous en prie !

SOLDAT II. Mota morte la salopar !

PAROLES. Messieurs, grâce, par pitié ! Je ne suis qu'un innocent promeneur...

SOLDAT I. Espioune, espionne ! La morte, la morte !

PAROLES. Non, non, pas espionne, ami, amigos ! Pitié⁹⁴ !

Ce dialogue consiste en une imitation très libre de la scène d'embuscade de IV.I. Le charabia improvisé par les soldats est de nature composite. Tout en les modifiant, Westphal reprend certains mots de l'original (« troca macousu », « cargo », « boskos tolmuda »), mais ces derniers ne représentent qu'une faible proportion de la scène. La plupart du temps, l'adaptateur panache en fait son dialogue de phrases inventées de toutes pièces (« Aboujakamikikikikoda ! », « Epouqua mesi jipu koda »), de phrases pseudo-étrangères (« Banda los miros ! ») et de phrases rédigées en langue étrangère authentique, tout comme l'allemand « Raous [*raus*] ! Schnell ! », l'italien « avanti », ou encore les versions italienne, allemande et anglaise de la fameuse formule « Ne pas se pencher au dehors », longtemps utilisée dans les trains français (« È pericoloso sporgersi ! / Nicht hinauslenen ! / Don't lean out of the window ! »). Dans ce dernier exemple, l'effet comique naît non pas du sémantisme des mots mais d'une allusion culturelle⁹⁵. Le terme « allusion » est issu du bas latin *allusio*, qui signifie « jeu » – il s'agit en effet, comme le fait remarquer Jacqueline Henry, d'« une figure qui présente bien des affinités avec le jeu de mots⁹⁶ ». Ailleurs, l'humour résulte non seulement de la crédulité et de l'incompétence linguistique de Paroles, mais aussi du décalage sémantique entre les répliques en langue artificielle et leur traduction ultérieure, comme par exemple dans l'extrait suivant :

GAUTHIER AINE. Pica la morte. *Coupa la teta*⁹⁷. Presto, presto.

PAROLES. Que dit-il ?

GAUTHIER CADET. Le chef dit que vous êtes un homme dangereux, et qu'*il serait souhaitable de vous pendre* sur le champ.

PAROLES. Aïe, aïe, aïe ! Messieurs, de grâce, laissez-moi la vie⁹⁸ !

⁹⁴ *Ibid.*, p. 63.

⁹⁵ La formule italienne *È pericoloso sporgersi*, en particulier, a amusé plusieurs générations. Elle a notamment inspiré le titre d'une chanson composée par Claude Lemesle, d'un court-métrage (1984) ou encore d'un film comique (1993).

⁹⁶ J. HENRY, *La traduction des jeux de mots*, *op. cit.*, p. 189.

⁹⁷ Tous les italiques sont de moi.

⁹⁸ É. WESTPHAL (trad.), *Tout est bien qui finit bien*, *op. cit.*, p. 70.

La réécriture des scènes I et III proposée par Éric Westphal est en réalité fidèle à la tonalité d'ensemble de son adaptation, laquelle, comme le note Gisèle Venet, « fait une large part aux aspects comiques de la pièce ». Sept ans plus tard, Jean-Pierre Vincent monte la pièce dans son intégralité⁹⁹ au Théâtre des Amandiers, à Nanterre, dans une traduction coécrite avec Jean-Michel Déprats. Dans leur traduction, Déprats et Vincent ont conservé tel quel le charabia des soldats et ce dernier a fait prendre à ses acteurs un accent inventé, donnant ainsi à la scène d'embuscade et à celle de l'interrogatoire une tournure résolument comique.

Malgré leur « bilinguisme », des scènes telles que IV.I et IV.III sont loin de poser au traducteur autant de difficultés que des scènes reposant presque entièrement sur des jeux de mots polyglottes, comme c'est le cas de la prétendue leçon de grammaire latine qui ouvre le quatrième acte de *The Merry Wives of Windsor*.

B. « “Hang-hog” is Latin for bacon » : l'exemple-limite de la leçon de latin (*The Merry Wives of Windsor*, IV.I)

La toute première scène de l'acte IV de *The Merry Wives of Windsor* consiste en une leçon de latin atypique. Mistress Page emmène son fils William à l'école (« I'll but bring my young man here to school »), mais son maître gallois Sir Hugh Evans lui apprend que Master Slender a accordé aux garçons un jour de congé. Expriment les craintes de son mari, qui souhaiterait que William tire davantage profit de son manuel de latin (« my husband says my son profits nothing in the world at his book¹⁰⁰ »), Mistress Page demande alors à Evans de soumettre son fils à une « interrogation surprise » (« I pray you ask him some questions in his accidence »). D'après l'*OED*, le terme *accidence* renvoie à la partie de la grammaire consacrée à l'inflection des mots et pouvait également désigner un « rudiment », c'est-à-dire un petit livre contenant les principes fondamentaux de la grammaire latine. Le manuel de grammaire latine de William Lily

⁹⁹ « Il y a un an, explique Jean-Pierre Vincent en février 1996, [...] je ne croyais pas monter [la pièce] dans son intégralité. Je pensais couper un quart du texte, pour mettre en valeur ses aspects les plus brillants. Ensuite, avec l'arrivée des comédiens et les premières lectures, j'ai rétabli toutes les coupures que j'avais faites. Finalement nous ne couperons qu'une page en tout, quatre ou cinq plaisanteries vraiment désuètes. Et encore, en jouant de la traduction, on peut faire passer même les plus démodées ». « Rencontre avec Jean-Pierre Vincent », dans D. GOY-BLANQUET et R. MARIENSTRAS (éd.), *Shakespeare: variations sur la lettre, le mètre et la mesure*, Presses de l'UFR de langues, Université de Picardie, 1996, p. 55.

¹⁰⁰ Tout ce préambule fait écho à un dialogue (« Des Escholiers & Eschole ») extrait du manuel de français de Claude de Sainliens, *The French Littleton* (1566), au cours duquel un père conduit son fils à l'école pour qu'il y apprenne le français et le latin : « Où allez vous si matin ? où menez vous vostre filz ? / Je le conduy à l'école, pour apprendre à parler Latin et François : car il a perdu son tans, jusques à present ». C. HOLYBAND, *The French Littleton*, Cambridge University Press, 2014, p. 9.

et John Colet (*A Short Introduction of Grammar*, 1549), parodié dans cette scène, était ainsi communément appelé « Lily's Accidence ». Le roi Henry VIII et son successeur Édouard VI avaient prescrit l'usage de cette grammaire dans toutes les *grammar schools* du royaume, si bien que ce manuel devint bientôt connu sous le nom de *King's Grammar*¹⁰¹. Comme l'explique Jean Caravolas, « la « tyrannie » de la grammaire de Lily, dans sa forme légèrement révisée (*Eton Latin Grammar*, 1758), durera jusqu'en 1860¹⁰² ». Au cours de son interrogation de latin, le jeune William récite quelques extraits de cet ouvrage souverain. Lorsqu'Evans l'interroge par exemple sur ses « articles », l'écolier, qui a vraisemblablement appris sa grammaire par cœur, répond ceci : « Articles are borrowed of the pronoun, and be thus declined. *Singulariter nominativo: 'hic, haec, hoc'*. » Il s'agit là d'un extrait du début de son manuel de latin, tiré de la section consacrée aux noms (voir annexe II).

Pourtant, le reste de l'interrogation de latin ne se déroule évidemment pas comme prévu, et la récitation du manuel de Lily, toute mécanique qu'elle soit, n'est pas pour autant « fidèle ». Voici le dialogue en question (les mots soulignés font l'objet d'un jeu de mots bilingue *stricto sensu*, tandis que les mots encadrés reposent sur une interférence phonétique) :

MISTRESS PAGE. Sir Hugh, my husband says my son profits nothing in the world at his book. I pray you ask him some questions in his accidence.

EVANS. Come hither, William. Hold up your head. Come.

MISTRESS PAGE. Come on, sirrah. Hold up your head. Answer your master; be not afraid.

EVANS. William, how many numbers is in nouns?

WILLIAM. Two.

MISTRESS QUICKLY. Truly, I thought there had been one number more, because they say 'Od's nouns'.

EVANS. Peace your tattlings!— What is 'fair', William?

WILLIAM. 'Pulcher'.

MISTRESS QUICKLY. Polecats? There are fairer things than polecats, sure.

EVANS. You are a very simplicity 'oman. I pray you peace.—What is 'lapis', William?

WILLIAM. A stone.

EVANS. And what is 'a stone', William?

¹⁰¹ Sur les nombreuses dénominations de la *Grammar* de Lily et Colet, voir H. GWOSDEK (éd.), *Lily's Grammar of Latin in English: An Introduction of the Eyght Partes of Speche, and the Construction of the Same*, *op. cit.*, p. 16-17.

¹⁰² J.-A. CARAVOLAS, *Histoire de la didactique des langues au siècle des Lumières: précis et anthologie thématique*, Presses de l'Université de Montréal, 2000, p. 8.

WILLIAM. A pebble.

EVANS. No, it is '*lapis*'. I pray you remember in your prain.

WILLIAM. '*Lapis*'.

EVANS. That is a good William. What is he, William, that does lend articles?

WILLIAM. Articles are borrowed of the pronoun, and be thus declined. *Singulariter nominativo: 'hic, haec, hoc'*.

EVANS. *Nominativo: 'hig, [hag], [hog]*'. Pray you mark: *genitivo: 'huius'*. Well, what is your accusative case?

WILLIAM. *Accusativo: 'hinc'*—

EVANS. I pray you have your remembrance, child. *Accusativo: 'hing, [hang], [hog]*'.

MISTRESS QUICKLY. '*[Hang-hog]*' is Latin for bacon, I warrant you.

EVANS. Leave your prabbles, 'oman!—What is the *[focative]* case, William?

WILLIAM. O—*vocativo*, O—

EVANS. Remember, William, *[focative]* is *caret*.

MISTRESS QUICKLY. And that's a good root.

EVANS. 'Oman, forbear.

MISTRESS PAGE. (*to Mistress Quickly*) Peace.

EVANS. What is your *genitive case* plural, William?

WILLIAM. *Genitive case?*

EVANS. Ay.

WILLIAM. *Genitivo: 'horum, harum, horum'*.

MISTRESS QUICKLY. Vengeance of *Jenny's case*! Fie on her! Never name her, child, if she be a whore.

EVANS. For shame, 'oman!

MISTRESS QUICKLY. You do ill to teach the child such words. He teaches him to *hick* and to *hack*, which they'll do fast enough of themselves, and to call '*whorum*'. Fie upon you!

EVANS. 'Oman, art thou lunatics? Hast thou no understandings for thy cases, and the numbers of the genders? Thou art as foolish Christian creatures as I would desires.

MISTRESS PAGE. (*to Mistress Quickly*) Prithee, hold thy peace.

EVANS. Show me now, William, some declensions of your pronouns.

WILLIAM. Forsooth, I have forgot.

EVANS. It is '*qui, que, quod*'. If you forget your '*[qui]*'s, your '*[que]*'s, and your '*[quod]*'s, you must be preeches. Go your ways and play; go.

MISTRESS PAGE. He is a better scholar than I thought he was.

EVANS. He is a good sprag memory. Farewell, Mistress Page.

MISTRESS PAGE. Adieu, good Sir Hugh. *Exit Evans*

Get you home, boy. *Exit William*

(*To Mistress Quickly*) Come, we stay too long. *Exeunt*

On dénombre dans ce dialogue trois éléments perturbateurs. L'écolier étourdi, tout d'abord, qui ne maîtrise ni ses déclinaisons, ni la méthode de rétro-translation popularisée par l'humaniste Roger Ascham et enseignée dans les écoles de l'époque. Dans la grammaire de Lily, le substantif *lapis* est utilisé comme exemple à plusieurs reprises, notamment pour introduire la notion de nombre (qui fait d'ailleurs l'objet de la toute première question d'Evans) : « In Nounes be two Numbers, the Singular and the Plurall. The Singular number speaketh but of one: as *Lapis*, a stone. The Plurall number speaketh of more than one: as *Lapides*, stones¹⁰³. » Dans la scène qui nous intéresse ici, Evans attend de William qu'il traduise *lapis* par *stone* puis *stone* par *lapis*. L'exercice semble simple mais l'écolier faillit à sa tâche et traduit *stone* par *pebble*, proposant ainsi du terme *stone* une traduction intralinguistique en lieu et place de la traduction interlinguistique attendue par son maître. Comme le fait remarquer Patricia Parker, « Latin returns not to Latin, in a faithful and homogeneous rendering, but rather escapes into meanings that betray their original, wandering too far afield to be called back or reined in¹⁰⁴. » Sciemment ou non, William sape ainsi l'autorité de son maître, « just as his sister Anne later participates in her parents' scheme while undermining it from within¹⁰⁵ », comme l'explique Jennifer Higginbotham. Selon Park Honan, la subversion humoristique du latin qu'auraient régulièrement pratiquée le jeune William (Shakespeare) et ses camarades de classe – en réaction contre une discipline implacable et un apprentissage du latin abrutissant – n'est pas qu'une affaire de rébellion : ce serait aussi une question de survie mentale¹⁰⁶.

Le deuxième « élément perturbateur » du dialogue, c'est étonnamment le maître d'école lui-même. Non seulement ce dernier ne semble pas non plus maîtriser ses déclinaisons, mais l'accent gallois dont il est affublé achève de donner aux mots latins qu'il prononce un sens nouveau qui lui échappe. Au nominatif singulier, les démonstratifs *hic*, *haec*, *hoc* sont ainsi

¹⁰³ W. LILY, *A short introduction of grammar compiled and set forth for the bringing up of all those that intend to attaine to the knowledge of the Latine tongue*, Londres, Miles Flesher et al., 1641, Wing (2^e édition) L2274G.

¹⁰⁴ P.A. PARKER, *Shakespeare from the Margins*, op. cit., p. 118.

¹⁰⁵ J. HIGGINBOTHAM, « Teaching children their behaviors in *The Merry Wives of Windsor* », dans E. GAJOWSKI et P. RACKIN (éd.), *The Merry Wives of Windsor: New Critical Essays*, Londres/New York, Routledge, 2015, p. 116.

¹⁰⁶ P. HONAN, *Shakespeare: A Life*, Oxford University Press, 1998, p. 46.

altérés en *hig*, *hag* (synonyme de *witch* et pouvant signifier « ugly, repulsive old woman¹⁰⁷ ») et *hog* (« porc »), tandis qu'à l'accusatif, *hunc*, *hanc* et *hoc* sont quant à eux corrompus en *hing*, *hang* et *hog*. Plus loin, c'est au tour des pronoms relatifs *qui*, *quae*, *quod* d'être métamorphosés en *quies* (F, prononcé « kiss¹⁰⁸ » ou « keys »), *ques* (« case », « vagin ») ou encore en *quods* (« cods », « testicules »). On atteint là l'apogée comique et impudique du dialogue. Pour reprendre la terminologie de Delabastita, il s'agit ici de jeux de mots fondés sur une interférence entre la langue « source » d'Evans (le gallois) et la langue « cible » (le latin). Cette interférence est double : elle est à la fois phonétique (le digramme *qu*, inconnu du gallois, est prononcé [k] et non [kw]) et grammaticale, dans la mesure où la pluralisation des substantifs¹⁰⁹ constitue un véritable « tic » gallois. De cette double interférence naît à chaque fois un mot anglais de sens obscène : les couples *quies* / *kiss*, *ques* / *case* et *quods* / *cods* représentent trois exemples parfaits de calembours bilingues *in absentia*, c'est-à-dire « qui exploite[nt] implicitement une plurivalence¹¹⁰ ».

Le troisième et dernier élément perturbateur, et sans doute le plus évident, est Mistress Quickly, qui ne cesse d'interrompre la leçon de William parce qu'elle croit entendre dans les mots latins une longue série d'obscénités anglaises (« You do ill to teach the child such words », admoneste-t-elle ainsi le maître d'école). Tout comme Dull et Costard dans *Love's Labour's Lost*, elle entend le latin de travers et multiplie ainsi les « lapsus auditifs » qui font passer cette langue érudite de la sphère intellectuelle à la sphère matérielle et sexuelle. L'adjectif latin *pulcher*, qui signifie « beau » et « noble », est par exemple réinterprété comme l'anglais *polecats* (« putois » mais aussi « femmes légères » ou « prostituées », au sens figuré), dans une sorte d'antithèse bilingue. Quant au « *hing*, *hang*, *hog* » d'Evans, Quickly en improvise une traduction tout aussi inattendue que cocasse : « 'Hang-hog' is Latin for bacon, I warrant you. ». Tandis que *polecats* et *hog* évoquent le monde animal, *bacon* nous rapproche de la sphère culinaire dont la

¹⁰⁷ OED, s. v. *hag* n.1, 3.a.

¹⁰⁸ Voir G. WILLIAMS, *Shakespeare's Sexual Language*, op. cit., p. 72-73 : « 'Qu' is often pronounced as 'k' in Shakespeare, and on stage the Welsh accent would probably shorten the vowels and emphasize the 's' sounds. [...] The French would have sounded 'k', and surely the Welshman Evans too, since his first language lacks 'qu'. That Evans is producing unintended bawdry is borne out by Taylor the Water-poet's lifting of this line with other bits of doubtful Latin from the scene into his character of *A Whore* (1622; *Workes* 1630 II.106). *Quis*, despite F's *quies*, may be pronounced as *kiss* rather than *keys*. The former has the advantage of signaling the sexual quibbles in a way that *keys* would not. *Keys* (unlike *case*) always depends on metaphorical context for its penis sense ».

¹⁰⁹ Dans l'idiome d'Evans, les adverbes (*peradventures*) et même les verbes (« Thou art as foolish Christian creatures as I would *desires* » [mes italiques]) ne sont pas épargnés par cette « pluralisation » erratique.

¹¹⁰ J. HENRY, *La traduction des jeux de mots*, op. cit., p. 289.

servante de Caius est familière, *hang-hog* constituant par ailleurs un parfait spécimen de latin de cuisine (*hog* ou *pig Latin*, en anglais). Plus loin, Quickly donne un sens obscène au cas génitif (*genitive case*), *case*¹¹¹ renvoyant ici aux organes sexuels féminins : « Vengeance of Jenny's case! Fie on her! Never name her, child, if she be a whore. » Ce sont ensuite les démonstratifs *hic*, *haec* et *horum* qu'elle entend de travers : « He teaches him to hick and to hack, which they'll do fast enough of themselves, and to call 'whorum'. Fie upon you! » Quickly croit en effet comprendre qu'Evans incite son élève à s'enivrer¹¹² (*hick* signifie « hoqueter ») et à s'adonner aux plaisirs charnels (*hack*¹¹³, « call 'whorum'¹¹⁴ »). Loin de vouloir délibérément saboter l'interrogation de William, Quickly s'évertue en réalité à attribuer un sens à des mots pour elle inconnus et exotiques. Dans un article consacré aux lapsus auditifs (*earslips*), Steven Connor commente ce phénomène d'un point de vue psychologique :

Though mishearings may appear pleasingly or even subversively to sabotage sense, they are in fact in essence negentropic, which is to say, they push up the slope from random noise to the redundancy of voice, moving therefore from the direction of nonsense to sense, of nondirection to direction. They seem to represent the intolerance of pure phenomena. In this they are different from the misspeakings with which they are often associated. Seeing slips of the ear as simply the auditory complement of slips of the tongue mistakes their programmatic nature and function. Misspeakings are the disorderings of sense by nonsense; mishearings are the wrenchings of nonsense into sense¹¹⁵.

Par ailleurs, comme le remarque le collectionneur de *mondegreens* Gavin Edwards, « they tend to be about primal concerns: food, sex, animals¹¹⁶ ». Comme nous venons de le voir, il s'agit justement des trois sujets de prédilection de Quickly dans la scène qui nous concerne. Les constantes interruptions de la servante lui valent cependant les remontrances du maître d'école

¹¹¹ Sur l'acceptation sexuelle de *case*, voir M. RAVASSAT et J. CULPEPER (éd.), *Stylistics and Shakespeare's Language: Transdisciplinary Approaches*, Londres/New York, Continuum, 2011, p. 236. Voir également Gordon Williams : « Usually vagina, ex standard sense 'sheath'; but occasionally meaning extends to penis [...]. Shakespeare, *All's Well* (c. 1602) I.iii.19 makes his clown play on the organs of both sexes when he approaches the countess about his pending marriage. When he begs for her 'good will in this case', she has the straight man's role of asking: 'In what case?', prompting the reply: 'In Isbel's case and mine own'. [...] Feminine applications are so common that the metaphor is sometimes submerged. » G. WILLIAMS, *A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature*, op. cit., p. 211.

¹¹² Il s'agit là de l'interprétation retenue par Giorgio Melchiori dans l'édition Arden. Norman Blake suggère quant à lui que Quickly prendrait *hic* et *hac* (F) pour des verbes ayant une connotation sexuelle. Voir N.F. BLAKE, *Shakespeare's Non-Standard English*, op. cit., p. 283.

¹¹³ « Of uncertain meaning, possibly 'to fornicate' [...]; but Crane 1997 suggests an abbreviated form of *hackney* 'prostitute' ». *Ibid.*, p. 348.

¹¹⁴ C'est-à-dire *whore 'm* ou *fuck them* (Melchiori).

¹¹⁵ Extrait d'une communication présentée lors de la conférence « Listening In, Feeding Back » à Columbia University (New York) le 14 février 2009 (<http://www.stevenconnor.com/earslips/>, consulté le 28 novembre 2014).

¹¹⁶ Cité par Steven Connor (*ibid.*).

ainsi que de Mistress Page, qui joue ici le rôle de censeur et semble à ce titre incarner le « surmoi » du dialogue, par opposition à Quickly, qui en représente manifestement le « ça ».

Chacun à sa manière, William, Evans et Quickly portent tous préjudice à la langue latine et, de manière collatérale, à la langue anglaise elle-même. Mais de qui se moque-t-on précisément, ici ? Selon Jennifer Higginbotham, la réponse à cette question dépend du point de vue adopté :

To borrow Elizabeth Pittenger's question, "what are we laughing at?" (Pittenger 1991: 400). She wonders if the joke is on Quickly for her errant female speech and lack of Latinate knowledge, or if the joke is on Evans for speaking with a Welsh accent and presuming to instruct others in how to speak. Alternatively, the joke could be on Will for making unintentionally funny mistakes. My guess is that who the audience laughs at probably varies depending on the audience's experiences and own national, cultural, and linguistic affiliations, which influence the extent to which we are in on Shakespeare's jokes¹¹⁷.

D'après Elizabeth Pittenger, l'humour de la leçon de latin, de nature parodique, aurait non pas une mais plusieurs cibles :

The humor of the language lesson can be sketched quickly: as a parody of the official, monarchically approved text-book, it debases its authority. As a parody of pedagogy, it challenges the methods of enforcement. As a parody of linguistic others, it resituates the King's English as a norm. As a parody of Latin, it simultaneously presupposes and pokes fun at a humanist audience. Finally, as a parody of female errancy and alehouse phrases, it reinstalls gender and class hierarchies. All of these parodic stances are in operation at once, even though they might be construed as incompatible and contradictory¹¹⁸.

Quelle que soit la cible précise de la parodie, cette scène est avant tout remarquable par sa nature subversive. En effet, le latin – *sermo patrius*¹¹⁹, langue « paternelle », langue « sérieuse » – est ici prodigieusement profané, en particulier par une matrone à l'esprit mal tourné et à la langue bien pendue (« a more vagrant mother tongue¹²⁰ », comme le dit Patricia Parker). On retrouvera cette dichotomie opposant la langue de l'ordre et de l'autorité (langue « mâle ») à celle du désordre et de la *misrule* (langue « femelle ») chez Molière¹²¹, à la scène VI d'une farce intitulée

¹¹⁷ J. HIGGINBOTHAM, « Teaching children their behaviors in *The Merry Wives of Windsor* », art. cité, p. 119.

¹¹⁸ E. PITTENGER, « Dispatch Quickly: The Mechanical Reproduction of Pages », *Shakespeare Quarterly*, 1991, vol. 42, n° 4, p. 399.

¹¹⁹ Voir P.A. PARKER, *Shakespeare from the Margins*, op. cit., p. 118.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ En note de sa traduction de la leçon de latin, Le Tourneur remarque par ailleurs que les équivoques répétées de Quickly sont « tout-à-fait dans le goût de Cyrilla, dans l'*Horribilicribrifax* » d'Andreas Gryphius (1663), comédie contemporaine de *La Jalousie du Barbouillé* relatant l'histoire d'un *miles gloriosus* polyglotte pendant la guerre de Trente Ans. La sorcière entremetteuse Cyrilla, personnage le plus bavard de la pièce, y donne la réplique

La Jalousie du Barbouillé, représentée sept fois entre 1660 et 1664. Dans ce « petit divertissement », Angélique et son mari, le Barbouillé, ne cessent de se quereller. Ce dernier a des doutes sur la fidélité de sa femme et souhaite la punir. L'intervention du Docteur, ayant pour but de remettre de l'ordre dans le ménage, est cependant mise en échec par l'impertinence d'Angélique :

LE DOCTEUR. Mademoiselle, contez-moi un peu le détail de ce vacarme.

ANGELIQUE. Voyez-vous bien là mon gros coquin, mon sac à vin de mari ?

LE DOCTEUR. Doucement, s'il vous plaît : parlez avec respect de votre époux, quand vous êtes devant la moustache d'un docteur comme moi.

ANGELIQUE. Ah ! vraiment oui, docteur ! Je me moque bien de vous et de votre doctrine, et je suis docteur quand je veux.

LE DOCTEUR. Tu es docteur quand tu veux, mais je pense que tu es un plaisant docteur. Tu as la mine de suivre fort ton caprice : des parties d'oraison, tu n'aimes que la conjonction ; des genres, le masculin ; des déclinaisons, le génitif ; de la syntaxe, *mobile cum fixo*¹²² ! et enfin de la quantité, tu n'aimes que le dactyle, *quia constat ex una longa et duabus brevibus*^{123 124}.

Contrairement à ce qui se passe dans la leçon de latin de *The Merry Wives*, les sous-entendus grivois tirés de la grammaire et de la scansion grecque et latine ne proviennent pas de malentendus de la part d'Angélique mais sont pris en charge par le docteur lui-même, qui accuse cette dernière de n'aimer le latin que lorsqu'il prête à équivoque. « Toutes ces plaisanteries, explique Georges Couton, s'adressent à un public qui aime qu'on lui rappelle, en les tournant vers la gaudriole, le langage de ses études¹²⁵ ». On retrouve par ailleurs dans l'extrait cité une plaisanterie sur le cas génitif¹²⁶, déjà présente chez Shakespeare et d'ailleurs répandue, d'après l'*OED* (s. v. *genitive* adj. et n.), au moins dès le XV^e siècle. La parenté des deux scènes ne s'arrête pas là : tout comme Shakespeare, qui traduit plaisamment le faux latin *hang-hog* par l'anglais *bacon*, Molière est également friand de fausses définitions et étymologies, faisant par exemple dériver le mot « bonnet » (symbole de la médecine) du latin *bonum est*, « bon est, voilà

au latiniste Sempronius, figure du pédant ridicule. Voir *Shakespeare traduit de l'anglais*, traduit par P.-P.-F. LE TOURNEUR, Paris, 1781, vol. 10, p. 235.

¹²² « Le mobile et le fixe. »

¹²³ « Parce qu'il est composé d'une longue et de deux brèves. »

¹²⁴ MOLIÈRE, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, vol. 1/2, p. 20.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 1186.

¹²⁶ En latin, *genetivus* signifie « qui engendre ».

qui est bon ¹²⁷ ». Plus loin, le nom de Cicéron, entendu de travers par le Barbouillé, donne lieu à un calembour qui n'est pas sans rappeler les bévues de Quickly, de Dull ou de Costard :

LE DOCTEUR. *Audi, quaeso*, aurait dit Ciceron.

LE BARBOUILLE. Oh ! ma foi, si se rompt, si se casse, ou si se brise, je ne m'en mets guère en peine [...] ¹²⁸.

Si la leçon de grammaire qui ouvre l'acte IV de *The Merry Wives of Windsor* semble elle aussi principalement adressée à un public éduqué, elle semble également susceptible de faire rire des spectateurs qui, s'ils ne comprenaient pas le latin, étaient tout de même capables de reconnaître les *sons* du latin. Comme le note Park Honan, « the sound of a language—far more than its syntax or vocabulary—appealed to Elizabethans ¹²⁹ ». Et lorsqu'ils tombent dans une oreille « mal tournée », ces sons étrangers donnent justement lieu à de fréquentes équivoques. Aujourd'hui, ces plaisanteries tirées de la grammaire latine ont passé de mode et c'est en partie pour cette raison que la leçon de latin, mal aimée des metteurs en scène, est souvent coupée à la représentation ¹³⁰. Comme le note Jennifer Higginbotham, il s'agit d'ailleurs d'une des premières coupes effectuées par Christopher Luscombe dans sa mise en scène de la pièce pour le Globe en 2008 et en 2010 :

Christopher Luscombe [...] cut the scene out of concern that jokes about cases and declensions would not go over well with a modern audience, according to Serena Evans, who played Mistress Page. In the introductory documentary that preceded the film's screening in theaters, Evans notes that the director [...] did a great deal of cutting to make the play “work for today's audience,” eliminating “anything he didn't think worked any more” (*Merry Wives* 2012). Whereas the laughter of the audience on the recorded performance makes clear the success of the linguistic jokes based on Dr. Caius' French accent and Parson Evans' Welsh accent, the Latin scene was one of the first to go ¹³¹.

Higginbotham explique ensuite pourquoi cette scène est selon elle si difficile d'accès pour un public d'aujourd'hui, en particulier pour un public étranger :

¹²⁷ « Parce qu'il garantit des catarrhes et fluxions », ajoute le Docteur. MOLIERE, *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 19.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 20.

¹²⁹ P. HONAN, *Shakespeare: A Life*, *op. cit.*, p. 45.

¹³⁰ Le caractère désuet des plaisanteries anglo-latines n'est cependant pas l'unique raison pour laquelle les metteurs en scène décident le plus souvent d'omettre la leçon de grammaire. En effet, la scène s'insère assez mal dans le reste de la pièce, et sa suppression permet d'autre part de faire l'économie d'un jeune acteur pour le rôle de William Page. Sur les versions concurrentes possibles de *MW* et le caractère aisément supprimable de la scène dès les toutes premières représentations de la pièce, voir K.O. IRACE, *Reforming the « bad » Quartos*, *op. cit.*, p. 43-44.

¹³¹ J. HIGGINBOTHAM, « Teaching children their behaviors in *The Merry Wives of Windsor* », art. cité, p. 118.

To be in on the linguistic joke, the audience needs to know Latin in order to know what is funny about Evans' mispronunciation, Will's mistakes, and Quickly's bawdy innuendos. Some members of Shakespeare's own audience would likely have been aligned with Quickly, having never attended grammar school, but a large portion would have found the lesson familiar rather than alien. Today's audiences, particularly those in the States, have to work a lot harder to understand the puns because not only are we not insiders in a Latinate community, many lack the awareness of the historical and cultural tensions between the English and Welsh¹³².

Pour que cette scène « fonctionne », il faut peut-être la déraciner, l'expatrier – c'est-à-dire la « traduire », dans le sens originel de ce verbe¹³³ (« faire passer d'un point à un autre »). Dans *The Merry Wives* de Barrie Rutter, pièce interprétée dans les années 1990 par la compagnie Northern Broadsides, il n'était par exemple plus question de Windsor, mais de Bradford, ville du Yorkshire de l'Ouest. Paradoxalement, c'est lors d'une tournée de la compagnie en Inde que la leçon de latin connut le plus de succès, comme le raconte ici Peter Holland :

Throughout, the production played the narrative with clarity [...]. Even the catechism of young William Page (4.1) worked, especially when I saw the production in Bangalore, India, performed to a local audience who had had a proper classical education and understood the Latin jokes. As the legacy of colonialism ensures that Latin continues to be taught in all English-language schools attended by middle-class Indians, the scene could be properly laughed at for Mistress Quickly's mistakings. Even – or, perhaps, especially – in a production where Herne's Oak was a ladder and Falstaff's horns were bicycle handlebars mounted on a colander, the production's energies were all being generated by the company's pleasure in the text¹³⁴.

Ce plaisir du texte peut-il être communiqué à un public moderne non seulement par le biais d'une transposition géographique de la pièce, mais également par le truchement de la traduction interlinguistique ? C'est justement sur cette question que j'aimerais à présent me pencher à travers la comparaison diachronique d'une dizaine de traductions françaises de la pièce, de Pierre Le Tourneur (1736-1788) à nos jours.

1. Comparaison diachronique de quelques traductions françaises de la leçon de latin

Cent trente ans après la mort de Shakespeare paraît *Le Théâtre anglais* (1746-1749), traduction en huit volumes du théâtre anglais (et plus particulièrement des œuvres de Shakespeare) établie par Pierre-Antoine de La Place, premier traducteur de Shakespeare en français après Voltaire. Sa traduction de *The Merry Wives of Windsor*, parue en 1746 dans le

¹³² *Ibid.*, p. 118-119.

¹³³ « Traduire » vient du latin *traducere*.

¹³⁴ P. HOLLAND, *English Shakespeares: Shakespeare on the English Stage in the 1990s*, Cambridge University Press, 1997, p. 184-185.

tome IV, est connue sous le titre *Les Femmes de bonne humeur, ou Les commères de Windsor* – c'est d'ailleurs sans doute à La Place que l'on doit la traduction de *wives* par « commères ». De son propre aveu, c'est « en tremblant » que La Place a « osé hasarder [...] de faire parler français à Shakespeare ¹³⁵ ». Sa traduction est sélective : La Place a en effet pour habitude de ne traduire que « les vraies beautés de l'original ¹³⁶ » et de résumer les scènes « qui ne tend[ent] pas directement à l'action et à l'intérêt ¹³⁷ » afin notamment de rendre « moins sensibles » les « défauts de style ¹³⁸ » du siècle de Shakespeare. En s'attachant à « rectifier à propos les défauts de son modèle ¹³⁹ », La Place entend en réalité lui rendre un précieux service :

Si Shakespeare perd considérablement, dans ma traduction, sur les morceaux sublimes auxquels je ne pourrai atteindre ; n'est-il pas juste que je cherche à l'indemniser autant qu'il m'est possible, en lui épargnant la critique de mes compatriotes, sur les endroits qu'ils pourraient regarder comme faibles, ridicules, ou déplacés ¹⁴⁰ ?

C'est sans doute justement pour épargner à Shakespeare la critique des Français que La Place, qui traduit à partir du texte du Folio, supprime sans autre forme de procès l'intégralité de la première scène de l'acte IV, qui ne semble même pas mériter d'être résumée. Le traducteur endosse non seulement le rôle de correcteur, mais aussi celui de censeur ¹⁴¹.

Trente-cinq ans plus tard, Pierre Le Tourneur, auteur d'une traduction intégrale des œuvres de Shakespeare (*Shakespeare traduit de l'Anglois* ¹⁴²) se voulant plus fidèle et plus complète que celle de La Place ¹⁴³, propose quant à lui une ébauche de traduction de la leçon de

¹³⁵ P.-A. DE LA PLACE, *Lettres a Myladi *** et autres œuvres mêlées*, Bruxelles, J. L. de Boubers, 1773, p. 138.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 209.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Ibid.*, p. 210.

¹³⁹ *Ibid.*

¹⁴⁰ *Ibid.*

¹⁴¹ « Ce n'est [...] point le goût de Shakespeare qu'il faut condamner, puisqu'il règne encore : c'est celui de la nation seule, qu'il faut censurer, s'il est mauvais, puisqu'elle a pu corriger ce goût, et le rectifier, à notre exemple, depuis la mort de Shakespeare. » *Ibid.*, p. 137.

¹⁴² Sur la collaboration de Le Tourneur et du comte de Catuélan, dont le nom figure dans les deux premiers volumes du *Shakespeare traduit de l'Anglois*, voir J. GURY, « Un anglo-mane breton au XVIIIe siècle : le comte de Catuélan », *Annales de Bretagne*, 1972, vol. 79, n° 3, p. 589-624 et id., « La shakespeareomanie en Bretagne : Le comte de Catuélan », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, 1976, vol. 83, n° 4, p. 703-714.

¹⁴³ Voici ce qu'écrit Le Tourneur une dizaine d'années plus tôt, dans la préface à sa traduction des *Nuits* d'Edward Young : « si j'avais quelque assurance que le goût du public répondit au mien, j'entreprendrais une traduction complète, la plus fidèle qu'il me serait possible, du Théâtre entier de Shakespeare. M. de la Place ne nous a donné qu'un extrait de ce génie si original et si singulier : à peine a-t-il traduit le tiers du nombre de ses pièces, et c'est souvent une imitation, plutôt qu'une traduction. [...] M. de la Place fut [...] obligé de ne nous faire qu'entrevoir Shakespeare avec ménagement, de retailler, pour ainsi dire, de polir, et de rappetisser (sic) ce Géant étranger, pour ne pas le compromettre à nos yeux ; en un mot d'accommoder ses pièces au goût du Théâtre Français.

latin, mais, au lieu de la rétablir dans sa version française de la pièce (intitulée *Les Femmes joyeuses de Windsor*), elle est rejetée dans le péritexte en fin d'ouvrage, dans la section « Retranchements » (scènes coupées). Aux côtés du jeu de mots portant sur *luc*es et *lous*es, au tout début de l'acte I, que Le Tourneur considère aussi inintelligible qu'intraduisible et dont il ne fournit ici qu'« une espèce d'équivalent ¹⁴⁴ », la leçon de grammaire est le seul extrait long de la pièce à avoir été explicitement supprimé. Dans le texte français de Le Tourneur, tout ce qui reste de l'acte IV, scène I, dans le corps du texte, correspond aux douze premières lignes de la scène. Le traducteur substitue ensuite une note de bas de page à la « scène entre le pédant et l'enfant » qu'il juge « inutile à la pièce » et que l'on peut « retrancher sans rien déranger ¹⁴⁵ ». Le Tourneur fournit le reste du dialogue dans les notes, mais il s'agit en fait d'une traduction lacunaire. « Il est impossible de bien traduire ce discours, confesse-t-il ainsi ; on ne peut qu'en indiquer les équivoques ¹⁴⁶. » La toute première plaisanterie de la scène, qui porte sur le nombre grammatical et donne lieu à un juron blasphématoire :

EVANS. William, how many numbers is in nouns?

WILLIAM. Two.

MISTRESS QUICKLY. Truly, I thought there had been one number more, because they say 'Od's nouns ¹⁴⁷.

est par exemple écourtée par de simples points de suspension dans la traduction de Le Tourneur :

ÉVANS. Williams, combien y a-t-il de nombres dans les noms ?

WILLIAMS. Deux.

QUICKLY. En vérité, je croyais qu'il y en avait encore un de plus, à cause ¹⁴⁸...

Aujourd'hui au contraire, il me semble qu'il faudrait et qu'on pût accommoder et plier la Langue Française aux pièces de Shakespeare. » *Les Nuits d'Young*, traduit par P.-P.-F. LE TOURNEUR, Paris, Lejay, 1771, p. IX.

¹⁴⁴ Le traducteur dresse ici un constat d'échec : « Ce passage est un des plus obscurs de tous ceux du Poète [...] M. Eschemburg, dans sa traduction Allemande, l'a totalement passé, comme inintelligible et intraduisible. On a substitué ici une espèce d'équivalent, d'après l'idée du Poète et l'esprit de la Scène. Le voici tel qu'il est dans l'original, en mettant des mots Français sur les mots anglais, sans même répondre de leur justesse, ni que cela fasse quelque sens pour un Lecteur Français. » *Shakespeare traduit de l'anglois, op. cit.*, p. 230.

¹⁴⁵ Le Tourneur ajoute : « Shakespeare savait bien ce qui plaisait de son temps. Il fallait que ces scènes fussent goûtées alors ; car dans toutes les anciennes pièces, on trouve des scènes de pédants instruisant leurs écoliers. » *Ibid.*, p. 156.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 235.

¹⁴⁷ Melchiori explique en note qu'*Od's 'ouns* est une forme atténuée du juron *by God's wounds*. G. MELCHIORI (éd.), *The Merry Wives of Windsor, op. cit.*, p. 240. Sur ce type de jurons, voir J.M. DAVIS et A.D. FRANKFORTER, *The Shakespeare Name Dictionary, op. cit.*, p. 190 : « A 1606 act of Parliament made the use of 'God' and 'Jesus Christ' illegal on the stage, so various euphemisms were substituted ».

¹⁴⁸ *Shakespeare traduit de l'anglois, op. cit.*, p. 233.

Le reste du temps, Le Tourneur ne traduit pas les termes portant à équivoque et se contente de les laisser en langue originale, qu'il s'agisse de termes anglais (« Il y a de plus belles choses dans le monde que des poulcats ») ou latins :

ÉVANS. Je vous prie, enfant, souvenez-vous bien, *hung, hang, hog*.

QUICKLY. *Hang, hog* (suspendez le cochon¹⁴⁹) est, je vous le jure, du latin de cuisine¹⁵⁰. (De jambon, *Bacon*)¹⁵¹.

Les bévues de Quickly sont parfois explicitées (dans le corps même du texte, les didascalies ou les notes de bas de page), parfois non. On sent bien que le traducteur, qui considérait ce passage « inutile à la pièce », n'a pas souhaité y accorder une trop grande attention.

Dans l'ensemble, les traducteurs ultérieurs¹⁵² paraissent plus enclins à manier l'équivoque dans leur transposition de la leçon de latin. À ma connaissance, ce furent François Guizot et Amédée Pichot qui se hasardèrent les premiers à traduire les jeux de mots de la scène plutôt que de se contenter de les élucider en note. Leur première traduction de la pièce parut en 1820 au tome X des *Œuvres complètes de Shakespeare*, édition revue et corrigée du *Shakespeare* de Le Tourneur. En 1861, la pièce parut de nouveau au tome VI des *Œuvres complètes* dans une « nouvelle édition entièrement revue », cette fois uniquement signée de Guizot. Sa traduction de la leçon de latin est rétablie dans le corps du texte et non plus rejetée en note. Elle apparaît presque à l'identique dans les deux éditions, à ceci près qu'en 1820, Guizot affuble Evans d'un accent stéréotypé (« Che vous prie, rappelez-fous cela tant fotre cerfelle ») qui n'apparaît pas chez Le Tourneur et qui évoque par ailleurs davantage l'accent allemand ou alsacien que l'accent gallois. S'étant vraisemblablement ravisé, Guizot fait perdre son accent ridicule à Evans dans l'édition de 1861. Dans l'ensemble, sa traduction de la leçon de latin diffère largement de celle proposée par Le Tourneur plus de soixante-dix ans plus tôt. Guizot s'y essaie à une série de calembours bilingues plus ou moins heureux, partant soit des mots latins du texte original, soit d'autres mots latins qu'il leur substitue. L'obscénité du calembour *pulcher/polecats* est par exemple totalement gommée :

¹⁴⁹ Les commentaires entre parenthèses sont de Le Tourneur.

¹⁵⁰ Il s'agit là de l'unique tentative de Le Tourneur de traduire la balourdise de Quickly par une plaisanterie.

¹⁵¹ *Shakespeare traduit de l'anglais, op. cit.*, p. 234.

¹⁵² J'exclue ici la traduction de la scène par Francisque Michel (1839), qui reprend presque mot pour mot la « traduction » de ce même passage par Le Tourneur.

ÉVANS. Qu'est-ce que c'est blanc, Filliam ?

WILLIAM. *Albus*.

QUICKLY. Arbuste ? Qui est-ce qui a jamais vu un arbuste blanc ¹⁵³ ?

Plus loin, la plaisanterie autour de « hang-hog » substitue le coq au cochon :

ÉVANS. *Accusatifo, hunc, hanc, hoc*.

QUICKLY. Hein, quand, coq. C'est du latin pour la basse-cour, sur ma parole ¹⁵⁴.

Comme le Guizot le remarque à juste titre en note, « les méprises de Quickly [...] ne peuvent se rendre littéralement ¹⁵⁵ », ajoutant plus loin qu'il lui « a fallu, pour être intelligible, avoir recours à d'autres consonances ¹⁵⁶ ». Mais peut-on raisonnablement affirmer qu'un énoncé tel que « Hein, quand, coq » est intelligible ? Et que dire de cette réplique du maître d'école : « Si fous oupliez vos *kies*, vos *koes*, vos *cods*, fous aurez le fouet ¹⁵⁷ » ? Dans une note, Guizot fait part de son désintéret pur et simple pour la plaisanterie de l'original : « Il y a là, selon toute apparence, écrit-il, l'intention de quelque équivoque grossière qui ne vaut pas la peine d'être cherchée ¹⁵⁸. » Malgré son mépris pour les gaudrioles de Shakespeare, Guizot, en traducteur consciencieux, est cependant le premier à s'être efforcé de les traduire.

Les « poules » du lupanar ont également cédé la place aux volatiles du poulailler et autres animaux de basse-cour dans la traduction de Benjamin Laroche ¹⁵⁹ (*Les Joyeuses commères de Windsor*), parue pour la première fois vers 1840 (soit près de cent ans après celle de Le Tourneur). Dans sa version, *pulchras* (qu'il substitue à *pulcher*) est réinterprété par Quickly comme « poule grasse » tandis que *hinc* et *hanc* s'apparentent au braiment de l'âne

¹⁵³ *Œuvres complètes de Shakspeare, op. cit.*, p. 480.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 481.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 535.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 536.

¹⁵⁷ *Ibid.*

¹⁵⁸ *Ibid.* SHAKESPEARE, M.G. (FRANÇOIS), A. PICHOT, et P.L. TOURNEUR, *Œuvres complètes de Shakspeare*, Chez Ladvoat, 1820, p. 536.

¹⁵⁹ Sur ce traducteur prolifique, qui traduisit notamment Shakespeare, Walter Scott et Dickens, voir Christian Laval : « Personnage oublié aujourd'hui, il avait une certaine importance intellectuelle et politique à son époque. Il y joua ce qu'on appellerait aujourd'hui un rôle de passeur culturel. Il est né en 1797 et mort en 1852. Les dictionnaires biographiques le présentent comme un « économiste et littérateur, professeur à Paris puis à Londres ». Dans un autre dictionnaire, on apprend qu'il a fui une condamnation politique infligée par la réaction royaliste à la suite de plusieurs écrits d'opposition à la politique ultra des Bourbons. Arrivé à Londres, il y devint professeur de français et il y apprit l'anglais, langue qu'il enseigna en France à partir de son retour en 1827. » C. LAVAL, « Jérémie Bentham, *Déontologie ou science de la morale* », *Revue d'études benthamiennes* [en ligne], n°1, 2006, (<http://etudes-benthamiennes.revues.org/172>, consulté le 12 décembre 2014).

(« hi ! han ! »). La plaisanterie autour du génitif pluriel semble par ailleurs particulièrement inspirer le traducteur, qui multiplie les calembours :

EVANS. Quel est le cas du génitif pluriel, William ? [...]

WILLIAM. Le génitif se décline : *horum, harum, horum*.

M^{ME} VABONTRAIN. Quoi ! voilà le cas ¹⁶⁰ de Jenny ? Jenny est encline ¹⁶¹ au rhum ? Je ne savais pas cela. C'est bien vilain de sa part ; mais il ne faudrait pas le dire. Fi donc ¹⁶² !

Un des inconvénients d'une telle fidélité aux mots latins de l'original, c'est que, là où l'original témoigne d'une relative cohérence thématique (en particulier à travers la dérive vers l'obscène), la traduction vers le français frise au contraire l'ineptie. Cela est par exemple manifeste lorsque l'on compare les deux extraits suivants :

MISTRESS QUICKLY. You do ill to teach the child such words. He teaches him to hick and to hack, which they'll do fast enough of themselves, and to call 'whorum'. Fie upon you!

M^{ME} VABONTRAIN. Vous lui apprenez là de belles choses, par ma foi ! *Poules grasses ! hi ! han ! Jenny est encline au rhum*. Fi ! c'est honteux ¹⁶³ !

Avec sa « traduction *nouvelle* de Shakespeare », qui parut pour la première fois une vingtaine d'années après celle de Laroche ¹⁶⁴ (1859-1866), François-Victor Hugo entendait se distinguer de ses prédécesseurs. Sa traduction, explique-t-il dans l'Avertissement de la première édition, « est faite, non sur la traduction de Le Tourneur, mais sur le texte de Shakespeare ¹⁶⁵ ». Sa traduction de la leçon de latin, que François-Victor Hugo qualifie non plus de farce grossière mais de « charmant épisode ¹⁶⁶ » (*Les Joyeuses épouses de Windsor*, scène XII), emprunte cependant largement à celle de ses prédécesseurs et les calembours qu'il propose tournent eux aussi autour du thème de la basse-cour. Ainsi, les « poules grasses » de Laroche deviennent chez

¹⁶⁰ Au XIX^e siècle, le mot « cas » pouvait désigner les excréments et, par métonymie, le derrière ou les parties sexuelles (*TLFi*). Cette acception est déjà recensée dans le *Dictionnaire du Moyen Français (DMF)*, qui définit « cas », par euphémisme, comme le « sexe de la femme » (s. v. « cas » subst.1, C.4), et correspond par ailleurs parfaitement à l'anglais *case* tel qu'il est employé dans la scène. Le *DMF* est accessible à l'URL suivante : <http://www.atilf.fr/dmf/>.

¹⁶¹ « Encline » et « décline » sont ici rapprochés par paronomase.

¹⁶² *Œuvres complètes de Shakespeare*, traduit par B. LAROCHE, Société du Panthéon Littéraire, 1844, vol. 1, p. 91.

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ Je laisse ici de côté l'adaptation ou « copie libre » d'Ernest Prarond (*Les Joyeuses Bourgeoises*, 1853) en alexandrins rimés et portée au Théâtre-Français en 1851. La leçon de latin n'y figure pas, Prarond ayant délibérément escamoté les scènes lui paraissant « inutiles à l'action ou embarrassantes pour la marche de la comédie ». E. PRAROND, *Etudes sur Shakespeare : Les Français en Angleterre (King John), Les Joyeuses Bourgeoises (Merry wives)*, Paris, Michel Lévy Frères, 1853, p. 271.

¹⁶⁵ *Œuvres complètes de W. Shakespeare*, traduit par F.-V. HUGO, Paris, Pagnerre, 1859, vol. 1, p. 5.

¹⁶⁶ *Œuvres complètes de W. Shakespeare*, traduit par F.-V. HUGO, Paris, Pagnerre, 1864, vol. 14, p. 26.

Hugo des « poules chères », tandis que la série « *hunc, hanc, hoc* » génère l'équivoque « un grand coq ». Quant à Jenny, elle n'est plus « encline au rhum » : Hugo la renomme « *Jenny pour hommes* ». Jusqu'à récemment, la plupart des traductions de la scène ne sont guère plus satisfaisantes, des « *poules-chèvres*¹⁶⁷ » d'Émile Montégut (1867), au « cane-coq » de Daniel et Geneviève Bournet (1992), en passant par le « cochon pendu¹⁶⁸ » de Jules Lermina (1898), le « cas de Jenny Tiff » de Félix Sauvage (1935) ou encore, plus récemment, le « hing-hang¹⁶⁹ » (« hi-han ! ») de Léone Teyssandier (2000). Le point commun de toutes ces traductions est qu'elles prennent comme point de départ les mots latins de l'original, qui ne prêtent malheureusement pas aussi facilement à l'équivoque en français qu'en anglais. Elles privilégient ainsi la fidélité à la lettre plutôt qu'à l'esprit et à l'humour du dialogue, lequel frise souvent l'absurde une fois transposé « mot à mot » en français.

L'humour d'une scène telle que la leçon de latin, entièrement sous-tendue par une série de jeux de mots interlinguistiques, est-il d'ailleurs traduisible ? De la traduction de *Le Tourneur* à celle de Teyssandier, il s'est écoulé plus de deux cents ans sans qu'aucune des traductions passées en revue ci-dessus ne se distingue particulièrement des autres ni ne parvienne à pleinement communiquer l'humour de l'original. Contrairement aux jeux de mots bilingues isolés qui ont un impact local (voir *haud credo/old grey doe*) et qui appellent une adaptation ponctuelle ou tactique, les textes fondés sur des jeux de mots répétés ou « principiels¹⁷⁰ » requièrent quant à eux une adaptation stratégique¹⁷¹. Fondé sur un réseau de plaisanteries de même nature (jeux de mots polyglotte) et liées par un thème commun (la dérive vers l'obscène), un texte tel que celui de la leçon de latin est extrêmement contraignant et semble lui aussi requérir une stratégie traductive plus efficace que la simple transposition des jeux de mots au fur et à mesure de leur apparition dans le dialogue. Pour Jacqueline Henry, la forte contrainte de ce

¹⁶⁷ « Des *poules-chèvres* ! Il y a des choses plus belles que des poules qui sont chèvres, pour sûr », s'exclame ainsi Mistress Quickly. *Œuvres complètes de Shakespeare*, traduit par É. MONTEGUT, Paris, L. Hachette et Cie, 1867, vol. 1, p. 684.

¹⁶⁸ « Le cochon pendu, c'est le latin de *lard*, je vous le garantis. » *Œuvres de William Shakespeare*, traduit par J. LERMINA, Paris, L. Boulanger, 1898, p. 590.

¹⁶⁹ « «Hing-hang», ça c'est l'âne en latin, pour sûr. » M. GRIVELET et G. MONSARRAT (éd.), *Comédies II*, Paris, Robert Laffont, 2000, p. 313.

¹⁷⁰ J. HENRY, *La traduction des jeux de mots*, *op. cit.*, p. 214.

¹⁷¹ Sur la distinction opérée par Georges Bastin entre adaptation tactique et adaptation stratégique, voir *ibid.*, p. 228-232.

genre de texte ne devrait pas automatiquement avoir un effet inhibiteur sur le traducteur, pour lequel « la présence de multiples jeux de mots dans un texte offre de nouvelles solutions¹⁷² » :

En effet, [...] ces jeux ne doivent pas seulement être considérés localement, mais aussi dans leur rapport les uns avec les autres et avec la totalité du texte. On peut dire [...] que l'unité de traduction à prendre en compte est précisément le texte tout entier, et que c'est dans le cadre de cette macro-unité que l'équilibre doit être recherché : il ne s'agit pas d'essayer de traduire systématiquement chaque jeu de mots là où il se trouve dans l'original, c'est-à-dire dans le même membre de phrase, la même phrase ou le même paragraphe, mais de recréer un tissu de jeux verbaux permettant d'obtenir le même effet global¹⁷³.

Le traducteur disposerait ainsi d'une assez grande latitude : il peut supprimer certains jeux verbaux, en déplacer et en inventer d'autres, cette redistribution constituant une forme nécessaire de compensation. La fidélité recherchée, dès lors, n'est pas une fidélité aux mots précis de l'original : selon Henry, elle « se situe au niveau de la macro-structure qu'est le texte entier, et non à celui des phrases ou des paragraphes¹⁷⁴ » :

L'important, ajoute Jacqueline Henry, n'est pas de retrouver, dans la traduction, la même quantité de jeux de mots, mais de recréer un nouveau maillage plus ou moins serré qui produise le même effet, avec la même force, au niveau de l'ensemble du texte¹⁷⁵.

Paradoxalement, un texte à forte contrainte est ainsi susceptible de conférer au traducteur une liberté plus grande, notamment « parce qu'il opère clairement dans le domaine de la re-création¹⁷⁶ ». Il ne s'agit sans doute plus de traduction *stricto sensu* : on parlera par exemple d'« adaptation », de « transposition créatrice » (Jakobson) ou même de « réécriture ». C'est pourtant cette prise de distance par rapport au texte original qui permettra souvent, là encore de façon paradoxale, d'en traduire l'humour plus fidèlement.

C'est précisément « une transposition complète, libre, une réécriture¹⁷⁷ » de la scène qu'ont tentée Jean-Michel Déprats et Jean-Pierre Richard¹⁷⁸ dans leur traduction¹⁷⁹ de la pièce

¹⁷² J. HENRY, *La traduction des jeux de mots*, op. cit., p. 217.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 218.

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 219.

¹⁷⁷ J.-M. DEPRATS, « De Windsor à Babel : un grand festin de langues dans *The Merry Wives of Windsor* », dans E. EELLS, C. BERTHIN, et J.-M. DEPRATS (éd.), *L'étranger dans la langue*, op. cit., p. 119.

¹⁷⁸ Traducteur littéraire depuis 1982, Jean-Pierre Richard a traduit à ce jour une vingtaine de pièces anglophones, dont six de Shakespeare (*Titus Andronicus*, *Henry VIII*, *Much Ado About Nothing*, *The Two Noble Kinsmen* et *Pericles*) pour l'édition des *Œuvres complètes* dans la Bibliothèque de la Pléiade sous la direction de Jean-Michel Déprats.

établie à la demande de la Comédie-Française pour le spectacle mis en scène par l'Espagnol Andrés Lima et créé en décembre 2009 (*Les Joyeuses Commères de Windsor*). Jean-Michel Déprats explique avoir initialement essayé de traduire la scène réplique par réplique, tout comme ses prédécesseurs, puis s'être vite rendu compte qu'il allait falloir adopter une tout autre stratégie de traduction :

En vérité, suivre le mouvement du texte anglais structuré par les possibilités de consonance entre des mots latins, sérieux, et des mots anglais qui dérivent vers le sexuel, est voué à l'échec. Toutes les traductions suivant cette méthodologie sont à la fois laborieuses, poussives et sans dynamique interne. Elles sont injouables, illisibles, souvent inintelligibles. Pareille scène exige, nous a-t-il semblé, à Jean-Pierre Richard et à moi, une stratégie traductive autre que la traduction juxtalinéaire et littérale. Il faut tenter une transposition complète, libre, une réécriture, en partant des échos douteux *en français* de certains mots latins [...] ¹⁸⁰.

Dans leur version de la leçon de latin, les jeux de mots grivois franco-latins portent en effet sur quatre mots latins qui n'ont à coup sûr jamais manqué de faire ricaner plusieurs générations d'écoliers francophones : *putas* (« tu penses »), *amabit* (« il aimera »), *cujus* (génitif singulier de *qui* et de *quis*), et enfin *lapis* (« pierre »), mot sur lequel Evans interroge William dans l'original mais qui n'y donne pas lui-même lieu à un calembour. Voici donc le dialogue entre Evans, William, sa mère et Mistress Quickly « réécrit » par Jean-Pierre Richard et Jean-Michel Déprats (je reproduis ici la version de 2016, qui diffère assez peu de celle de 2010 ¹⁸¹) :

MADAME LEPAGE. Messire Hugues, mon mari dit que mon fils ne tire pas le moindre profit de son manuel de latin. Je vous en prie, faites-lui réciter une ou deux de ses conjugaisons.

EVANS. Venez ici, William ; levez la tête ; venez.

MADAME LEPAGE. Allons, bonhomme ; levez la tête ; répondez à votre maître, n'ayez pas peur.

EVANS. William, conjuguez-moi le verbe « penser » au présent de l'indicatif.

WILLIAM. *Puto, putas, putat.*

MADAME PÉTULE. « Putasse » ! C'est pas bien d'enseigner à cet enfant des mots pareils. Tout ce radada et ce tralala qu'il lui apprend, alors que les garçons apprennent ça bien assez vite tout seuls. Honte à vous !

EVANS. Vous, cessez-nous vos babilleries. William, maintenant, c'est quoi le verbe « aimer » au futur de l'indicatif ?

WILLIAM. *Amabo, amabis, amabat.*

¹⁷⁹ Traduction initialement parue en 2010 chez Gallimard dans la collection de théâtre « Le Manteau d'Arlequin » puis reparue sous le titre des *Joyeuses Épouses de Windsor* au tome VI des *Œuvres complètes* dans la Bibliothèque de la Pléiade (J.-M. DEPRATS et G. VENET (éd.), *Comédies II, op. cit.*).

¹⁸⁰ J.-M. DEPRATS, « De Windsor à Babel : un grand festin de langues dans *The Merry Wives of Windsor* », art. cité, p. 119.

¹⁸¹ Dans les deux versions, les jeux de mots franco-latins restent les mêmes.

EVANS. *Bit*, William, *bit*.

WILLIAM. *Amabit*. *Amabim*...

MADAME PETULE. Qu'est-ce que tu dis ? À qui tu parles, là ?

WILLIAM. *Amabit*.

MADAME PETULE. Vous entendez ça ! Où te crois-tu, mon garçon ? C'est du joli.

EVANS. Vous, là, silence.

MADAME LEPAGE. Oui, taisez-vous.

WILLIAM. *Amabit*. *Amabimus*...

EVANS. Exact. Vous voyez, madame Lepage, le futur n'a plus de secret pour votre garçon.

MADAME LEPAGE. Oui, bon. Ça y est, il s'est fait la main sur les verbes. Passons à autre chose.

MADAME PETULE. C'est sûr qu'il y tâte en conjugaison, le petit vicieux.

EVANS. Ah ! vous, la paix.

MADAME LEPAGE. Enfin, taisez-vous.

EVANS. Alors voyons s'il a aussi bien appris avec moi à décliner. William, déclinez-moi le pronom personnel relatif au singulier.

WILLIAM. *Qui*. *Quem*. *Cujus*.

MADAME PETULE. Ah ! je les voyais venir, celles-là ! Elles manquaient au tableau. Maintenant, grâce à vous, il a tout l'équipement nécessaire pour percer.

EVANS. Cessez vos irruptions.

MADAME LEPAGE [, à Madame Pétule]. On n'entend que toi.

EVANS. Reprenez, William.

WILLIAM. *Cujus*.

MADAME PÉTULE. Couillon toi-même !

EVANS. Vous allez vous taire ? Je n'ai jamais vu chrétienne aussi crétine. *Qui*. *Quem*. *Cujus*. *Quo*. *Quo*. Après vos verbes et vos pronoms, William, voyons vos substantifs. C'est quoi « une pierre » ?

WILLIAM. Un caillou.

EVANS. Mais non, en latin.

WILLIAM. J'ai oublié.

EVANS. *Lapis*. Ce n'est pourtant pas difficile à retenir.

MADAME PETULE. Ça dépend des fois.

EVANS. *Lapis*. Comme...

MADAME PETULE. Visiblement le garçon a fait de gros progrès.

MADAME LEPAGE. Il est bien plus savant que je ne pensais.

EVANS. Il a une bonne mémoire. Au revoir, madame Lepage.

MADAME LEPAGE. Adieu, cher messire Hugues. [*Sort Evans.*] Rentrez à la maison, mon garçon. Allons, nous nous attardons.

*Ils sortent*¹⁸².

Les plaisanteries franco-latines de ce dialogue fonctionnent particulièrement bien non seulement parce qu'elles sont susceptibles d'éveiller d'amusants souvenirs dans l'esprit des spectateurs ayant appris au moins quelques rudiments de latin à l'école, mais aussi parce qu'elles sont intelligibles en elles-mêmes, sans que la connaissance du latin constitue un prérequis. Ces jeux de mots franco-latins s'adressent donc à un public large et non à une poignée de latinistes. Ils ne manquent pas de nous rappeler d'autres entorses populairement données aux langues anciennes et vénérables, comme par exemple la fausse citation « Coïto ergo sum » ou encore les phrases fantaisistes pseudo-grecques ou latines dont se souvient Gérard Genette dans *Palimpsestes* : « Ouk elabon polin ? Elpis, ephe, kaka, ousa, alla gar apasi¹⁸³ » et « Quiscam angelum lettorum¹⁸⁴ ? » (« Qui est-ce qui a mangé l'omelette au rhum ? »).

Par ailleurs, l'humour du dialogue original est restauré à un autre niveau. Outre le recours à ces différents calembours bilingues, les traducteurs ont également réintroduit dans la scène des jeux de mots monolingues, comme l'énoncé paronomastique « Je n'ai jamais vu chrétienne aussi crétine » (faisant écho à la réplique suivante d'Evans : « Thou art as foolish Christian creatures as I would desires »), ou encore le calembour suivant de Quickly, ici renommée Madame Pétule :

EVANS. Vous voyez, madame Lepage, le futur n'a plus de secret pour votre garçon.

MADAME LEPAGE. Oui, bon. Ça y est, il s'est fait la main sur les verbes. Passons à autre chose.

MADAME PETULE. C'est sûr qu'il y *tâte en conjugaison*¹⁸⁵, le petit vicieux.

Cette fois, ce calembour exploite non plus les particularités phoniques des mots mais plutôt la pluralité sémantique de l'expression « y tâter », qui signifie à la fois « exceller » et « goûter au plaisir (sexuel) ». Parfois, calembours sémiques et phoniques sont même combinés, produisant un effet comique redoublé, comme dans l'exemple du trou de mémoire de William sur le mot *lapis* donnant lieu à une plaisanterie filée de nature scatologique : « *Lapis*. Ce n'est pourtant pas difficile à retenir », s'impatiente Evans, jouant malgré lui sur deux sens distincts du verbe « retenir », à quoi Pétule rétorque comiquement « Ça dépend des fois ».

¹⁸² J.-M. DEPRATS et G. VENET (éd.), *Comédies II, op. cit.*, p. 169-175.

¹⁸³ G. GENETTE, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 51.

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ C'est moi qui souligne.

Déprats et Richard prennent certes de nombreuses libertés avec le texte original, mais ils parviennent malgré cela à rester fidèles à sa thématique sexuelle, et en particulier aux multiples allusions de l'original aux organes génitaux : le calembour *in absentia* portant sur *caret* et, implicitement, *carrot*, est ainsi remplacé par un calembour similaire à partir de la terminaison du futur latin à la troisième personne du singulier (*-bit*), tandis que les plaisanteries autour de l'anglais *stone* et *cods* trouvent un équivalent dans le calembour *cujus*/[couilles]/couillon. Bien sûr, ces substitutions impliquent également une réécriture des commentaires douteux de Quickly, mais ceux-là ne manquent pas non plus de sel dans la traduction de Déprats et Richard, comme en témoigne cette interruption portant justement sur le mot *cujus*, que la servante entend de travers : « Ah ! je les voyais venir, celles-là ! Elles manquaient au tableau. Maintenant, grâce à vous, il a tout l'équipement nécessaire pour percer. »

2. Bilan

Comparée à l'ensemble des traductions antérieures de la scène, l'adaptation qu'en proposent Jean-Michel Déprats et Jean-Pierre Richard est de loin la plus comique, mais aussi la plus jouable. Elle constitue la preuve que les jeux de mots monolingues, les jeux de mots interlinguistiques, et même les jeux de mots interlinguistiques « en série » sont tout à fait traduisibles (ou tout au moins transposables), à condition d'élaborer au préalable une stratégie traductive appropriée. Malgré la traduction prometteuse de ses collaborateurs¹⁸⁶, le metteur en scène Andrés Lima a choisi de ne pas inclure la leçon de latin dans son spectacle porté à la Comédie-Française, considérant que l'ensemble de la scène s'insérerait mal dans le reste de la pièce. Bien qu'elle n'ait jamais subi l'épreuve de la scène, la traduction de ce passage délicat semble néanmoins tout à fait viable. Elle ne se contente pas de permettre la survie d'une scène le plus souvent coupée à la représentation ; bien plus, elle lui confère une nouvelle vie. Dans la scène originale, de nombreux calembours sont incompréhensibles pour un public anglophone

¹⁸⁶ J'emploie ce mot à dessein, Lima ayant expressément souhaité faire participer ses traducteurs au travail d'appropriation du texte par le metteur en scène et ses acteurs : « L'un des aspects les plus difficiles des *Joyeuses Commères de Windsor*, quand on veut monter la pièce en France, est sa traduction. [...] Jean-Michel Déprats et Jean-Pierre Richard, les traducteurs de la pièce, ont été d'accord pour qu'une fois leur traduction faite, ils assistent aux répétitions et travaillent avec les acteurs et moi, afin de s'approprier cette langue en fonction du projet de mise en scène et d'établir le registre le plus accessible possible pour le public, tout en respectant pleinement l'esprit du texte original. C'est là un moment absolument passionnant du processus de travail. Avec Jean-Michel Déprats et Jean-Pierre Richard, c'est un peu comme si nous avions Shakespeare avec nous ! La question de la langue constitue selon moi l'un des obstacles majeurs au lien entre un classique et nous. Les classiques nous parlent, et il nous faut les comprendre. » Propos tirés du dossier de presse du spectacle (http://www.comedie-francaise.fr/images/telechargements/presse_joyeusescommeres0910.pdf, consulté le 13 août 2016).

contemporain. En revanche, les plaisanteries inventées par Jean-Michel Déprats et Jean-Pierre Richard sont tout à fait limpides et susceptibles d'amuser un public francophone. Autrement dit, le texte français est aujourd'hui plus drôle et plus efficace que le texte anglais d'origine, plaçant pour une fois l'opération de traduction dans une situation avantageuse à l'égard de l'original : ici, « traduction » rime avec « clarification » et « régénération ¹⁸⁷ ».

Comme nous le rappelle Jean-Michel Déprats, Goethe « situe la question de la traduction dans sa dimension dialectique de distance et de proximité ¹⁸⁸ ». Dans bien des cas, les jeux de mots et les scènes polyglottes constituent un obstacle particulièrement redoutable à la compréhension et à la jouissance immédiates du texte de Shakespeare. La distance entre l'original et un public moderne est non seulement d'ordre linguistique, mais aussi, bien évidemment, d'ordre historique et culturel. Une traduction réussie de ces jeux de mots particuliers consisterait dès lors à en rendre l'humour plus immédiat, aux dépens, bien souvent, d'une fidélité à la lettre de l'original. Comme j'ai précédemment tenté de le démontrer, la tâche est certes périlleuse, mais rarement insurmontable. Sur le continuum de la « traduisibilité », les jeux de mots polyglottes n'ont en effet pas de position fixe et immuable. Pour reprendre des catégories inventées par Sándor Albert dans un article consacré à la notion d'intraduisible ¹⁸⁹, certains de ces jeux de mots peuvent ainsi être décrits comme « facilement traduisible[s] », et d'autres comme « péniblement, difficilement traduisible[s] », traduisibles en partie seulement ou encore traduisibles uniquement « au prix de graves pertes et de compromis inévitables ». Cette liste n'est évidemment pas exhaustive, mais on note d'emblée qu'elle met l'accent sur les notions de difficulté et de perte. À mon sens, la traduction des jeux de mots a également un versant résolument positif que l'on gagnerait à mettre davantage en valeur.

La partie qui va suivre est en grande partie consacrée à la traduction de la variation langue-dialecte, qui, sur ce même continuum, semble *a priori* davantage se rapprocher du pôle de l'intraduisible. En effet, à la distance linguistique, historique et culturelle s'ajoute une

¹⁸⁷ En allemand : *Auffrischung*. Il s'agit d'une notion goethéenne citée et commentée par Antoine Berman dans *l'Épreuve de l'étranger* (A. BERMAN, *L'épreuve de l'étranger: culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984, p. 105) et reprise par J.-M. DEPRATS dans « Traduire Shakespeare : pour une poétique théâtrale de la traduction shakespearienne », art. cité, p. LXXXVIII.

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ S. ALBERT, « Traduire l'intraduisible : les paradoxes de la traduction », dans J. PERROT (éd.), *Polyphonie pour Iván Fónagy: mélanges offerts en hommage à Iván Fónagy par un groupe de disciples, collègues et admirateurs*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1997, p. 12.

distance apparemment irréductible d'ordre géographique et politique. Les accents régionaux auxquels Shakespeare a par exemple recours dans quelques-unes de ses pièces, presque exclusivement à des fins comiques, sont les marqueurs sonores d'une différence que le traducteur est généralement bien en peine de transposer. En effet, qu'est-ce qu'un accent gallois, irlandais ou écossais pour un Français ? Peut-on « transporter » cette différence et la matérialiser, lui donner forme dans une autre culture et dans une autre langue ? Ces questions feront l'objet du chapitre VI, le chapitre V constituant quant à lui un panorama des dialectes et accents régionaux dans le théâtre de Shakespeare. Tandis que les chapitres III et IV posaient la question de la traduisibilité des jeux de mots et des scènes polyglottes presque exclusivement en termes de faisabilité, le chapitre VI situera en outre cette question dans une perspective plus déontologique, explorant conjointement les frontières du « linguistiquement correct » et celles du « politiquement correct ».

DOCTORAT de Langues, littératures et sociétés du monde anglophone

Mylène LACROIX

Les mots étrangers dans le théâtre de Shakespeare

Pratique de l'hétérolinguisme et questions de traduction

Tome II

Thèse dirigée par Mme le Professeur Christine BERTHIN-MURPHY
Soutenue publiquement le 19 novembre 2016

Jury :

Mme le Professeur Christine BERTHIN-MURPHY — Université Paris Nanterre (Directrice)

Mme le Professeur Anny CRUNELLE — Université Paris Nanterre (Présidente)

M. Jean-Michel DEPRATS — Maître de Conférences honoraire, Université Paris Nanterre (Traducteur
professionnel)

M. le Professeur Bruno PONCHARAL — Université Paris Sorbonne Nouvelle – Paris 3 (Rapporteur)

Mme le Professeur Catherine TREILHOU BALAUDE — Université Paris Sorbonne Nouvelle – Paris 3

Mme le Professeur Nathalie VIENNE-GUERRIN — Université Paul-Valéry – Montpellier 3 (Rapporteur)

**TROISIEME PARTIE : TRADUIRE LA VARIATION
DIALECTALE DANS *KING LEAR*, *THE MERRY WIVES OF
WINDSOR* ET *HENRY V***

D'où vient le mot « dialecte » ? En français comme en anglais, la première attestation du mot daterait du XVI^e siècle. On considère traditionnellement que c'est à Ronsard que l'on doit l'introduction du terme en français, à partir du latin *dialectus* (lui-même emprunté au grec διάλεκτος¹), en 1550. Dans un *Survvertissement* ajouté à la première édition de ses *Odes*, Ronsard prend la défense du vendômois de son enfance, auquel il emprunte dans ses poèmes plusieurs mots qui « sent[ent] [s]on terroir » : « si j'avoï parlé le naif dialecte de Vandomois, écrit-il, je ne m'estimeroi bani pour cela d'eloquence des Muses² ». La première trace écrite en anglais du mot *dialect* au sens large de « variété de langue » remonte à 1566, soit une quinzaine d'années plus tard, selon l'*OED* (s. v. *dialect* n., 2). Ce n'est vraisemblablement que plus tard que le sens de *dialect* se précisera pour désigner un parler propre à une région spécifique. D'après Paula Blank, *An English Expositor* (1616), un précurseur de l'*OED* que l'on doit au lexicographe John Bullokar, serait le premier dictionnaire en vernaculaire à inclure le terme *dialect* au sens de « variété de langue propre à une région spécifique » :

Dialect, a difference of some words, or pronunciation in any language: as in England the *Dialect* or manner of speech in the North, is different from that in the South, and the Western dialect differing from them both.... So every country hath commonly in divers parts thereof some difference of language, which is called the *Dialect* of that place³.

Ici, le concept de dialecte est avant tout défini par la géographie. D'après cette définition, la variété linguistique (« some difference of language ») est en effet liée à une variation géographique.

Aujourd'hui, l'emploi du terme « dialecte » est souvent flou en français. Dans l'usage courant, « dialecte » est fréquemment synonyme de « parler régional » ou encore de « patois ». Par ailleurs, « dialecte » et surtout « patois » ont ordinairement une connotation péjorative présupposant une inégalité de statut parmi les parlars humains. Chez les linguisticiens, ces termes font l'objet de définitions diverses. Cependant, Pierre Encrevé note que « la linguistique générale fait de ces termes une utilisation dépourvue de tout jugement de valeur. Elle affirme, au

¹ Lui-même dérivé de « διαλεγειν au sens de « parler (une langue particulière, un dialecte) » », selon le *TLFi* (s. v. « dialecte » subst. masc.).

² P. de RONSARD, *Œuvres complètes : 1547-1549*, Paris, Marcel Didier, coll. « Société des textes français modernes », 1973, vol. 1, p. 57.

³ P. BLANK, *Broken English, op. cit.*, p. 7.

contraire, l'égalité absolue de tous les idiomes quant à leur nature propre⁴ ». Mais que recouvrent l'ensemble de ces termes, plus précisément ? Le linguiste Jean-Marie Klinkenberg distingue trois sens différents du mot « dialecte », parlant ainsi de « dialecte 1 », de « dialecte 2 » et de « dialecte 3⁵ ». « Au sens général (dialecte 1), le mot « dialecte » peut désigner toute diversification géographique d'une langue⁶ », explique tout d'abord Klinkenberg, qui fournit comme exemples « le français de Liège, celui de Tombouctou, l'allemand de Suisse, celui d'Autriche ». Voici ensuite ce que l'auteur entend par « dialecte 2 » :

Au sens 2, un dialecte est le produit de la diversification d'un stade très ancien de la langue. Cette langue d'origine aboutit à un ensemble de variétés constituant un « faisceau », ensemble où aucune variété n'a, en principe, un statut supérieur aux autres⁷.

Pour la France, Klinkenberg cite ici l'exemple du bourguignon, du gallo ou encore des dialectes d'oïl. Quant au « patois », au sens technique et non vulgaire ou péjoratif, il désigne un système linguistique essentiellement oral et restreint à un espace géographique réduit (et le plus souvent rural). Pour Klinkenberg, « le patois est la plus petite variété géographique isolable ». On parlera ainsi de « dialecte bourguignon » mais de « patois de Saulieu ». Au sens 3, enfin, « le mot dialecte peut désigner toute variété linguistique subordonnée à une langue dite standard⁸ ». Selon cette définition, le limbourgeois serait ainsi un dialecte de la variété néerlandaise standard. Le critère de distinction entre langue et dialecte est avant tout d'ordre géopolitique. Si le néerlandais est ici considéré comme une langue et non comme un dialecte, c'est principalement parce que ce parler a un statut de « langue officielle » aux Pays-Bas. Mais selon Jean-Rémi Lapaire et Wilfrid Rotgé, ce « critère géo-politique n'est pas rigoureux dans la mesure où il ne considère pas les langues en elles-mêmes, mais fait intervenir des facteurs qui leur sont extérieurs⁹ ».

Comme on peut le constater, l'opposition langue standard/dialecte ne va en réalité pas de soi. Comme le rappellent Lapaire et Rotgé, une langue n'est qu'un dialecte qui a « réussi » politiquement, tout comme le français et l'anglais :

⁴ P. ENCREVE, « Dialectes et patois », *Encyclopædia Universalis* [en ligne], consulté le 15 janvier 2015. URL : <http://www.universalis-edu.com.faraway.u-paris10.fr/encyclopedie/dialectes-et-patois/>

⁵ J.-M. KLINKENBERG, *Des langues romanes : introduction aux études de linguistique romane*, Louvain-La-Neuve (Belgique), De Boeck Duculot, 1999, p. 34.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 35.

⁸ *Ibid.*

⁹ J.-R. LAPAIRE et W. ROTGÉ, *Séminaire pratique de linguistique anglaise*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1993, p. 13.

Le français officiel n'était à l'origine qu'un dialecte (celui de l'Île de France), de même que l'anglais actuel s'est développé à partir du dialecte de Londres, aidé dans sa diffusion par le développement de l'imprimerie – concentrée dans la capitale – et par la puissance politico-économique de Londres. L'anglais standard et les dialectes anglais ont donc une même origine ; ces derniers ne sont pas des descendants du premier¹⁰.

Pour le linguiste, comme le résume François-Xavier Nève, la différence entre patois, dialecte et langue « est uniquement quantitative, nullement qualitative¹¹ ». À la lumière de ces remarques préliminaires, la définition de la notion de dialecte que je retiendrai dans le cadre de cette étude sera celle que fournit l'*Encyclopædia Britannica*, aussi rudimentaire qu'elle puisse paraître : « *dialect*, a variety of a language that signals where a person comes from¹² ». Par « where a person comes from », il faut vraisemblablement comprendre son origine géographique et socio-économique, mais c'est la première des deux qui retiendra avant tout mon attention. La conception qu'on peut avoir de la notion de dialecte s'appuie donc à la fois sur une délimitation géographique et sur les diverses caractéristiques (sonores, lexicales, syntaxiques...) qui distinguent un dialecte d'une langue perçue comme standard ou encore plusieurs dialectes entre eux.

Au théâtre, les dialectes ont avant tout une existence sonore. Les dialectes de théâtre (*stage dialects*) ont généralement tendance à grossir le trait afin que le dialecte parodié soit facilement reconnaissable et imitable. Shakespeare ne déroge pas à cette règle. La scène de comédie dialectale du troisième acte d'*Henry V* (III.III) en est sans doute l'exemple le plus illustre : elle oppose en effet l'Anglais Gower (représentant de la langue standard), le Gallois Fluellen, l'Irlandais MacMorris et l'Écossais Jamy, les personnages de la marge celtique parlant tous avec un accent exagéré et aisément reconnaissable. L'interprétation ici retenue de la notion de dialecte est donc à rapprocher du concept d'accent lequel, dans le langage courant, désigne

l'ensemble des caractéristiques de prononciation liées aux origines linguistiques, territoriales ou sociales du locuteur, et dont la perception permet au destinataire d'identifier la provenance du destinataire¹³.

¹⁰ *Ibid.*, p. 14.

¹¹ F.-X. NEVE, *Minidico de linguistique et des langues*, Liège, Céfal, 2003, p. 42.

¹² *Encyclopædia Britannica Online*, s. v. *dialect* (<http://global.britannica.com/faraway.u-paris10.fr/EBchecked/topic/161156/dialect/27142/Social-dialects>, consulté le 16 janvier 2015).

¹³ B. HARMEGNIES, « Accent », dans M.-L. MOREAU (éd.), *Sociolinguistique*, *op. cit.*, p. 9.

Pour autant, dialecte et accent ne doivent pas être confondus, dans la mesure où le « concept d’accent est exclusivement attaché aux aspects phoniques des énoncés ¹⁴ », tandis que la notion de dialecte renvoie également à des particularismes lexicaux et syntaxiques.

Notons enfin qu’en anglais, le terme *dialect* a une acception plus large qu’en français. L’*OED* définit un dialecte non seulement comme une variété de langage propre à une région (critère géographique), mais aussi, plus généralement, comme une « parlure » particulière : « manner of speaking, language, speech; esp. the mode of speech peculiar to, or characteristic of, a particular person or group; phraseology, idiom; jargon; a particular variety of any of these » (s. v. *dialect* n., 3.a). En anglais, on parle par exemple de *social dialect* ¹⁵ (« sociolecte »), de *class dialect* (« dialecte de classe », terme qui fait référence au statut socio-économique du locuteur), ou encore d’*occupational dialect* ¹⁶ (jargon professionnel, lié à la profession du locuteur). Ces différents « dialectes » étaient eux aussi fréquemment représentés et caricaturés sur la scène élisabéthaine. On songe par exemple au sociolecte des artisans dans *A Midsummer Night’s Dream* ou au vocabulaire spécifique des cordonniers dans *The Shoemaker’s Holiday* de Thomas Dekker ¹⁷. J’exclus ces parlars particuliers de cette étude, qui portera exclusivement sur les dialectes au sens de « variété géographique » – même si, nous le verrons, origine géographique et statut social sont en réalité souvent liés, en particulier dans l’Angleterre élisabéthaine où la pratique des dialectes était de plus en plus découragée.

Dans un article intitulé « Neighbor Hob and neighbor Lob: English dialect speakers on the Tudor stage ¹⁸ », Lindsey Marie Simon-Jones démontre l’importance du rôle joué par les dramaturges du XVI^e siècle dans la stigmatisation des dialectophones et la promotion de la standardisation de la langue anglaise. L’auteur rappelle tout d’abord que les écoles de l’époque Tudor considéraient les dialectes comme des parlars obscurs, incorrects et barbares qu’il était nécessaire de corriger. Dans son célèbre traité de la poésie anglaise (*The Arte of English Poesie*,

¹⁴ *Ibid.*, p. 9-10.

¹⁵ « A language variety used by a particular social group or class » (*OED*, s. v. *social* adj., S2, *social dialect* n.).

¹⁶ Sur les quelques traces de jargons professionnels chez Shakespeare, voir S. ADAMSON *et al.* (éd.), *Reading Shakespeare’s Dramatic Language: A Guide*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2001, p. 203-204.

¹⁷ Sur ce sujet, voir A. AUER et M. WITHOOS, « Social stratification and stylistic choices in Thomas Dekker’s *The Shoemaker’s Holiday* », dans D. DELABASTITA et T. HOENSELAARS (éd.), *Multilingualism in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*, *op. cit.*

¹⁸ L.M. SIMON-JONES, « Neighbor Hob and neighbor Lob: English dialect speakers on the Tudor stage », *English Text Construction*, 2013, vol. 6, n° 1, p. 40-59.

1589), George Puttenham, considérant les accents et dialectes comme des marqueurs de classe et d'identité sociale, délimite par exemple les frontières du « meilleur » anglais du royaume. Selon lui, il ne s'agit ni du dialecte du Nord de l'Angleterre (« the termes of Northern-men »), ni du dialecte de l'Ouest (« the far Westerne mans speech »), mais plutôt de celui du Sud du pays (« our Southerne English »), et même plus précisément « the vsuall speach of the Court, and that of London and the shires lying about London within lx. myles, and not much aboute¹⁹ ». Comme l'explique Simon-Jones, le théâtre Tudor se distingue par une augmentation marquée du nombre de personnages s'exprimant dans une langue non standard. En effet, le théâtre semblait offrir un cadre idéal pour la sensibilisation et l'éducation linguistique des sujets du royaume :

It is my contention that Early English drama in performance constitutes a specific environment in which the individual linguistic behaviors of the community can be both demonstrated and examined. When linguistic characteristics are portrayed in a positive light (as in the use of standard dialects), those language choices are empowered and sustained. In contrast, when linguistic choices are portrayed disparagingly (as is often the case with non-standard, dialect usage), the community is forced to reevaluate its linguistic behaviors, thus changing the culture, individual behaviors, and the environment. By encapsulating cultural norms, drama in performance provides an ideal venue wherein current linguistic practices are reflected, evaluated, and subsequently sustained or abandoned²⁰.

En tournant les dialectophones en dérision, le théâtre Tudor entendrait ainsi inciter son public à disqualifier les dialectes régionaux et à adopter une façon de parler acceptable, en conformité avec les normes édictées par les auteurs et les éducateurs de l'époque.

Si des pièces telles que *Gammer Gurton's Needle*²¹ (farce anonyme publiée en 1575) ou encore, près de soixante ans plus tard, *A Tale of a Tub*²² (1633) de Ben Jonson (comédie principalement rédigée en dialecte) dressent des provinciaux s'exprimant en dialecte un portrait résolument condescendant, nous verrons que le traitement que Shakespeare réserve aux accents et dialectes n'est pas aussi univoque. Tandis que l'accent gallois de Sir Hugh Evans fait l'objet de moqueries continues, dans *Henry V*, en revanche, on oscille entre dérision et compassion à l'égard d'un personnage comme le Gallois Fluellen. À travers Fluellen, qui sert en quelque sorte

¹⁹ G. PUTTENHAM, cité dans *ibid.*, p. 42.

²⁰ *Ibid.*, p. 46.

²¹ Représentée à l'université de Cambridge vers 1552-1563, cette comédie anonyme (parfois attribuée à William Stevenson) relate l'histoire de la mère Gurton et de son aiguille à coudre perdue, que l'on retrouve finalement dans la culotte de son serviteur Hodge. Selon Lindsey Marie Simon-Jones, « [it is] perhaps the most famously dialect-centered Early Modern dramatic work ». L.M. SIMON-JONES, « Neighbor Hob and neighbor Lob », *op. cit.*, p. 47.

²² L'intrigue principale de cette comédie est centrée sur le personnage d'Audrey Turf et ses divers prétendants.

de faire-valoir aux personnages « bien-parlants » de la pièce, Shakespeare ne se contente pas de donner à son public une « leçon d'anglais », mais il lui donne une leçon plus importante encore au moment où Fluellen, vers la fin de la pièce, administre à l'arrogant Pistol une « correction galloise » pour sanctionner ses moqueries « cymrophobes²³ ». Par l'intermédiaire de l'Anglais Gower, qui prend la défense du capitaine gallois et admoneste Pistol, Shakespeare semble adresser à son public un message de tolérance, concluant l'avant-dernière scène de la pièce sur une apparente résolution des conflits nationaux :

GOWER. Go, go, you are a counterfeit cowardly knave. [...] I have seen you gleeking and galling at this gentleman twice or thrice. You thought, because he could not speak English in the native garb, he could not therefore handle an English cudgel. You find it otherwise. And henceforth let a Welsh correction teach you a good English condition. Fare ye well. (*Henry V*, V.I.66-75)

C'est non seulement à ceux qui ne parlent pas l'anglais comme les natifs du pays (« in the native garb ») mais aussi aux dialectes internes à l'Angleterre que ce chapitre sera consacré.

Il convient tout d'abord de noter que les occurrences manifestes de dialectes (régionaux ou nationaux) sont relativement rares dans le théâtre de Shakespeare. Par « manifeste », je veux dire que la variation dialectale est ostensiblement transcrite, comme par exemple lorsqu'Edgar adopte provisoirement un accent rustique avant de tuer Oswald (*King Lear*, scène XX). Quelques lignes plus tôt, Edgar, déguisé en paysan, s'adresse ainsi à son père : « Give me your hand, / I'll lead you to some biding » (v. 215-216). Bien qu'ici Edgar déguise probablement sa voix et parle peut-être même avec un accent quelconque pour ne pas être reconnu par son père, cette variation potentielle n'est pas transcrite graphiquement. En revanche, lorsqu'Oswald ordonne à Edgar de lâcher le bras de Gloucester, une vingtaine de lignes plus loin, Edgar répond dans un accent de l'Ouest de l'Angleterre : « 'Chill not let go²⁴ ». L'accent adopté par Edgar est ici pointé du doigt comme étant radicalement différent.

Il arrive également parfois que l'accent d'un personnage ne soit pas transcrit bien qu'il soit suggéré par les commentaires métalinguistiques des autres personnages en présence. C'est

²³ J'emprunte cette expression à Huw Griffiths, qui évoque la « cymrophobie » (c'est-à-dire l'hostilité à l'égard du pays de Galles et des Gallois, en anglais *cymrophobia*) de Pistol ou de Hotspur, qu'il oppose à la « cymrophilie » (*cymrophil[ia]*) de Mortimer. L'élément formant *cymro-* vient du gallois *Cymro* (« Gallois »). *Cymru* est le nom gallois du « pays de Galles ». Voir H. GRIFFITHS, « 'O, I am ignorance itself in this!': Listening to Welsh in Shakespeare and Armin », dans W. MALEY et P. SCHWYZER (éd.), *Shakespeare and Wales, op. cit.*, p. 121, 123.

²⁴ *Chill* est une forme contractée de *I will*, noté *I'll* au vers 216.

par exemple le cas dans la dernière scène de *The Merry Wives of Windsor*. Lorsqu'il s'exprime en vers, Evans semble en effet perdre son accent gallois – celui-ci n'est en tout cas pas représenté graphiquement dans le texte du Folio²⁵. Dans l'extrait suivant, Evans, déguisé en satyre, invite ses compagnons déguisés en fées à faire une ronde autour du chêne de Herne le Chasseur avant de leur faire remarquer la présence de Falstaff :

EVANS. Pray you, lock hand in hand; yourselves in order set;
And twenty glow-worms shall our lanterns be
To guide our measure round about the tree.—
But stay; I smell a man of middle earth. (*The Merry Wives of Windsor*, V.v.76-79)

À l'exception, peut-être, de l'expression *pray you*, dont les Gallois de Shakespeare semblent user et abuser²⁶, rien ne laisse ici deviner, dans l'absolu, qu'Evans est censé s'exprimer dans son dialecte anglo-gallois habituel. D'un point de vue phonétique aussi bien que syntaxique, sa réplique est parfaitement « standard ». Pour ne citer qu'un exemple, Evans n'a ici aucune peine à prononcer le *w* initial du mot *worms*, tandis que dans le reste de la pièce, il prononce *world* « 'orld », ou encore *woman* « 'oman ». Pourtant, c'est précisément à la suite de cette réplique en anglais apparemment standard que Falstaff, ayant malgré tout identifié Evans comme gallois, s'écrie : « God defend me from that Welsh fairy, / Lest he transform me to a piece of cheese! » (v. 80-81). Mais que permet cette identification, si ce n'est l'accent d'Evans, bien que tempéré ? La seule expression *pray you*, régulièrement utilisée par d'autres personnages (y compris anglais) de la pièce, ne me semble pas à lui seul être un indice suffisamment convaincant de l'origine galloise d'Evans. Une fois démasqué, une cinquantaine de lignes plus loin, le pasteur est réinvesti de plus belle de son dialecte, dont la pérennité est d'ailleurs mise en évidence par Ford dans la dernière réplique de l'extrait suivant :

EVANS. Sir John Falstaff, serve Got and leave your desires, and fairies will not pinse you.
FORD. Well said, Fairy Hugh.
EVANS. And leave you your jealousies too, I pray you.
FORD. I will never mistrust my wife again till thou art able to woo her in good English. (*The Merry Wives of Windsor*, V.v.128-133)

²⁵ Q1 diffère en cela de F, conservant dans cette scène les déformations consantiques pratiquées par Evans dans le reste de la pièce.

²⁶ Dans *The Merry Wives Of Windsor*, près de la moitié des occurrences de l'expression *pray you* sont prises en charge par Evans. La proportion est même de deux tiers dans *Henry V* (Fluellen).

Qu'ils soient régionaux ou nationaux, les accents et dialectes semblent donc incompatibles avec un texte en vers, et *a fortiori* en vers rimés. Dès que l'on retourne à la prose, cependant, l'accent d'Evans refait immédiatement surface. Mais le commentaire de Falstaff (« God defend me from that Welsh fairy ») laisse malgré tout à penser que si l'identification du satyre comme étant gallois est possible, c'est probablement parce qu'il subsiste au moins un léger accent dans les répliques en vers d'Evans, même si celui-ci n'est pas noté orthographiquement.

Comme le fait remarquer Brian Gibbons dans un article consacré à l'emploi des accents et dialectes chez Shakespeare et ses contemporains, « The issue of accent and dialect exposes [the] border [...] between the written / printed word of a play-text and the spoken word of a stage performance²⁷ ». Dans la suite de son article, Gibbons explique que cet écart entre l'écrit et l'oral est parfois comblé par l'orthographe mais que ce n'est pas toujours le cas, comme nous avons pu le voir dans l'exemple précédent. Selon Gibbons, « orthographic indications of regional and foreign accents and dialects appear in play-texts much less often than actors were apparently expected to use them²⁸ ». Dans quel(s) accent(s), dans quel(s) dialecte(s) s'exprimaient alors les acteurs élisabéthains ?

The most cautious—dull—speculation might be that the actors as a rule spoke a uniform version of Puttenham's Southern Educated. It is possible to remain skeptical. While the orthography of serious roles does not indicate special accent, that does not rule it out, either—as we see from stage performance of Shakespeare today²⁹.

En effet, la relative uniformité orthographique (en tant que marqueur d'accent) dans les pièces de Shakespeare et de ses contemporains n'est pas forcément synonyme d'uniformité linguistique. La transcription d'un accent dialectal était sans doute plus laborieuse que celle d'un accent « neutre » – même si, bien évidemment, aucun accent n'est en fait réellement neutre. Dès lors, cette uniformisation ne serait pas (ou pas uniquement) le fruit de considérations linguistiques et politiques, mais plutôt de considérations de pure commodité :

All in all, the orthographic indication of dialect and accent in Elizabethan play-scripts is carefully specific and detailed, so much so that it would evidently be a time-consuming and demanding exercise for the playwright to write dialogue at length in this form (even Bernard Shaw in *Pygmalion* reverts to normal orthography for Eliza, after the first few pages registering her

²⁷ B. GIBBONS, « “He shifteth his speech”: Accents and Dialects in Plays by Shakespeare and His Contemporaries », dans C. JANSOHN, L.C. ORLIN, et S. WELLS (éd.), *Shakespeare without Boundaries: Essays in Honor of Dieter Mehl*, Newark, University of Delaware Press, 2011, p. 76.

²⁸ *Ibid.*, p. 79.

²⁹ *Ibid.*, p. 84-85.

Cockney with orthographic exactitude). For this reason alone it need be no surprise that the bulk of the text in an Elizabethan play does not give orthographic indication of accent and pronunciation, especially when one considers the pressure of time under which many playwrights wrote. They had, after all, other methods to indicate the dramatic significance of the regional and national origins of the persons in their plays³⁰.

Gibbons propose enfin une autre justification (d'ordre pratique) de cette uniformité orthographique :

The playwright's awareness of the impracticability of trying to tie interpretation down in such a way, given the inherent variability of theater, of live performance art, in which different actors may successively play a given role without all possessing the same skills in vocal mimicry³¹.

À la lumière de ces arguments, il semble donc raisonnable de se demander, avec Brian Gibbons, si des personnages tels que Macbeth³², Glendower, Hotspur ou encore Jack Cade et ses partisans³³ n'étaient pas eux aussi censés s'exprimer, respectivement, avec un accent écossais, gallois, un accent du nord-est de l'Angleterre ou du Kent. Dans la mesure où il n'est pas rendu manifeste dans le texte, on pourrait imaginer que leur accent serait plus authentique, plus grave et plus « sérieux » que l'accent caricatural dont sont affublés les capitaines celtes à l'acte III d'*Henry V*. Tout cela relève certes de la conjecture, mais certains indices textuels semblent parfois plaider en faveur d'un accent ou d'une coloration dialectale. James R. Siemon³⁴ note par exemple qu'à l'acte III, scène II de *As You Like It*, Orlando s'étonne de l'accent de Ganymède, trop urbain et trop raffiné pour le campagnard que Rosalind prétend être :

ORLANDO. Where dwell you, pretty youth?

³⁰ *Ibid.*, p. 88.

³¹ *Ibid.*

³² Sur ce point, voir C. HIGHLEY, « The place of Scots in the Scottish play », dans W. MALEY et A. MURPHY (éd.), *Shakespeare and Scotland*, Manchester University Press, 2004, p. 57 : « How *Macbeth* sounded in early performances is [...] difficult to determine; although there is no evidence that actors adopted Scottish accents, we cannot rule out the possibility that they took unscripted and impromptu liberties in this regard. » Voir également A. GURR, *The Shakespeare Company, 1594-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, p. 44-45 : « we might give some thought to the awesome possibility that for *Macbeth* in 1606 the company all adopted Scottish accents. That ponderous and reflective speech of Macbeth's when he says the blood on his hands will 'The multitudinous seas incarnadine, / Making the green, one red', truly relishes it's 'r's. Some of the Blackfriars company boys certainly used northern voices in the same year as *Macbeth* for *The Isle of Gulls*, a sharp satire on the Scottish presence at the English court [...]. London was full of Scottish accents in 1606. If boys could copy it, the professionals, well-travelled through most of the country, and always alert to local accents, surely could too. »

³³ « For these artisans, explique Gibbons, calling a spade a spade is the proper discourse for their politics, and it seems unthinkable that they would not speak in their native Kent accent. [...] This is an instance where regional accent would serve serious dramatic purposes. » B. GIBBONS, « "He shifteth his speech": Accents and Dialects in Plays by Shakespeare and His Contemporaries », art. cité, p. 89.

³⁴ J.R. SIEMON, *Word Against Word: Shakespearean Utterance*, Amherst/Boston, University of Massachusetts Press, 2002, p. 54.

ROSALIND. With this shepherdess, my sister, here in the skirts of the forest, like fringe upon a petticoat.

ORLANDO. Are you native of this place?

ROSALIND. As the coney that you see dwell where she is kindled.

ORLANDO. Your accent is something finer than you could purchase in so removed a dwelling.

ROSALIND. I have been told so of many; but indeed an old religious uncle of mine taught me to speak, who was in his youth an inland³⁵ man [...]. (*As You Like It*, III.II.325-335)

La remarque d'Orlando (« Your accent is something finer than you could purchase in so removed a dwelling ») laisse facilement imaginer une opposition, dans la pièce, entre un accent urbain et civilisé et un accent rustique, non représenté orthographiquement mais suggéré par l'origine paysanne de certains personnages – Audrey, la gardeuse de chèvres, et son soupirant William, paysan illettré, s'exprimaient peut-être de la sorte. Dans *Edward III*, une référence à l'accent écossais du roi David II et de ses gens est encore plus explicite. À la scène II, le roi Edward délivre la comtesse de Salisbury, jusque-là retenue captive par les Écossais au château de Roxburgh. Pris d'une passion violente pour la comtesse, Edward se remémore un peu plus tard la façon dont celle-ci s'était plaisamment gaussée de l'accent de ses ravisseurs :

What a strange discourse
Unfolded she of David and his Scots:
'Even thus', quoth she, 'he spake,' and then spoke broad,
With epithets and accents of the Scot,
But somewhat better than the Scot could speak. (*Edward III*, scène II.193-197)

L'imitation moqueuse de la façon de parler des Écossais consiste ici à adopter un accent prononcé (« [she] spoke broad³⁶ ») ainsi que des expressions et tournure de phrases (*epithets*) typiques de l'anglais écossais³⁷. Ici, le mot *accents* semble bien faire référence aux caractéristiques de prononciation liées à l'origine géographique et / ou sociale d'un locuteur, tout

³⁵ C'est-à-dire « élevé à la cour », d'après Juliet Dusinberre (J. DUSINBERRE (éd.), *As You Like It*, Londres, Arden Shakespeare, coll. « Third series », 2006, p. 259).

³⁶ « With a broad pronunciation or 'accent'; with the vowels of dialectal or vulgar speech. » (*OED*, s. v. *broad* adv., C.3)

³⁷ La réplique suivante de Sir Douglas comporte par exemple deux « scotticisms » : « Jemmy, my man, saddle my bonny black » (scène II.57). *Jemmy*, diminutif de James, serait un « nom générique des valets en écossais » (J.-M. DEPRATS et G. VENET (éd.), *Histoires I*, op. cit., p. 1657, note 16), tandis que *bonny* est un terme affectueux typiquement écossais. La comtesse le répète de manière ironique une dizaine de lignes plus loin, au moment où les Écossais prennent la fuite : « After the French ambassador, my liege, / And tell him that you dare not ride to York. / Excuse it that your bonny horse is lame. » (II.68-70). Au vers 52 de la même scène, un messager écossais, décrivant la « forêt de piques » que forme l'armée du roi Edward, emploie le mot *picks* (Q1 : *pickes*) au lieu de *pikes*. Sur ce sujet, voir C. EDELMAN, *Shakespeare's Military Language*, op. cit., p. 251-252 : « while the manuals of English military experts such as Barret and Smythe always refer to 'pikes', James Achesone's *Military Garden* and Sir Thomas Kellie's *Pallas Armata*, both published in Edinburgh, have 'pickes' ».

comme dans l'exemple précédent de *As You Like It*. Les propos rapportés de la comtesse font en quelque sorte office de didascalie interne en nous renseignant sur la façon dont les acteurs interprétant les personnages écossais de la pièce étaient vraisemblablement censés s'exprimer.

On pourrait sans doute trouver bien d'autres d'exemples d'accents régionaux ou nationaux potentiels voire suggérés chez Shakespeare et ses contemporains, mais ce qui m'intéresse ici, ce sont les accents et dialectes effectivement (ostensiblement) transcrits de manière quasi-phonétique dans le texte. Si l'on considère le corpus shakespearien dans son ensemble, ces derniers se distinguent de fait par leur rareté, comme le constate par exemple Jonathan Hope dans son introduction à *Shakespeare and Language* :

It seems to me that one of the most striking things about Shakespeare's treatment of language is the lack of comment on, or representation of, dialect. Mention *Henry V* and *Merry Wives*, and an exchange in *King Lear* and we have listed almost all of the available data. Elsewhere, there is no sustained examination of dialect³⁸.

Pour ne citer que l'exemple écossais, c'est paradoxalement dans une des pièces les plus « anglaises » du corpus que l'on trouve le seul personnage écossais à s'exprimer dans un dialecte orthographiquement représenté : il s'agit bien sûr du capitaine Jamy dans *Henry V*. En revanche, tous les personnages de la « pièce écossaise » (*Macbeth* ou « the Scottish play ») – seule pièce shakespearienne ayant l'Écosse pour cadre principal – s'expriment dans un anglais non dialectal, tout du moins sur le papier. Dans « The place of Scots in the Scottish play », Christopher Highley remarque en effet que *Macbeth* ne comporte que quelques rares scotticisms³⁹. S'interrogeant sur les possibles raisons de cette relative absence de dialectes chez Shakespeare, Jonathan Hope émet l'hypothèse suivante :

It cannot be because people did not have regional dialects in the Early Modern period. Rather I think it is the opposite: everyone had one, so why comment on it? If everyone has a dialect, then variation is the element speakers swim in, not commented upon because there is no non-dialectal position from which to find dialectal variation strange. Only in our own age, thanks to prescriptivism, do we have such impossible concepts as 'accentless English'. Shakespeare's relative lack of overt comment on dialect is not because he is unaware of difference; it is because he, like most of his culture, is unaware of homogeneity⁴⁰.

³⁸ J. HOPE, « Shakespeare and language: an introduction », dans C.M.S. ALEXANDER (éd.), *Shakespeare and Language*, Cambridge University Press, 2004, p. 6.

³⁹ C. HIGHLEY, « The place of Scots in the Scottish play », dans W. MALEY et A. MURPHY (éd.), *Shakespeare and Scotland*, *op. cit.*, p. 57.

⁴⁰ J. HOPE, « Shakespeare and language: an introduction », dans C.M.S. ALEXANDER (éd.), *Shakespeare and Language*, *op. cit.*, p. 6-7.

Sur la scène élisabéthaine aussi bien que dans le creuset culturel et linguistique qu'était le Londres de l'époque, la diversité constituait la norme. Comme c'est encore le cas aujourd'hui, on y entendait toutes sortes d'accents, régionaux et nationaux, qui n'étaient d'ailleurs pas forcément aussi stigmatisés qu'ils peuvent l'être aujourd'hui⁴¹. Malgré les efforts d'un Puttenham pour encourager l'usage de la meilleure variété d'anglais du royaume, délimitée par ses soins, il n'existait pas de prononciation standard de l'anglais (*Received Pronunciation*) telle qu'on la connaît de nos jours. Jonathan Hope fait même l'hypothèse d'une assez grande tolérance envers la diversité linguistique à la Renaissance :

The literary evidence seems to suggest that Early Modern culture was very tolerant of linguistic variation, and certainly did not automatically associate regional English with lack of education or low social class (Barber 1997:103). On this hypothesis, regional and class varieties⁴² are largely absent from literary representations not because they did not exist, but because they were not stigmatized⁴³.

James R. Siemon rappelle d'ailleurs que la plupart des dramaturges de la Renaissance n'étaient pas originaires de Londres :

Of the sixty-two playwrights listed by J. W. Saunders [...], there are thirty-eight with known birthplaces; of these, eleven (or about 29 percent) were born in London [...], leaving about 71 percent who are nonnative [...]. Obviously, some degree of regional accent could not have been a major impediment for theatrical labor⁴⁴.

Shakespeare lui-même avait peut-être un accent du Warwickshire à son arrivée dans la capitale. Quant aux acteurs élisabéthains qui s'installaient à Londres, ils venaient de tous horizons, apportant sans doute leur accent avec eux⁴⁵. Une telle diversité soulève nécessairement de multiples questions quant aux accents effectivement pratiqués sur la scène élisabéthaine :

⁴¹ Sur ce sujet, voir J. HOPE, *Shakespeare and Language: Reason, Eloquence and Artifice in the Renaissance*, Londres, Arden Shakespeare, 2010, p. 98-99 : « It is thus easy, but dangerous, to assume that the early modern period shared our own culture's conceptions of language, and attitudes to it [...]. Critics and editors of Shakespeare have mostly found it unthinkable that Shakespeare might have lived in a culture which had no generally recognized standard English, and which did not automatically stigmatize variation at all – but there are uncomfortable gaps in the data, and apparently inexplicable language behaviours, which show that they are wrong. »

⁴² Comme le fait observer Laetitia Sansonetti et comme nous le verrons plus loin, « il en va autrement pour les autres accents britanniques ». L. SANSONETTI, « La Langue de Shakespeare, l'accent de Tony Harrison », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, n° 31, 2014, p. 33.

⁴³ J. HOPE, « Varieties of Early Modern English », dans H. MOMMA et M. MATTO (éd.), *A Companion to the History of the English Language*, Malden (Mass.)/Oxford/Chichester, Wiley-Blackwell, 2008, p. 219.

⁴⁴ J.R. SIEMON, *Word Against Word*, op. cit., p. 265.

⁴⁵ Voir D. CRYSTAL, *Pronouncing Shakespeare: The Globe Experiment*, Cambridge University Press, 2005, p. 26.

What accent, for instance, did the players use on stage? [...] Did they all adopt a similar accent on stage, or did they keep their native regional forms? Did they polish their voices when playing gentlemanly, noble, or regal parts, and did they do what modern actors do, use dialect forms when playing comics? Regional accents were likely to have been more distinctive then, when travel was much less usual and more arduous, than they need be now. And how regional, considering that Raleigh was mocked for his Devon accent, was the class divide in dialect⁴⁶?

Bien qu'il soit difficile de donner une réponse univoque à ces questions qu'Andrew Gurr pose à juste titre, il est toutefois utile de les garder à l'esprit dans le cadre de l'examen des accents et dialectes. S'il nous est malheureusement impossible de reconstituer le « paysage sonore » de la scène élisabéthaine avec exactitude, certains dramaturges – Ben Jonson au premier rang – nous ont fait un legs précieux lorsqu'ils ont pris la peine de reproduire orthographiquement un dialecte particulier dans leur texte. Chez Shakespeare, ces passages sont inhabituels, et c'est précisément cette rareté qui leur confère, me semble-t-il, un statut particulier.

En tout et pour tout, Shakespeare ne recourt explicitement qu'à quatre « dialectes » : un dialecte rural de convention, dans *King Lear*, ainsi que trois variétés d'anglais supposément parlées dans la « frange celtique » des îles Britanniques (l'anglais irlandais, écossais et gallois). Le point commun à tous ces dialectes, c'est qu'ils ne visent pas l'authenticité – ils sont au contraire extrêmement stéréotypés. De ce point de vue, Shakespeare se distingue ainsi de dramaturges tels que Ben Jonson et, plus tard, de Richard Brome, qui avaient tous deux un véritable penchant (et une certaine oreille) pour les accents⁴⁷. Patricia Fumerton suggère par exemple que tandis que Shakespeare fait s'exprimer Fluellen et Evans avec un accent foncièrement caricatural, Jonson fut celui, parmi ses contemporains, qui tenta de représenter le dialecte gallois avec le plus d'exactitude⁴⁸. Dans les pages qui suivent, je tenterai de montrer

⁴⁶ A. GURR, *The Shakespeare Company, 1594-1642, op. cit.*, p. 41.

⁴⁷ Sur l'usage des dialectes et langues étrangères dans les œuvres de Richard Brome, voir C. PARAVANO, « Refashioning language in Richard Brome's theatre: Comic multilingualism in action », *English Text Construction*, 2013, vol. 6, n° 1, p. 158-175. Selon Paravano, Brome « was [...] particularly interested in language and showed great mastery in the use of specific dialects, jargons and languages, and in each play he tried to reproduce the variety of languages typical of his mentor Ben Jonson, the playwright of the period who made the most extensive use of dialects and foreign languages in his works » (p. 159). Plus loin, l'auteur ajoute : « [Brome] invented shrewd imitations of regionalisms of the varied English dialectal landscape, showing an unexpected accuracy in the representation of some dialects, even though the use of dialect was not supposed to be an accurate reflection of the actual regional language. Brome experimented mainly with five dialects (southwestern, Lancashire, Yorkshire, Cornish and East Anglian) with different objectives » (p. 160-161).

⁴⁸ P. FUMERTON, « Homely Accents: Ben Jonson Speaking Low », dans P. FUMERTON et S. HUNT (éd.), *Renaissance Culture and the Everyday*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1999, p. 103. L'auteur ajoute cependant que sa représentation du dialecte gallois manquait de cohérence et d'uniformité : « Whether

que, bien que largement inauthentique, le recours aux dialectes chez Shakespeare n'est jamais gratuit. Par ailleurs, les accents et dialectes inventés par Shakespeare ne remplissent pas une fonction exclusivement comique, mais ouvrent la voie à des considérations plus sérieuses, comme nous le verrons au chapitre V, consistant en un panorama des langues et dialectes des îles Britanniques représentés chez Shakespeare. Le chapitre VI se penchera ensuite sur la question de leur problématique traduction vers le français.

intentionally so or not, conclut-elle, such inconsistency mimed the instability not only of the largely oral Welsh tongue but of English. »

Chapitre V : Panorama des dialectes des îles Britanniques représentés

I. « Chill be plaine with you⁴⁹ » : un dialecte anglais de convention

Le seul exemple manifeste de dialecte régional, chez Shakespeare, se trouve à la scène XX du premier Quarto de *King Lear* (1608) (et à l'acte IV, scène V dans le texte du Folio). Le passage en question, brièvement évoqué au chapitre II, correspond à la confrontation entre Edgar, déguisé en paysan, et Oswald, l'Intendant de Goneril. Tandis qu'Edgar cherche à mettre son père à l'abri, Oswald entre en scène pour s'emparer de Gloucester, dont la tête est mise à prix. Assumant le rôle d'un paysan effronté (« bold peasant ») bien décidé à défendre Gloucester, Edgar se met alors à parler un dialecte rustique :

[Q1⁵⁰ :]

STEW. Wherefore bould pesant durst thou support a publisht traytor, hence least the infection of his fortune take like hold on thee, let goe his arme?

EDG. Chill not let goe sir without cagion.

STEW. Let goe slaue, or thou diest.

EDG. Good Gentleman goe your gate, let poore voke passe, and chud haue beene swaggar'd out of my life, it would not haue beene so long by a fortnight, nay come not neare the old man, keepe out, cheuore ye, or ile trie whether your coster or my battero be the harder, ile be plaine with you.

STEW. Out dunghill. *They fight.*

EDG. Chill pick your teeth sir, come, no matter for your foyns.

STEW. Slaue thou hast slaine me [...].

[F :]

STEW. Wherefore, bold Pezant,
Dar'st thou support a publish'd Traitor? Hence,

⁴⁹ F.

⁵⁰ W. SHAKESPEARE, *His True Chronicle Historie of the Life and Death of King Lear and His Three Daughters*, Londres, impr. par Nicholas Okes pour Nathaniel Butter, 1608, STC (2^e édition) 22292.

Least that th' infection of his fortune take
Like hold on thee. Let go his arme.

EDG. Chill not let go Zir,
Without vurther 'casion⁵¹.

STEW. Let go Slaue, or thou dy'st.

EDG. Good Gentleman goe your gate, and let poore volke passe: and 'chud ha' bin zwaggerd out of my life, 'twould not ha'bin zo long as 'tis, by a vortnight. Nay, come not neere th' old man: keepe out che vor'ye⁵², or ice try⁵³ whither your Costard, or my Ballow⁵⁴ be the harder; chill be plaine with you.

STEW. Out Dunghill.

EDG. Chill picke your teeth Zir: come, no matter vor your foynes.

STEW. Slaue thou hast slaine me [...].

Comme on peut le constater, le texte du Folio diffère de celui du Quarto. À la sonorisation du phonème [f] en [v] (*vurther*, *volk*, *vortnight*) s'ajoute par exemple celle de [s] en [z] : *Zir*, *zwaggerd*, *zo long*⁵⁵. On note également, dans le Folio, un plus grand nombre d'aphérèses et d'apocopes : « and 'chud ha' bin zwaggerd out of my life, 'twould not ha'bin zo long as 'tis, by a vortnight ». Dans l'ensemble, la version de 1623 force davantage le trait que le texte de 1608.

Mais de quelle région d'Angleterre, au juste, ce dialecte de théâtre est-il censé être représentatif ? Samuel Johnson estime qu'Edgar imite le dialecte de l'Ouest, dont Alexander Gill (1619) dit qu'il a « the most barbarous flavour⁵⁶ ». Pour Paula Blank, il s'agirait globalement d'un dialecte du Sud du pays⁵⁷, qui se rapproche par certains traits du dialecte du Sud-Est (du Kent et des comtés environnants), notamment à travers la sonorisation des fricatives ainsi que l'emploi de certaines contractions verbales : dans le passage cité, *chill* et *chud* correspondent par

⁵¹ C'est-à-dire *occasion*.

⁵² L'expression stéréotypée '*che vor' ye* signifie probablement *I warn you* ou, comme le suggère Helge Kökeritz, *I warrant you*. « *Che vore ye* evidently enjoyed a certain popularity as a shibboleth of rusticity in the sixteenth and seventeenth centuries, for we find it frequently in the mouths of dialect speakers in the early drama. » H. KÖKERITZ, « Elizabethan *che vore ye* "I Warrant You" », *Modern Language Notes*, février 1942, vol. 57, n° 2, p. 99.

⁵³ C'est-à-dire *I'll try*.

⁵⁴ « Bâton » ? Ici, Q1 donne *battero*.

⁵⁵ Je cite ici directement le texte du Folio, l'édition Oxford ayant gommé cette particularité phonétique.

⁵⁶ Gill ajoute : « Particularly if you listen to the rustic people from Somerset, for it is easily possible to doubt whether they are speaking English or some foreign language. » Cité par P. BLANK, *Broken English*, op. cit., p. 80.

⁵⁷ Dans leurs représentations littéraires, les dialectes du Sud-Est et du Sud-Ouest n'étaient pas toujours bien distincts. *Ibid.*, p. 81.

exemple respectivement à *ich will* et *ich would*, *ich*⁵⁸ se substituant ici au pronom *I*. Hans Frede Nielsen souligne lui aussi le manque de cohérence du dialecte d'Edgar, qui inclurait également des expressions du Nord de l'Angleterre :

In line 241 *ice* 'I shall' is a Northern variant [...], and the noun *Ballow* 'cudgel' in the following line is likely to be a Northern or North-Midland word. And *gate* 'way' in line 238 is a Scandinavian borrowing associated chiefly with the North and the former Danelaw — although it does occasionally occur in, e.g., the poetry of Gower and Spenser (*OED*)⁵⁹.

De toute évidence, cette « mosaïque » de traits dialectaux ne vise pas le réalisme linguistique : il ne s'agit pas d'imiter scrupuleusement le dialecte du Kent ou celui du Somerset, mais plutôt de connoter la rusticité du personnage momentanément incarné par Edgar. D'après Chris Montgomery, le dialecte de convention dans lequel s'exprime ce dernier ne doit pas se penser en termes de réalisme, mais plutôt de symbolisme :

Literary representations [in the early modern period] suggest a lack of interest in actual dialects, but an active use of symbolic, fictional one to reference conceptual identities ("Scottish", "Irish", "rural", "urban"). Throughout these perceptualizations, evaluation is either absent or is made on terms very different from those employed by post-standardization speakers⁶⁰.

Unique occurrence de dialecte (pseudo-) régional chez Shakespeare, le dialecte d'Edgar, tout comme ses vêtements d'emprunt⁶¹, le définit donc provisoirement comme un rustre. Mais quelle est, au juste, la fonction⁶² de ce dialecte ? Première évidence : ce parler paysan n'a pas pour fonction de susciter le rire. « La situation ne s'y prêterait guère, note à juste titre Laetitia Sansonetti, puisqu'il s'agit pour Edgar de protéger son père contre Oswald⁶³. » Bien que le dialecte d'Edgar soit stéréotypé, il ne s'agit apparemment pas, ici, de tourner les locuteurs ruraux en dérision. Du point de vue de l'action, le parler paysan d'Edgar joue avant tout le rôle de

⁵⁸ Voir H.F. NIELSEN, *From Dialect to Standard: English in England 1154-1776*, Odense, University Press of Southern Denmark, 2005, p. 208 : « considering that the scene is set in Kent it would certainly not be implausible to associate fricative voicing and the retention of *ich* 'I' with the South-Eastern dialect ».

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ C. MONTGOMERY, « Perceptions of dialects: Changing attitudes and ideologies », dans T. NEVALAINEN et E.C. TRAUGOTT (éd.), *The Oxford Handbook of the History of English*, Oxford University Press, 2012, p. 465.

⁶¹ Dans cette scène, Edgar porte toujours les habits de paysan que le vieil homme conduisant Gloucester lui avait donnés en IV.I.50 (« I'll bring him the best 'parel that I have »).

⁶² Sur les différentes fonctions des dialectes de théâtre, voir notamment J. RISSMANN, *Dialect, drama and translation: a socio-cultural investigation into the factors influencing the choice of strategies in German-speaking Europe*, Thèse de doctorat dirigée par Lynne Long *et al.*, University of Warwick, 2013, p. 14-25.

⁶³ L. SANSONETTI, « La Langue de Shakespeare, l'accent de Tony Harrison », art. cité, p.33.

« masque linguistique » : il ne veut être reconnu ni d'Oswald⁶⁴, ni surtout de son père⁶⁵. Il s'agit sans doute également de rendre plus saillante l'inversion des rôles ayant lieu lors de cette rencontre, le gentilhomme Edgar se faisant passer pour un rustre (Oswald traite successivement Edgar de paysan effronté, d'esclave, de fumier et de manant⁶⁶), tandis que le véritable scélérat (« a serviceable villain », v. 250) se donne des allures de gentilhomme. Edgar nous prouvera vite que les apparences sont souvent trompeuses. Selon Sheldon P. Zitner, c'est pour prendre le contre-pied de la sophistication d'Oswald qu'Edgar s'exprimerait dans un dialecte provincial, un dialecte du peuple⁶⁷ : « what releases Edgar's dialect manner is Oswald's courtly one, his succession of coldly turned phrases, his lofty epithets⁶⁸ ». L'opposition entre locuteur « rural » et locuteur « urbain » qui se joue ici est en réalité loin d'être en faveur de ce dernier. Edgar répond à l'affectation d'Oswald par le franc-parler (« chill be plaine with you⁶⁹ », F) qu'incarne ici le dialecte paysan auquel il a recours. Selon Chris Montgomery, « Edgar represents the traditional honest solidity of the land against the devious sophistication of the court⁷⁰ ». Contrairement à certains de ses contemporains, Shakespeare semble ici nous présenter une vision positive du parler paysan. On est loin, par exemple, du personnage dialectophone inventé par John Redford (*Wit and Science*, vers 1535-1550) et simplement dénommé « Ignorance ». Ce dernier, s'exprimant dans un dialecte du Sud-Ouest caricatural (« chwas i-bore in England », « Ich can my lesson⁷¹ »), n'est même pas capable d'épeler son propre nom.

⁶⁴ Voir J. HIRSH, « The “To be, or not to be” Speech: Evidence, Conventional Wisdom, and the Editing of *Hamlet* », dans S.P. CERASANO, H.A. HIRSCHFELD, et M. BLY (éd.), *Medieval and Renaissance Drama in England*, Madison/Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2010, vol. 23, p. 41-42 : « The reason for [Edgar's] odd behavior does not become apparent until after the fact and then only by implication. After Edgar kills Oswald, he apostrophizes the corpse: “I know thee well; a serviceable villain” (252). [...] If Edgar knows Oswald well, then Oswald knows him well. If Edgar—who is no longer visibly disguised as Poor Tom—spoke in his usual manner, Oswald might recognize him and address him by name. Gloucester would learn the identity of his companion from a serviceable villain rather than on his own. So Edgar disguises his speech. »

⁶⁵ « I cannot daub it further. [...] And yet I must », confie Edgar en aparté (IV.i.52-53).

⁶⁶ *Bold peasant* (IV.v.230), *slave* (235, 245), *dunghill* (242), *villain* (245).

⁶⁷ Voir P. BLANK, *Broken English*, *op. cit.*, p. 80 : « Renaissance writers commonly portray southern English [...] as the “extreme” of courtly language. At the same time, this “foreign” dialect is portrayed as the *vox populi* of early modern literary dialects, as a “common” language of the people. »

⁶⁸ S. P. ZITNER, cité par R. STRIER, *Resistant Structures: Particularity, Radicalism, and Renaissance Texts*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 197.

⁶⁹ « Chill be plaine with you » est en quelque sorte la version dialectale de la réplique de Kent en II.ii.90 (« 'tis my occupation to be plain »), dans une scène où ce dernier inflige justement à Oswald de nombreux coups et injures.

⁷⁰ C. MONTGOMERY, « Perceptions of dialects: Changing attitudes and ideologies », dans T. NEVALAINEN et E.C. TRAUGOTT (éd.), *The Oxford Handbook of the History of English*, *op. cit.*, p. 464-465.

⁷¹ Extraits cités dans L.M. SIMON-JONES, « Neighbor Hob and neighbor Lob », *op. cit.*, p. 49.

À travers le personnage d'Ignorance, Redford stigmatise la masse illettrée. Cette visée satirique est absente de la scène opposant Edgar à Oswald. Il ne s'agit pas de nous faire rire aux dépens du menu peuple, lequel, dans la pièce, inspire au contraire une certaine sympathie. En changeant provisoirement d'accent, Edgar change également d'identité : « In Act 4, scene 4, déclare Paula Blank, the common people find a new representative in Edgar ⁷² ». Cette identité et ce dialecte d'emprunt nous incitent indirectement à réévaluer notre perception contemporaine des dialectes, et en particulier des dialectes ruraux (littéraires aussi bien qu'authentiques), comme des « sous-langues » ou des « parlars socialement déconsidérés ⁷³ ». En effet, selon Chris Montgomery, les dialectophones de la Renaissance étaient loin d'être systématiquement perçus comme « inférieurs », d'un point de vue linguistique aussi bien que socio-culturel :

Interestingly, where this category [“rural” dialects] emerges as overwhelmingly negative for modern English speakers, the early modern evidence suggests a more positive evaluation. Speakers of “Kentich” are by no means automatically stigmatized as uneducated or stupid, or even socially of lower status ⁷⁴.

Il apparaît ainsi nécessaire de repenser les équations traditionnelles telles que l'anglais du roi (*the King's English*) = variété correcte, supérieure, prestigieuse, tandis que « dialecte » = variété fautive, inférieure, insignifiante. Dans une scène où les rôles sont renversés – une scène dans laquelle le noble Edgar emprunte l'habit et la langue d'un paysan démuné tandis qu'Oswald, l'Intendant de Goneril aspirant à un meilleur statut social, se donne frauduleusement des airs de noblesse – Shakespeare nous rappelle qu'il faut toujours se méfier des apparences. Comme le résume bien Jonathan Hope, « courtliness does not map automatically onto favoured linguistic forms in Shakespeare ⁷⁵ ».

Les dialectes britanniques, chez Shakespeare, font l'objet d'un traitement différent. Ils ont presque toujours une visée principalement comique, et les personnages concernés sont largement caricaturaux. Pourtant, tandis qu'il suffit à Falstaff de quelques mots pour résumer l'essence du personnage d'Evans, caractérisé presque exclusivement par son penchant pour le fromage et sa

⁷² P. BLANK, *Broken English*, *op. cit.*, p. 91. À la page suivante, Blank fait également remarquer que cette scène semble rejouer une autre scène de « révolte populaire » (en III.VII dans l'édition Oxford de Wells et Taylor), au cours de laquelle un serviteur tente d'empêcher l'énucléation de Gloucester. Là où le serviteur échoue, Edgar triomphe.

⁷³ J.-R. LAPAIRE et W. ROTGE, *Séminaire pratique de linguistique anglaise*, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁴ C. MONTGOMERY, « Perceptions of dialects: Changing attitudes and ideologies », art. cité, p. 464.

⁷⁵ J. HOPE, *Shakespeare and Language*, *op. cit.*, p. 116.

façon de (mal) parler (« [he] makes fritters of English ⁷⁶ »), nous verrons qu'un personnage comme Fluellen est traité avec davantage de bienveillance, notamment par le roi Henry lui-même, qui prend invariablement sa défense (« Though it appear a little out of fashion, / There is much care and valour ⁷⁷ in this Welshman », dit-t-il par exemple en IV.1.83-84) et décrit même le capitaine gallois comme son ami et « parent ⁷⁸ » – c'est-à-dire son compatriote, si l'on comprend par là « parent en tant que Gallois ». Bien que les occurrences de dialectes britanniques chez Shakespeare restent relativement rares, leur traitement fait généralement preuve d'une plus grande élaboration que dans les œuvres de ses contemporains.

II. Les dialectes britanniques

L'ensemble des occurrences de dialectes britanniques, chez Shakespeare, se concentre sur seulement deux pièces, qui se suivent de très près dans la chronologie : il s'agit bien sûr de *The Merry Wives of Windsor* (vers 1598, première publication en 1602 [Q1]) et *Henry V* (première représentation vers 1599 et première publication en 1600 [Q1]) ⁷⁹. Plusieurs personnages y sont affublés d'un fort accent gallois (Sir Hugh Evans, Fluellen), écossais (Jamy) et irlandais (MacMorris). La récurrence d'un personnage gallois d'une pièce à l'autre – sans doute liée au remplacement de Will Kemp par Robert Armin ⁸⁰ dans la troupe des Lord Chamberlain's Men, en 1599 – tend par ailleurs à suggérer que ces occurrences de « comédie dialectale » connurent un certain succès. Dans *The Merry Wives of Windsor*, Evans est présent de manière diffuse : le personnage figure dans quatre actes sur cinq et dans une dizaine de scènes (soit près de la moitié du nombre total). Fluellen n'apparaît qu'à partir de l'acte III d'*Henry V* et figure dans sept scènes environ (soit moins d'un tiers du nombre total). Enfin, MacMorris et Jamy n'apparaissent quant à eux que dans le Folio, et dans une scène seulement (III.III dans l'édition Oxford). MacMorris et

⁷⁶ *MW*, V.v.142.

⁷⁷ « I do know Fluellen valiant », ajoute Henry en IV.VII.176.

⁷⁸ Au sens de « personne avec qui l'on a un lien de parenté ». Lorsque Pistol demande à Henry, qui se fait passer pour un certain « Harry le roi », si Fluellen est son ami, le roi répond : « And his kinsman too » (IV.1.60). « Kittredge saw this as a reference to the old joke that all Welshmen are related to each other », note Andrew Gurr. A. GURR (éd.), *King Henry V*, *op. cit.*, p. 160, note de bas de page. Il y a sans doute dans la courte réplique d'Henry un mélange subtil de bienveillance et de moquerie.

⁷⁹ Sur la controverse autour de la chronologie de ces deux pièces, voir Gisèle VENET, dans J.-M. DEPRATS et G. VENET (éd.), *Comédies II*, *op. cit.*, p. 1464.

⁸⁰ « Armin, as his own play *The Two Maids of More-Clacke* shows [...], specialized in the role of the comic Welshman. » G. MELCHIORI (éd.), *The Merry Wives of Windsor*, *op. cit.*, p. 11, note 1.

Jamy n'ont que quatre répliques chacun, les répliques de l'Irlandais étant plus développées que celles de l'Écossais.

Si l'on considère la proximité du pays de Galles avec le Warwickshire natal de Shakespeare, la prépondérance de l'anglo-gallois n'a en réalité rien de très étonnant. Par ailleurs, au moment où Shakespeare compose *Henry V* et *The Merry Wives of Windsor*, le Pays de Galles était territorialement incorporé à l'Angleterre depuis une soixantaine d'années déjà, le premier Acte d'Union ayant mis fin à l'indépendance galloise en 1536⁸¹. Cette loi impose l'anglais comme seule langue officielle⁸² et interdit aux Gallois monolingues d'occuper une fonction publique. Bien qu'il n'y eût pas d'anglicisation brutale du pays de Galles et que « le gallois continu[ât] d'être parlé dans les comtés anglais voisins pendant encore plusieurs dizaines d'années », Hervé Abalain considère que « l'avènement des Tudors [...] fut fatal à la langue galloise⁸³ ». La conquête politique et linguistique de l'Irlande, perçue comme sauvage et indomptable, fut en revanche bien plus mouvementée. Comme l'explique Neil MacGregor,

If Irish characters are conspicuously absent from the Shakespearean stage, we can, I think, be sure that they were never far from the minds of his public. As the audience of *Henry V* were watching Henry's fifteenth-century conquest of France, they would have been all too aware of Elizabeth's ongoing struggle to conquer Ireland. Captain Macmorris may be the only Irishman who appears on stage in a Shakespeare play, but behind him, just off stage, there are hundreds of other Irish bristling for battle [...]⁸⁴.

La composition d'*Henry V*, autour de 1599, advint en effet au beau milieu de la « Guerre de Neuf Ans » (1594-1603), menée par le comte de Tyrone. Le Chœur ouvrant le cinquième acte d'*Henry V* fait d'ailleurs une allusion probable à l'expédition du comte d'Essex en Irlande⁸⁵, où il avait été envoyé pour mater la rébellion. Au lieu de cela, Essex décida de signer une trêve avec Tyrone et de retourner en Angleterre sans l'autorisation de la reine, auprès de laquelle il tomba

⁸¹ Le second Acte d'Union, en 1542-1543, vient compléter le premier en découpant le pays de Galles en différents comtés.

⁸² Il faudra attendre le « Welsh Language Act » de 1993 pour que le gallois acquière officiellement un statut égal à celui de l'anglais dans le secteur public.

⁸³ H. ABALAIN, *Histoire du pays de Galles*, Paris, Jean-Paul Gisserot, 1991, p. 39. Pour un aperçu des mesures législatives adoptées au fil des siècles pour la diffusion de l'anglais au détriment des langues celtiques, voir J. MAURIS, « Commentaires [sur une conférence de William F. Mackey] », dans L. LAFORGE et G.D. MCCONNELL (éd.), *Diffusion des langues et changement social : dynamique et mesure*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université Laval, 1990, p. 44.

⁸⁴ N. MACGREGOR, *Shakespeare's Restless World*, Londres, Penguin, 2013, p. 92.

⁸⁵ « Were now the General of our gracious Empress— / As in good time he may—from Ireland coming, / Bringing rebellion broachèd on his sword, / How many would the peaceful city quit / To welcome him! » (*H5*, V.Chœur.30-34)

en disgrâce. L'Angleterre sortit malgré tout victorieuse de cette guerre en 1603. La signature de l'Acte d'union de l'Irlande et de la Grande-Bretagne, donnant naissance au Royaume-Uni, n'aura lieu que deux siècles plus tard (1800).

Quant à l'Écosse, il s'agissait toujours d'un royaume de plein droit⁸⁶ en 1599. Ce n'est qu'à partir de 1603, date à laquelle le roi d'Écosse Jacques VI hérite du trône d'Angleterre, que les deux couronnes furent associées. Le statut de l'écossais en tant que langue nationale fut considérablement affaibli par cette union. La fusion des parlements d'Écosse et d'Angleterre, un siècle plus tard (1707), lui donna le coup de grâce, cette union ayant été suivie par l'adoption de l'anglais comme langue officielle de l'Écosse. Comme le rappelle Nathalie Vienne-Guerrin, l'« anglicisation de la langue [en Écosse] se fera de façon plus naturelle et moins violente » qu'en Irlande, où « la tendance était davantage à la gaélicisation de l'anglais qu'à l'anglicisation de l'irlandais⁸⁷ ».

Ces tensions politiques et linguistiques (Nathalie Vienne-Guerrin va jusqu'à parler de « guerre des langues⁸⁸ ») sont au cœur de la scène de comédie dialectale de l'acte III d'*Henry V*. « En entendant parler Fluellen ou MacMorris, on perçoit en creux toute la politique de la langue mise en œuvre au fil des conquêtes des territoires en marge de l'Angleterre⁸⁹ », affirme Vienne-Guerrin. La « scène des quatre nations » illustre les dissensions de trois peuples pourtant censés être unis contre un ennemi continental commun. Plus précisément, il s'agit d'un débat pour le moins houleux entre les capitaines gallois, irlandais et écossais à propos des mines creusées sous les murs de Harfleur et, plus généralement, au sujet des « règles de la guerre », chères à Fluellen. Le dialogue, qui manque de tourner au pugilat (si ce n'est, significativement, grâce à l'intervention de l'Anglais Gower⁹⁰), constitue une sorte de babel dialectale. Comme l'explique Paula Blank : « [it] is typical of Renaissance dialect comedy in that no one seems able to

⁸⁶ Henri Suhamy trouve en effet « surprenant que Shakespeare ait introduit [le personnage de Jamy], alors que pendant le déroulement de la guerre de Cent Ans l'Écosse était un pays indépendant, hostile à l'Angleterre et allié de la France ». H. SUHAMY (éd.), *Dictionnaire Shakespeare, op. cit.*, p. 205, s. v. « Jamy, capitaine ».

⁸⁷ N. VIENNE-GUERRIN, « “Couple a gorge !” : la guerre des langues dans *Henry V* », dans L. VILLARD (éd.), *Langues dominantes, langues dominées, op. cit.*, p. 169-170.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 166.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 168-169.

⁹⁰ Alors que l'irascible MacMorris menace Fluellen de lui trancher la tête, Gower tente quant à lui de dissiper les malentendus entre les deux capitaines : « Gentlemen both, you will mistake each other » (ligne 77).

articulate his thoughts, or communicate those thoughts to others⁹¹ ». Je reproduis ici le dialogue des capitaines dans son intégralité :

GOWER. Captain Fluellen, you must come presently to the mines. The Duke of Gloucester would speak with you.

FLUELLEN. To the mines? Tell you the Duke it is not so good to come to the mines. For look you, the mines is not according to the disciplines of the war. The concavities of it is not sufficient. For look you, th'athversary, you may discuss unto the Duke, look you, is digt himself, four yard under, the countermines. By Cheshu, I think a will plow up all, if there is not better directions.

GOWER. The Duke of Gloucester, to whom the order of the siege is given, is altogether directed by an Irishman, a very valiant gentleman, i'faith.

FLUELLEN. It is Captain MacMorris, is it not?

GOWER. I think it be.

FLUELLEN. By Cheshu, he is an ass, as in the world. I will verify as much in his beard. He has no more directions in the true disciplines of the wars, look you—of the *Roman* disciplines—than is a puppy dog.

Enter Captain MacMorris and Captain Jamy

GOWER. Here a comes, and the Scots captain, Captain Jamy, with him.

FLUELLEN. Captain Jamy is a marvellous falorous gentleman, that is certain, and of great expedition and knowledge in th'anciant wars, upon my particular knowledge of his directions. By Cheshu, he will maintain his argument as well as any military man in the world, in the disciplines of the pristine wars of the Romans.

JAMY. I say gud day, Captain Fluellen.

FLUELLEN. Good e'en to your worship, good Captain James.

GOWER. How now, Captain MacMorris, have you quit the mines? Have the pioneers given o'er?

MACMORRIS. By Chrish law, 'tish ill done. The work ish give over, the trumpet sound the retreat. By my hand I swear, and my father's soul, the work ish ill done, it ish give over. I would have blowed up the town, so Chrish save me law, in an hour. O 'tish ill done, 'tish ill done, by my hand 'tish ill done.

FLUELLEN. Captain MacMorris, I beseech you now, will you vouchsafe me, look you, a few disputations with you, as partly touching or concerning the disciplines of the war, the Roman wars, in the way of argument, look you, and friendly communication? Partly to satisfy my opinion and partly for the satisfaction, look you, of my mind. As touching the direction of the military discipline, that is the point.

JAMY. It sall be vary gud, gud feith, gud captains bath, and I sall quite you with gud leve, as I may pick occasion. That sall I, marry.

MACMORRIS. It is no time to discourse, so Chrish save me. The day is hot, and the weather and the wars and the King and the dukes. It is no time to discourse. The town is besieged. An the trumpet call us to the breach, and we talk and, be Chrish, do nothing, 'tis shame for us all. So God

⁹¹ P. BLANK, *Broken English*, *op. cit.*, p. 136.

sa' me, 'tis shame to stand still, it is shame by my hand. And there is throats to be cut, and works to be done, and there ish nothing done, so Chrish sa' me law.

JAMY. By the mess, ere these eyes of mine take themselves to slumber, ay'll de gud service, or I'll lig i'th' grund for it. Ay owe Got a death, and I'll pay't as valorously as I may, that sall I suirely do, that is the brief and the long. Marry, I wad full fain heard some question 'tween you twae.

FLUELLEN. Captain MacMorris, I think, look you, under your correction, there is not many of your nation—

MACMORRIS. Of my nation? What ish my nation? Ish a villain and a bastard and a knave and a rascal? What ish my nation? Who talks of my nation?

FLUELLEN. Look you, if you take the matter otherwise than is meant, Captain MacMorris, peradventure I shall think you do not use me with that affability as in discretion you ought to use me, look you, being as good a man as yourself, both in the disciplines of war and in the derivation of my birth, and in other particularities.

MACMORRIS. I do not know you so good a man as myself. So Chrish save me, I will cut off your head.

GOWER. Gentlemen both, you will mistake each other.

JAMY. Ah, that's a foul fault.

A parley is sounded

GOWER. The town sounds a parley.

FLUELLEN. Captain MacMorris, when there is more better opportunity to be required, look you, I will be so bold as to tell you I know the disciplines of war. And there is an end. *Exit (Henry V, III.III.1-83)*

Si les répliques de Jamy ont aujourd'hui encore une légère coloration écossaise, l'accent de Fluellen et de MacMorris est en revanche plus difficile à identifier comme typiquement gallois ou irlandais. Dans les pages qui suivent, il s'agira d'identifier les traits distinctifs propres à chaque dialecte ou accent d'un point de vue phonétique, syntaxique et stylistique. Je suivrai ici un ordre croissant, du moins au plus représenté.

A. « *With epithets and accents of the Scot* » (Edward III, scène II.196) : le langage de Jamy

Dans la scène de comédie dialectale inventée par Shakespeare, les trois capitaines de la frange celte ne s'expriment pas dans leur langue celte respective, contrairement à Glendower et à sa fille dans *I Henry IV*, cette dernière ne parlant que le gallois. Communément considérés comme des « vestiges de sociétés tribales hostiles à la civilisation anglaise⁹² », les langues celtiques

⁹² *Ibid.*, p. 128.

des îles Britanniques n'apparaissent qu'occasionnellement dans la littérature anglaise de l'époque⁹³. Bien plus souvent, les personnages de la frange celte s'expriment dans ce qui s'apparente à première vue à un anglais bancal caractérisé par une grammaire fautive et un accent très marqué. Cependant, si le discours des personnages gallois et irlandais de l'époque constitue le plus souvent une version « abâtardie » de l'anglais, il en irait autrement, selon Blank, de celui de leurs homologues écossais :

The Scottish speech recorded in English literary works, finally, is not a “broken English” at all (except, perhaps, as perceived by Renaissance Englishmen) but rather a rendering of Scots, a dialect of Anglo-Saxon and the dominant language of the Scottish Lowlands. In Scotland, Anglicization in the early modern period was primarily directed towards bringing Scots, closely related to the northern dialect of English spoken across the border, in line with the language of London and the English court⁹⁴.

Au moment où Shakespeare compose *Henry V*, l'Écosse était partagée entre le gaélique, langue celtique, et le scots, langue germanique dérivée du vieux northumbrien et distincte de l'anglais⁹⁵. Il ne faut pas le confondre avec l'anglais d'Écosse (*Scottish English*), variété d'anglais née de l'interférence linguistique entre le scots et l'anglais. Le scots, « langue parlée dans le sud et le centre de l'Écosse, [...] a été la langue officielle et littéraire de l'Écosse jusqu'au XVII^e siècle⁹⁶ », explique Michel Duchein. Contrairement à ce qu'affirme Veronika Kniezsa, selon laquelle le dialecte de Jamy « is considered as the first representative of Scots speech in English literature⁹⁷ », Paula Blank note quant à elle qu'avant 1603, date de l'accession au trône de Jacques I^{er}, le scots apparaît dans plusieurs recueils d'anecdotes comiques (*jest books*)⁹⁸ ainsi que dans une demi-douzaine de pièces au moins. « Its presence, ajoute-t-elle, often indicates an underlying hostility towards the “ill neigh-borhood” of the northern kingdom⁹⁹. » Blank cite l'exemple d'une moralité datant de 1581, *The Conflict of Conscience* de Nathaniel Woodes, dans

⁹³ Voir *ibid.*, p. 191 : « Renaissance authors were apparently most familiar with Welsh, followed by Irish. Scottish Gaelic does not appear in English literature of the period. »

⁹⁴ *Ibid.*, p. 128-129.

⁹⁵ Cette définition ne fait pas l'unanimité, certains considérant au contraire le scots comme un dialecte anglais.

⁹⁶ M. DUCHEIN, *Histoire de l'Écosse : Des origines à 2013*, Paris, Tallandier, 2013, p. 739-740.

⁹⁷ Citée par B.J. SOKOL, *Shakespeare and Tolerance*, *op. cit.*, p. 87.

⁹⁸ Manfred Görlach cite l'exemple d'une histoire drôle tirée de *A Hundred Merry Tales* (1540) : « The text was probably composed by an English author who used a few Scots phrases and terms to construct a simple misunderstanding which impresses the reader by the inevitability of the events narrated. [...] [It is] interspersed with authentic-sounding oaths in broad Scots. » M. GÖRLACH, *Still More Englishes*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins, 2002, p. 90.

⁹⁹ P. BLANK, *Broken English*, *op. cit.*, p. 160.

laquelle un prêtre catholique perfide semble s'exprimer en scots. Elle cite également une réplique du tout début de *The Scottish History of James the Fourth* de Robert Greene (vers 1590). Alors qu'Oberon, le roi des fées, danse près de sa tombe, l'Écossais Bohan apparaît soudain, courroucé d'avoir été ainsi dérangé par celui qui prétend être son ami :

What wot I or reck I that? Whay, guid man, I reck no friend, nor ay reck no foe; al's ene to me.
Git thee ganging, and trouble not may whayet¹⁰⁰, or ay's gar thee reckon me nene of thay friend,
by the mary mass sall I¹⁰¹.

Cette réplique présente plusieurs similarités avec celles de Jamy : *guid* se substitue par exemple à l'adjectif *good* (orthographié *gud* chez Shakespeare) et *ay* au pronom *I* (Jamy : « ay'll de gud service »). Les derniers mots de Bohan (« by the mary mass sall I ») trouvent également un écho dans une des répliques de Jamy (« that sall I mary », F). Il s'agit là de réels marqueurs d'« écossité » (*Scottishness*), que l'on retrouve dans d'autres pièces de l'époque.

Mais quelle langue Jamy est-il censé parler, au juste ? S'agit-il d'une représentation de son scots natal ou d'une variété d'anglais abâtardie par un fort accent écossais ? Paula Blank soutient que Jamy s'exprime bien dans son « dialecte natal¹⁰² », précisant toutefois qu'il est souvent difficile de faire la distinction entre la représentation littéraire du scots et de celle du dialecte du Nord de l'Angleterre¹⁰³ :

Representations of Scots in English literature before 1603 are not clearly distinguished from those of northern English; in practice, we can only be sure that Scots is intended if the character in question happens to hail from Scotland. If we were not told in *Henry V* that Shakespeare's Captain Jamy were a Scotsman, for example, we could not specify his dialect on the basis of his pronunciation alone [...]. The problem is that it is impossible to determine [...] whether [authors], themselves, were able to draw the boundaries that separated Scots from northern English¹⁰⁴.

Plus précisément, quelles sont les caractéristiques particulières du dialecte de Jamy tel qu'il apparaît dans le Folio (pour plus de clarté, je reproduis ci-dessous les quatre répliques du personnage) ?

¹⁰⁰ *May whayet* signifie *my quiet*. Il s'agit là d'une prononciation plutôt caractéristique du Nord de l'Angleterre.

¹⁰¹ Passage cité par P. BLANK, *Broken English*, *op. cit.*, p. 160. Dès sa réplique suivante, Bohan abandonne le scots au profit d'un anglais ponctué de quelques scotticisms.

¹⁰² *Ibid.*, p. 161.

¹⁰³ Voir *ibid.*, p. 153 : « Linguistically, Scots closely resembled the dialect of English spoken just on the other side of the national border; both were descended from the Northumbrian dialect of Anglo-Saxon. For many Scotsmen, in fact, Scots and English were virtually the same language. »

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 159-160.

Réplique 1 : I say gudday, Capitaine *Fluellen*.

R2 : It sall be vary gud, gud feith, gud Captens bath, and I sall quit you with gud leue, as I may pick occasion: that sall I mary.

R3 : By the Mes, ere these eyes of mine take themselues to slomber, ayle de gud seruice, or Ile ligge i' th' grund for it; ay, or goe to death: and Ile pay't as valorously as I may, that sal I suerly do, that is the breff and the long: mary, I wad full faine heard some question tween you tway.

R4 : A, that's a foule fault.

Manfred Görlach remarque avec justesse qu'il est difficile de reconstituer la prononciation attendue à partir des courtes répliques de Jamy. « Obviously there was no written norm for a proper representation of Scots that Shakespeare could have used¹⁰⁵ », ajoute-t-il. On remarque tout de même que, là où le « dialecte » de *Fluellen* se caractérise par des irrégularités essentiellement consonantiques, celui de Jamy est avant tout marqué par des variantes d'ordre vocalique. Certaines formes semblent authentiquement dialectales et sont d'ailleurs recensées (en tant qu'entrées principales ou que variantes) dans le dictionnaire bilingue scots-anglais mis en ligne par l'université de Dundee (*Dictionary of the Scots Language*¹⁰⁶). C'est par exemple le cas de tous les mots suivants (les équivalents anglais sont donnés entre parenthèses lorsque nécessaire) : *gud*¹⁰⁷, *gudday*, *sall* (*shall*), *captens*, *bath* (*both*), *mess*¹⁰⁸ (*mass*), *these*, *slomber*, *ligge*¹⁰⁹ (*lie*), *grund*, *suerly*, *breif* (ici orthographié *breff*), *wad*¹¹⁰ (*would*), et enfin *tway*¹¹¹ (*two*). Le texte du Folio manque cependant de cohérence : le verbe *do* est tantôt orthographié

¹⁰⁵ M. GÖRLACH, *Still More Englishes*, op. cit., p. 90.

¹⁰⁶ Ce dictionnaire, qui regroupe les deux dictionnaires historiques majeurs de langue scots (*A Dictionary of the Older Scottish Tongue* et *The Scottish National Dictionary*), est accessible à l'adresse suivante : <http://www.dsl.ac.uk/>.

¹⁰⁷ D'après Derrick McClure, *gud* « is no doubt intended to suggest a front-rounded [gød] ». J. D. MCCLURE, « The distinctiveness of Scots: Perceptions and reality », dans R. HICKEY (éd.), *Varieties of English in Writing: The written word as linguistic evidence*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins, 2010, p. 106.

¹⁰⁸ Graphie attestée plus tardivement dans le *Scottish National Dictionary*.

¹⁰⁹ Selon J. Derrick McClure, « *Ligge* [...] is an authentic Scots lexeme ». J. D. MCCLURE, « The distinctiveness of Scots: Perceptions and reality », art. cité, p. 106.

¹¹⁰ On remarque l'ellipse de *have* dans « I wad full faine heard », traditionnellement interprétée comme une erreur grammaticale de la part de Jamy. D'autres supposent quant à eux qu'il s'agit d'une erreur de copiste ou de typographe et qu'il aurait fallu lire *heare* et non *heard*. Pourtant, comme le fait remarquer J. Derrick McClure, « *I wad* [would] *heard* for "I would have heard" would be in full accordance with Scots grammar, and is perfectly possible in the context » (*ibid.*, p. 105). « *Wa(l)d full fain* » semble également être une formule typiquement écossaise. Voir *A Dictionary of the Older Scottish Tongue*, s. v. *fain adv.*, b (http://www.dsl.ac.uk/entry/dost/faine_adv, consulté le 19 août 2016).

¹¹¹ Voir *ibid.*, p. 106 : *tway* « suggest[s] a South-Eastern [twe:] as contrasted with the more general [twa:] or [twɔ:] ».

*de*¹¹², tantôt *do*, et le pronom personnel de la première personne est par exemple orthographié *ay* une seule fois et *I* le reste du temps (comparez « ayle de gud seruice » et « that sal I suerly do »). J. Derrick McClure note que certaines graphies ne sont pas propres au scots : *theise* et *slomber*¹¹³, explique-t-il, sont à l'époque des variantes attestées de *these* et de *slumber* en anglais « standard ». Cependant, le fait que *theise* et *slomber* n'apparaissent qu'une seule fois chez Shakespeare, dans la bouche de Jamy, semble suggérer que ces graphies étaient bel et bien censées être représentatives d'une prononciation dialectale ou tout au moins pseudo-dialectale. En résumé, si plusieurs termes sont attestés en langue scots (*gud*, *grund*, *wad*, *tway*, *ligge*...), l'authenticité de certains autres reste douteuse. D'autre part, comme le fait remarquer Norman Blake, certains mots ont une graphie anglaise là où l'on s'attendrait à une graphie plus septentrionale (par exemple *go* au lieu de *ga* ou *gang*¹¹⁴). Comme dans le dialecte d'Edgar, on notera enfin la présence répétée d'élisions et d'aphèreses (« Ile ligge i' th' grund », « Ile pay't », « tween »), inscrivant le dialecte de Jamy dans un registre familier : « Presumably Shakespeare felt that dialect had to be made colloquial as well as regional¹¹⁵ », conclut Norman Blake.

Dans l'ensemble, le dialecte de Jamy, bien qu'artificiel, me semble moins caricatural que ceux de Fluellen ou de MacMorris. Selon Willy Maley et Andrew Murphy, ce dialecte fait même preuve d'une certaine simplicité et dignité¹¹⁶. En outre, le personnage de Jamy – que Fluellen décrit comme un gentilhomme valeureux et cultivé – est dans l'ensemble traité avec bienveillance, notamment en comparaison de MacMorris, dépeint avant tout comme un personnage irascible et indomptable. On est bien loin du stéréotype de l'Écossais perfide et sanguinaire (« the weasel Scot¹¹⁷ ») évoqué à l'acte I de la pièce. La raison de ce changement de ton radical est possiblement politique. Certains critiques ont suggéré que Jamy et MacMorris, qui n'apparaissent pas dans le Quarto, auraient été ajoutés après l'accession au trône du roi Jacques (d'ailleurs surnommé *Jamie* ou *Jamy* par ses sujets¹¹⁸), peut-être à l'occasion d'une

¹¹² Voir *ibid.*, p. 105 : « The question arises [...] whether *de* [...] is intentional: unless he came from the North-East (and in Shakespeare's time probably not even then) Jamy would not have pronounced the word as [di:], and *de* is not the most obvious phonetic representation of the form he would have used, namely [de:]. »

¹¹³ Voir *ibid.*

¹¹⁴ N.F. BLAKE, *Non-standard Language in English Literature*, Londres, A. Deutsch, 1981, p. 86.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ W. MALEY et A. MURPHY (éd.), *Shakespeare and Scotland*, *op. cit.*, p. 15.

¹¹⁷ *H5*, I.ii.170.

¹¹⁸ H. SUHAMY (éd.), *Dictionnaire Shakespeare*, *op. cit.*, p. 205, s. v. « Jamy, capitaine ».

représentation de la pièce à la cour en 1604-1605. Voici par exemple comment G. P. Jones justifie cette hypothèse :

The episode [III.III] is so pointedly appropriate to Jacobean politics, to James's pride at having peacefully united the possessions of the crown as Elizabeth could not, that it is extremely tempting to place the episode in the Jacobean rather than the Elizabethan period [...]. Most modern authorities raise difficulties about Jacobean provenance for this episode. [...] But apart from his broad accent, which parallels that of the other characters in the scene, and which is not in itself offensive, there is no guying or satirising of Captain Jamy (as there is of Fluellen and Macmorris). [...] There is, in short, nothing patently offensive about the presentation of Captain Jamy in III, ii, and nothing concrete, therefore, to contradict the view that the figure might be regarded at a Jacobean court performance as an affectionate if mildly impertinent jest¹¹⁹.

Le personnage de Jamy aurait donc peut-être été créé pour rendre hommage au (futur ?) roi Jacques tout en se moquant gentiment de lui¹²⁰ et de son accent¹²¹. En effet, l'accent de Jacques I^{er} était suffisamment prononcé pour être l'objet de railleries de la part de ses contemporains. En 1605, George Chapman et Ben Jonson furent par exemple emprisonnés pour avoir fait la satire, dans *Eastward Ho*, de la création excessive de chevaliers écossais par le nouveau roi par l'intermédiaire d'un personnage imitant brièvement un accent écossais parodiant celui du roi lui-même : « I ken the man weel; he's one of my thirty-pound knights¹²² » (IV.I.167-168).

Selon Paula Blank, si Jamy n'était pas le premier écossais à s'exprimer en pseudo-scots dans la littérature anglaise, c'était en revanche le dernier avant l'accession au pouvoir du roi écossais : « Captain Jamy is the last Scotsman to use his native dialect in English literature before 1603¹²³. » Blank explique en effet que pendant toute la durée du règne de Jacques I^{er}, les auteurs avaient peur d'offenser le roi et que même des personnages aussi inoffensifs que Jamy disparurent rapidement de la littérature anglaise. Macbeth constitue certes une exception notable,

¹¹⁹ G. P. JONES, « 'Henry V': the Chorus and the Audience », dans K. MUIR (éd.), *Shakespeare Survey*, Cambridge University Press, 1978, vol. 31, p. 102.

¹²⁰ Voir W. MALEY et A. MURPHY (éd.), *Shakespeare and Scotland, op. cit.*, p. 11 : « In Shakespeare's last Elizabethan history play, *Henry V*, Captain Jamy may be part tribute, part mockery of a monarch-in-waiting ».

¹²¹ « Even James I, who argued for unity of language, struggled to make himself understood south of the Border. » *Ibid.*, p. 11-12.

¹²² B. JONSON, G. CHAPMAN, et J. MARSTON, *Eastward Ho!*, Londres/New Delhi/New York, Bloomsbury, 2014, p. 74. Voir P. FRANSEN, « George Chapman's learned drama », dans T. HOENSELAARS (éd.), *The Cambridge Companion to Shakespeare and Contemporary Dramatists*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2012, p. 139 : « Obviously, James's habit of creating knights in return for money is being satirised here, as elsewhere in the play, but, surprisingly enough, even the representation of James himself on stage was either overlooked or deemed innocent by the censor, for this passage survived. »

¹²³ P. BLANK, *Broken English, op. cit.*, p. 161.

mais Blank le considère « complètement anglicisé¹²⁴ », faisant ainsi l'objet d'un traitement différent. La disparition du scots de la littérature anglaise pendant le règne de Jacques I^{er}, conclut Blank, semble suggérer que la représentation de cette langue elle-même était considérée comme une forme de calomnie¹²⁵.

B. « Howl[ing] in Irish » (1 Henry IV, III.i.232) : le « brogue¹²⁶ » de MacMorris

Le capitaine MacMorris est le seul personnage irlandais de tout le théâtre de Shakespeare et il s'agirait peut-être même, par ailleurs, du premier Irlandais à faire son apparition sur la scène élisabéthaine¹²⁷. Comme l'on peut s'y attendre, considérant la nature problématique de la question irlandaise en 1599, il s'agit également du plus récalcitrant des quatre capitaines. Loyal à l'Angleterre, il n'en est pas moins irascible, querelleur et manifestement belliqueux, voire sanguinaire (« there is throats to be cut [...] and there ish nothing done », déplore-t-il ainsi dès sa deuxième réplique, menaçant même par la suite de décapiter Fluellen sur un malentendu). MacMorris, après tout, est originaire d'Irlande, « Land of Ire ». Ce jeu de mots était courant dans le discours colonial anglais de l'époque. On en trouve un exemple dans le texte anonyme intitulé « Dialogue of Sylvanus and Peregrine » (1597-1598), contemporain d'*Henry V* : « In Ireland man ? Oh what a Country of wrath is that, It hath not the addicon of the syllable Ire in wayne¹²⁸ ».

¹²⁴ *Ibid.*, ma traduction.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ L'emploi de ce terme, qui, depuis le XVIII^e siècle, désigne un fort accent irlandais, est évidemment anachronique. Sur son usage au théâtre, voir R. HICKEY, « Irish English in early modern drama: The birth of a linguistic stereotype », dans id. (éd.), *Varieties of English in Writing, op. cit.*, p. 131 : « Sheridan would appear to be the first dramatist to use the word 'brogue' (Murphy 1943) in a play when referring to an Irish accent of English (Sconce to Captain O'Blunder: ...you have not the least bit of the brogue about you.). This term was afterwards used repeatedly to characterise the speech of Irish characters in satirical and/or sentimental drama ».

¹²⁷ Voir J. REES, « Shakespeare's Welshmen », dans V. NEWEY et A. THOMPSON (éd.), *Literature and Nationalism*, Liverpool University Press, 1991, p. 37 : « Political considerations may have inhibited Shakespeare from making more than he did of MacMorris and Jamy in *Henry V*, but it was evidently not unfamiliarity with the accents that held him back. Gary Taylor [...] comments that stage Scotsmen appear from at latest 1577 but that MacMorris may be the first Elizabethan stage Irishman ».

¹²⁸ Passage cité par A. HADFIELD et W. MALEY, « Irish representations and English alternatives », dans B. BRADSHAW, A. HADFIELD, et W. MALEY (éd.), *Representing Ireland: Literature and the Origins of Conflict 1534-1660*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1993, p. 3.

Dans le cadre de la critique shakespearienne, MacMorris est avant tout connu pour sa fameuse réplique « What ish my nation? », qui fait l'objet d'interprétations diverses¹²⁹. La voici replacée dans son contexte :

FLUELLEN. Captain MacMorris, I think, look you, under your correction, there is not many of your nation—

MACMORRIS. Of my nation? What ish my nation? Ish a villain and a bastard and a knave and a rascal? What ish my nation? Who talks of my nation?

Paula Blank résume bien les enjeux apparemment contradictoires de l'accès de colère de MacMorris :

His question “What ish my nation?” may be a rhetorical one; that is, he may be protesting that he is English and not Irish, despite Fluellen’s implied identification. When he asks, “Who talks of my nation?” he may, again, be repudiating Ireland, but it is also possible that he is defending Ireland, by challenging Fluellen’s right to “talk” of and for “his” people. It isn’t clear, moreover, whether the “villain” he has in mind is Ireland, or Fluellen for invoking Ireland¹³⁰.

Andrew Murphy pousse la réflexion plus loin et se demande si, loin d'être simplement rhétorique, la question de MacMorris ne cacherait pas en fait une interrogation sincère sur l'identité irrésolue de la nation irlandaise : « ‘What ish my nation’ is a blunt expression of this uncertainty, an interrogation of what *constitutes* the Irish nation¹³¹. » Pour Murphy, la question de MacMorris nous interrogerait même, plus profondément, sur le concept de différence lui-même (« what Mackmorrice’s questioning serves to effect is an interrogation of difference itself – of the bases on which difference is erected and achieved¹³² »). Comme le démontre Paula Blank, cette notion de différence est au cœur même de la question dialectale soulevée par III.III :

Macmorriss (sic) dialect, along with Fluellen’s, has been read as a sign of his marginalization; as a stage dialect, “predictable and automatic,” Macmorriss’s speech has been said to dramatize English “control” over foreigners and foreign languages. But the fact that Macmorriss’s words allow a variety of readings—contradictory readings at that—shows that his dialect is not predictable at all, except in some strictly formal sense. He is clearly a loyal English subject, as his role in Henry’s army confirms, but it is crucial to note that the Irishman’s “broken English” is

¹²⁹ Se référer par exemple à la paraphrase que Philip Edwards propose de la réplique de MacMorris, qu’il interprète comme l’indignation, de la part de l’Irlandais, qu’un Gallois puisse suggérer que l’Irlande ne fasse pas partie intégrante du royaume de Grande-Bretagne (P. EDWARDS, *Threshold of a Nation: A Study in English and Irish Drama*, Cambridge University Press, 1979, p. 75-76). Voir également A. MURPHY, « Ireland as foreign and familiar in Shakespeare’s histories », dans T. HOENSELAARS (éd.), *Shakespeare’s History Plays: Performance, Translation and Adaptation in Britain and Abroad*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2004, p. 52-53.

¹³⁰ P. BLANK, *Broken English*, *op. cit.*, p. 149.

¹³¹ A. MURPHY, « Ireland as foreign and familiar in Shakespeare’s histories », dans T. HOENSELAARS (éd.), *Shakespeare’s History Plays*, *op. cit.*, p. 53.

¹³² *Ibid.*

ambiguous in its allegiance, that by some readings, Macmorris places English under Irish “correction,” rather than the other way around. We can be sure, at least, of one thing: Macmorris’s questions articulate, by their “broken” forms, that he is not (from an English perspective) English; it records a *difference*¹³³ that is never fully effaced¹³⁴.

Tout comme Jamy et Fluellen, MacMorris parle *autrement*. Mais quels sont les marqueurs précis de cette différence ?

Pour plus de commodité, je reproduis ci-dessous les quatre répliques de MacMorris telles qu’elles apparaissent dans F :

R1 : By Chrish Law tish ill done: the Worke ish giue ouer, the Trompet sound the Retreat. By my Hand I sweare, and my fathers Soule, the Worke ish ill done: it ish giue ouer: I would haue blowed vp the Towne, so Chrish saue me law, in an heure. O tish ill done, tish ill done: by my Hand tish ill done.

R2 : It is no time to discourse, so Chrish saue me: the day is hot, and the Weather, and the Warres, and the King, and the Dukes: it is no time to discourse, the Town is beseech’d: and the Trumpet call vs to the breech, and we talke, and be Chrish do nothing, tis shame for vs all: so God sa’me tis shame to stand still, it is shame by my hand: and there is Throats to be cut, and Workes to be done, and there ish nothing done, so Christ sa’me law.

R3 : Of my Nation? What ish my Nation? Ish a Villaine, and a Basterd, and a Knaue, and a Rascall. What ish my Nation? Who talkes of my Nation?

R4 : I doe not know you so good a man as my selfe: so Chrish saue me, I will cut off your Head.

D’un point de vue phonétique, tout d’abord, la caractéristique la plus évidente du « brogue » (« fort accent irlandais ») de MacMorris est le remplacement, régulier mais non systématique, des consonnes sifflantes [s] et [z] par la chuintante [ʃ] (*ish* pour *is* et *Chrish* pour *Christ*). D’après Raymond Hickey, « [this] is a consistent feature of Irish English in all literary representations and remained typical into the twentieth century¹³⁵ ». Dans *The Irish Masque at Court* (1613) et *Bartholomew Fair* (1631) de Jonson, par exemple, l’accent irlandais des quatre valets et du maquereau Whit, respectivement, se caractérise en partie par cette altération phonétique particulière¹³⁶. Comme le souligne Joep Leerssen¹³⁷, il ne s’agit pas là d’un simple défaut de

¹³³ C’est moi qui souligne.

¹³⁴ P. BLANK, *Broken English*, *op. cit.*, p. 149-150.

¹³⁵ R. HICKEY, « Irish English in early modern drama », art. cité, p. 124.

¹³⁶ Voici par exemple un extrait de la toute première réplique du masque de 1613, qui met en scène quatre valets irlandais venus célébrer un mariage à la cour : « For Chreesh’s sake, phair ish te king? Phich ish he, an’t be? Show me te shweet faish, quickly. By Got, o’ my consence, tish ish he! An tou be king Yamish, me name is Dennish ». S. ORGEL (éd.), *Ben Jonson: The Complete Masques*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1969, p. 206.

prononciation, bien que les textes comiques de l'époque traitent souvent cette altération de la sorte. En réalité, celle-ci résulterait de l'impossibilité, en langue irlandaise, de prononcer une consonne « large » (*broad*) telle que *s* à la suite d'une voyelle « étroite » (*slender*) telle que *i* : « invariably, explique Leerssen, the proximity of *i* will force the adjacent *s* into its “narrow” quality, *sh* ». « The inability to realize a “broad” *s* next to a vowel like *e* or *i* is highly remarkable to English ears¹³⁸ », ajoute enfin Leerssen. On note également, chez MacMorris, un assourdissement de [ʒ] en [ʃ] (*beseech'd* au lieu de *besieged*). Bien que cette altération ne soit pas caractéristique de l'hiberno-anglais moderne, elle est toutefois attestée dans de nombreux textes du début de l'ère moderne, d'après Raymond Hickey¹³⁹, lequel note au passage que les consonnes sibilantes sonores [z] et [ʒ] n'existent pas en irlandais – ce qui expliquerait l'assourdissement du phonème [ʒ] dans *beseech'd*. En ce qui concerne les sons vocaliques, les variations attribuées à MacMorris sont moins flagrantes. Dans le mot *beseech'd*, justement, le digramme *ee* se substitue à *ie*, évoquant vraisemblablement une différence de prononciation, sans qu'il nous soit possible de la qualifier précisément (dans le brogue de Jonson, *Christ* est par exemple remplacé par *creesh*, suggérant manifestement un allongement de la voyelle). De la même façon, le substantif *breach* est ici orthographié *breech*, tandis que la préposition *by*, habituellement non affectée, apparaît exceptionnellement sous la forme *be* dans la foulée (« be Chrish [we] do nothing »). Enfin, le mot « bâtard » est ici orthographié *basterd*, alors que l'on trouve *bastard* partout ailleurs dans le Folio. C'est également le cas du mot « trompette », écrit *trompet* à la première réplique et *trumpet* à la seconde. Comme le souligne Jean-Marc Chadelat, auteur d'un article sur la traduction des accents dans *Henry V*, l'accent de MacMorris « est réduit à sa plus simple expression¹⁴⁰ ».

¹³⁷ Voir J. LEERSSEN, « English Words in Irish Mouths in English Books », dans T. HOENSELAARS et M. BUNING (éd.), *English Literature and the Other Languages*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1999, p. 186.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 187. « Throughout the seventeenth and eighteenth centuries, note enfin Leerssen, it is a continual cause of mirth to hear Irish characters pronounce the word *city* as “shitty,” and the sibilant quality of Hiberno-English remains a stereotyped feature of that speech in English representations. » (*Ibid.*)

¹³⁹ R. HICKEY, « Irish English in early modern drama », art. cité, p. 125.

¹⁴⁰ J.-M. CHADELAT, « “God pless your majesty” : La traduction des accents dans *Henry V* », dans F. ANTOINE (éd.), *Argots, langue familière et accents en traduction*, Villeneuve-d'Ascq, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3/Maison de la recherche, 2004, p. 90.

D'un point de vue syntaxique, à présent, on note plusieurs emplois irréguliers du participe passé (« the Worke ish giue ouer¹⁴¹ », « I would haue blowed vp the Towne ») ainsi que plusieurs « fautes » d'accord du verbe (« the Trompet sound the Retreat », « the Trumpet call vs to the breech », « there is Throats to be cut »). Il s'agirait vraisemblablement de traits dialectaux communs à plusieurs variétés d'anglais. En effet, comme le font remarquer Corrigan, Edge et Lonergan : « Irish English shares with many other dialects the possibility of expressing subject-verb concord in a manner that would be deemed ungrammatical in Standard English¹⁴². » Selon Raymond Hickey, par exemple, l'emploi d'un verbe singulier avec un nom pluriel dans la construction existentielle [*there + be*] (« there is Throats to be cut ») n'aurait rien d'insolite mais s'apparenterait en fait au phénomène connu sous le nom de *Northern Subject Rule*¹⁴³. Selon cette règle, le verbe prend ainsi une terminaison en -s à toutes les personnes du présent, au singulier comme au pluriel, sauf lorsqu'il est adjacent à un sujet pronominal (à l'exception de la troisième personne du singulier, pour laquelle la terminaison en -s s'applique quels que soient le type et la position du sujet). Comme on peut le constater, cette règle n'est pas appliquée de manière uniforme dans les répliques de MacMorris puisqu'un sujet de troisième personne du singulier est au contraire parfois suivi d'une désinence zéro (« the Trompet sound the Retreat », « the Trumpet call vs »). Il est évident que Shakespeare ne vise pas l'authenticité, en tout cas pas de manière systématique. Les irrégularités grammaticales de MacMorris, comparé à l'anglais correct de Gower, servent en partie à le dépeindre comme un inférieur linguistique, tout du moins du point de vue des colonisateurs. Quelques années plus tard, Ben Jonson ira quant à lui plus loin dans la transcription de l'hiberno-anglais¹⁴⁴.

¹⁴¹ Cet emploi fautif du participe passé contraste immédiatement avec l'emploi correct qu'en fait Gower à la réplique précédente (« Have the pioneers given o'er? »), comme si MacMorris jouait ici le rôle de faire-valoir linguistique au capitaine anglais.

¹⁴² K. P. CORRIGAN, R. EDGE et J. LONERGAN, « Is Dublin English 'Alive Alive Oh'? », dans B. MIGGE et M. NÍ CHIOSÁIN (éd.), *New Perspectives on Irish English*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins, 2012, p. 12.

¹⁴³ Le terme fut introduit par Ossi Ihalainen en 1994. Voir N. DE HAAS, « The origins of the Northern Subject Rule », dans M. GOTTI, M. DOSSENA, et R. DURY (éd.), *English Historical Linguistics 2006: Selected papers from the fourteenth International Conference on English Historical Linguistics*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins, 2008, vol. 3, p. 211 : « The Northern Subject Rule is a unique morphosyntactic pattern found in the Northern dialect of British English and across Scotland and Ulster; it involves variation in verbal endings according to type and position of the subject. »

¹⁴⁴ Voir R. HICKEY, « Irish English in early modern drama », art. cité, p. 125 : « There are other features of Irish English which are not shown by Shakespeare but indicated by his near contemporary Ben Jonson [...] such as unshifted Middle English /i:/ and /u:/ which in London at around 1600 would have already been diphthongized to /əi/ and /əu/ if not /æi/ and /ʌu/ respectively. »

D'un point de vue stylistique, enfin, l'« irlandité » de l'anglais de MacMorris se distingue par son caractère répétitif, bien que, selon MacMorris lui-même, le moment ne se prête pas aux discours superflus : « It is no time to discourse, so Chrish saue me: the day is hot, *and*¹⁴⁵ the Weather, *and* the Warres, *and* the King, *and* the Dukes: it is no time to discourse ». Ici, la figure de l'hyperbate est rendue possible par celle de la polysyndète (c'est-à-dire la multiplication du coordonnant *and*) et donne l'impression d'une pensée décousue, voire chaotique. Selon Joep Leerssen, « The Irish character does not *control* his speech; he sits on language as on a bucking horse¹⁴⁶ ». L'incontinence verbale de l'Irlandais s'oppose ainsi à la supposée retenue anglaise¹⁴⁷. Pour Chadelat, ce sont « quelques interjections récurrentes et la tournure exclamatoire de son discours [qui] expriment l'hibernicité de l'anglais de Macmorris¹⁴⁸ ». Comme l'explique Leerssen, l'Irlandais de théâtre est incapable de contrôler ses émotions. En ce sens, le langage de MacMorris n'est que le reflet du tumulte qui l'anime intérieurement.

C. L'anglais gallois de Fluellen et d'Evans

1. « *Welsch men* »

Du point de vue des Anglais de la Renaissance, les Gallois semblaient avoir un statut ambivalent. Depuis les Actes d'Union de 1535 et 1542, ce sont de fait des compatriotes (« I am your majesty's countryman¹⁴⁹ », déclare avant l'heure Fluellen à Henry) tout en restant des voisins exotiques et barbares (Pistol traite par exemple Fluellen de « mountain-squire¹⁵⁰ » et Evans de « mountain-foreigner¹⁵¹ »). J. O. Bartley résume bien cette ambivalence lorsqu'il décrit les Gallois à la fois comme des provinciaux et des étrangers, aux yeux des Anglais : « the most

¹⁴⁵ Les italiques sont de moi dans l'ensemble de cette citation.

¹⁴⁶ J. LEERSSEN, « English Words in Irish Mouths in English Books », art. cité, p. 190.

¹⁴⁷ « Research on the “stage Irishman” as a literary stereotype has indicated that the character is defined in its opposition to an English self-image of continence and reason: the Irishman is emotionally incontinent, cannot rationalize or control his behavior, is the prey of sentiment and affect. This can make him either lyrically emotional or else brutishly violent, but that apparent contradiction can be subsumed under the one un-English quality of non-reasonableness. » (*Ibid.*)

¹⁴⁸ J.-M. CHADELAT, « “God pless your majesty” : La traduction des accents dans *Henry V* », art. cité, p. 91.

¹⁴⁹ *H5*, IV.VII.109.

¹⁵⁰ *H5*, V.I.34. Pour Norman Blake, *mountain* signifie à la fois « from a mountainous region » et « outlandish » et doit être pris péjorativement. N.F. BLAKE, *Shakespeare's Non-Standard English*, *op. cit.*, p. 269.

¹⁵¹ *MW*, I.I.147.

remote and strange of provincials and the nearest and most intimate of foreigners¹⁵² ». Il est d'ailleurs intéressant de noter que le mot *Welsh* lui-même, donné aux celtes indigènes par les envahisseurs saxons, vient de l'anglo-saxon *Wealh* qui signifiait « esclave » ou « étranger¹⁵³ », tandis que le mot gallois correspondant pour désigner le peuple gallois (*Cymry*) dériverait du brittonique *combrogī*, c'est-à-dire « compatriotes¹⁵⁴ ».

On retrouve cette même ambivalence dans le traitement des principaux personnages gallois inventés par Shakespeare, de Glendower et sa fille à Evans et Fluellen. Chacun à sa manière, le chef gallois et sa fille incarnent un principe de résistance à l'anglicisation. Cette résistance est évidente chez le premier, lequel, à la tête d'une rébellion contre Henry IV, vise à rétablir l'indépendance du pays de Galles – le personnage historique Owain Glyndŵr s'était ainsi autoproclamé « prince de Galles ». Le bilinguisme du Glendower de Shakespeare illustre l'ambiguïté du personnage, fier de parler l'anglais aussi bien que les natifs d'Angleterre (« I can speak English, lord, as well as you; / For I was trained up in the English court¹⁵⁵ », répond-il aux provocations d'Hotspur), et se retrouvant pourtant à la tête d'une lutte acharnée pour l'indépendance de sa nation. Shakespeare le représente comme un personnage archaïque et superstitieux, à la fois guerrier, musicien, poète et mage. Quant à sa fille, Lady Mortimer (qui correspond au personnage historique de Catrin Glyndŵr), elle ne parle que le gallois et son monolinguisme a pu être interprété comme le symbole oral de la résistance galloise¹⁵⁶. Pour Megan Lloyd, le fait que Catrin ne parle pas un mot d'anglais serait peut-être attribuable à Glendower, soucieux de conserver la pureté de la langue galloise à travers sa fille¹⁵⁷. Lloyd

¹⁵² J.O. BARTLEY, *Teague, Shenkin and Sawney: being an historical study of the earliest Irish, Welsh and Scottish characters in English plays*, Cork University Press, 1954, p. 48.

¹⁵³ Voir *OED*, s. v *Welsh* adj. et n. : « In Old English *Wealh* and its compounds or derivatives are occasionally used of foreigners more generally, particularly in names referring to France or Gaul and their inhabitants (compare the use of the cognates of *Wealh* in other Germanic languages to refer to Romance-speakers) ».

¹⁵⁴ J. DAVIES, *The Welsh language*, Cardiff, University of Wales Press, 1993, p. 10.

¹⁵⁵ *IH4*, III.I.118-119.

¹⁵⁶ Voir ce que dit Megan Lloyd au sujet de Lady Mortimer : « Combining pure, unadulterated Welsh language, not Welsh English, as well as genuine Welsh song, through Lady Mortimer Shakespeare presents neither a quaint interlude, nor a respite from battle, but a forceful, oral reminder of Welsh resistance. » M. LLOYD, « Rhymer, Minstrel Lady Mortimer and the Power of Welsh Words », dans W. MALEY et P. SCHWYZER (éd.), *Shakespeare and Wales, op. cit.*, p. 62.

¹⁵⁷ « Perhaps Glendower chose not to taint his daughter with bilingualism and kept her language pure, resisting the popular sentiment of Shakespeare's day for children of the gentry to learn English and remove all traces of their Welshness. Thanks to his experience being 'train'd up in the English court' Glendower makes a formidable adversary, but in his daughter he preserves Welsh. » *Ibid.*, p. 64.

conclut alors que chacun d'entre eux, qu'il ou elle soit bilingue ou monolingue, représente à sa manière une menace linguistique pour les Anglais¹⁵⁸.

Linguistiquement, Evans et de Fluellen subissent un traitement tout à fait différent de celui de la famille Glendower. Contrairement à Catrin, ils ne s'expriment à aucun moment en gallois, et contrairement à son père ou encore au capitaine gallois faisant une brève apparition dans *Richard II* (II.IV), leur anglais est loin d'être standardisé. En effet, Evans et Fluellen s'expriment dans un anglais gallois (*Welsh English* ou *Wenglish*¹⁵⁹, comme certains l'appellent de nos jours) de théâtre qui se distingue à tous points de vue – phonétiquement, syntaxiquement et stylistiquement – de l'anglais parlé par Glendower. Le personnage de Fluellen, dont le rôle aurait peut-être été créé pour Robert Armin, spécialisé dans les rôles de Gallois de comédie, est à première vue aux antipodes de celui du rebelle gallois : il s'agit d'un sujet anglais fidèle à la cause de son roi, dont il est fier d'être le compatriote. Même son nom gallois (Llewellyn), imprononçable pour les étrangers, est « brutalement » anglicisé¹⁶⁰. Pourtant, son dialecte l'identifie clairement comme un Gallois typique : cette différence phonique constitue en elle-même une certaine forme de résistance à l'assimilation complète à l'Angleterre. Au début de l'acte V, Fluellen donnera d'ailleurs à Pistol, le « cymrophobe » de la pièce, une bonne « correction galloise » (« a Welsh correction¹⁶¹ ») en lui faisant manger un poireau cru. La coutume galloise consistant à porter un poireau à son chapeau le jour de la Saint-David semble commémorer une victoire sur les envahisseurs saxons en 540. À travers le châtement infligé à Pistol, une importante leçon d'histoire apparaît donc en filigrane : le poireau, explique Paula Blank, « stubbornly recalls native claims for Welsh sovereignty, and an ongoing struggle against English conquerors¹⁶² ». Loin d'être un simple accessoire de comédie, le poireau de Fluellen

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ Plus précisément, le *Wenglish* correspond au dialecte parlé dans les vallées du sud du pays de Galles. Voir R.E. LEWIS, *Wenglish: The Dialect of the South Wales Valleys*, Talybont (pays de Galles), Y Lolfa, 2008.

¹⁶⁰ Sur ce sujet, voir T. HAWKES, *Shakespeare in the Present*, Londres/New York, Routledge, 2002, p. 41. Hawkes rappelle notamment que Llewellyn n'est pas n'importe quel nom gallois. C'est en effet le nom du dernier prince de Galles natif (Llewelyn ap Gruffydd ou Llewelyn the Last) à défendre l'indépendance du pays de Galles. Il fut vaincu par Édouard I^{er}. Llewelyn figure dans *Edward I* (1593) de George Peele quelques années seulement avant l'apparition de Fluellen.

¹⁶¹ *H5*, V.I.74.

¹⁶² P. BLANK, *Broken English*, *op. cit.*, p. 139.

semble également être le symbole et l'instrument de la résistance galloise dans une pièce que Trevor Nunn a qualifié d'« hymne national [britannique] en cinq actes ¹⁶³ ».

Quant à Sir Hugh Evans, est-il considéré comme un étranger ou comme un compatriote par les habitants de Windsor ? S'il semble relativement bien intégré dans sa communauté, dans laquelle il remplit le double rôle de pasteur et de maître d'école, il est malgré tout l'objet de fréquentes railleries. De la part de l'aubergiste, à plusieurs reprises, mais aussi de Frank Ford, qui à la fin de la pièce promet de ne plus jamais douter de sa femme tant qu'Evans sera incapable de lui faire la cour en « bon anglais ¹⁶⁴ », ou encore de la part de Falstaff, qui se gausse ouvertement du Gallois (qu'il traite notamment de « Welsh goat ¹⁶⁵ » et de « Welsh flannel ¹⁶⁶ »), de son penchant pour le fromage, et avant tout de son accent. D'une certaine façon, Evans partage le statut d'étranger du médecin français Caius : l'aubergiste les accuse ainsi tous deux d'« estropier » l'anglais de sa communauté (« hack our English ¹⁶⁷ »). L'emploi du possessif *our* n'est évidemment pas anodin : « Galles et Gaule, Français et Gallois » (« Gallia and Gaul ¹⁶⁸, French and Welsh ») sont ici explicitement exclus de la communauté linguistique de Windsor. Comme l'explique Alan Powers, « In Elizabethan England, the French and the Welsh held the dubious affinity of mutual marginality. They were considered the natural recipients of insult, congenital butts of humor ¹⁶⁹. » Evans et Caius sont les deux étrangers, les deux « *welsch men* »

¹⁶³ « My first contact with the play led me to believe that it was the National Anthem in five acts », déclare ainsi Trevor Nunn. Propos recueillis dans R. BERRY, *On Directing Shakespeare: Interviews with Contemporary Directors*, Londres/New York, Routledge, 2014, p. 57.

¹⁶⁴ *MW*, V.v.133. Voir l'interprétation que Kathryn Vomero Santos fait de cette réplique : « When Ford [...] stat[es], "I will never mistrust my wife again till thou art able to woo her in good English," Evans's perpetual inability to speak "good" English by virtue of his not being a native speaker becomes a condition, if not *the* condition, of the play's satisfactory conclusion [...]. Ford rests his newly restored trust and the play's resolution on Evans's incomplete domestication [...]. As long as the immigrant character remains sufficiently strange, the domestic scene can maintain proper order. » K. VOMERO SANTOS, « Hosting Language: Immigration and Translation in *The Merry Wives of Windsor* », dans R. ESPINOSA et D. RUITER (éd.), *Shakespeare and Immigration*, Londres/New York, Routledge, 2016, p. 69.

¹⁶⁵ *MW*, V.v.136. Les nombreuses chèvres du pays de Galles étaient alors un objet de moquerie, mais il s'agit peut-être également d'une allusion à l'apparence d'Evans, ici déguisé en satyre.

¹⁶⁶ *MW*, V.v.160-161. La flanelle désigne une étoffe de laine associée au pays de Galles : « Frieze and Welsh flannel are mentioned interchangeably throughout the period as the appropriate fabric of the Welsh. Both frieze and flannel came in a variety of qualities in English society, but when worn on stage by the Welsh, they tended to appear unpretentious and suggested that the wearer was of a lower class. » R.I. LUBLIN, *Costuming the Shakespearean Stage*, op. cit., p. 115.

¹⁶⁷ *MW*, III.i.72.

¹⁶⁸ Sur ces deux termes, voir G. MELCHIORI (éd.), *The Merry Wives of Windsor*, op. cit., p. 206.

¹⁶⁹ A. POWERS, « "Gallia and Gaul, French and Welsh": Comic Ethnic Slander in the Gallia Wars », dans F. TEAGUE (éd.), *Acting Funny: Comic Theory and Practice in Shakespeare's Plays*, Londres/Toronto, Associated University Presses, 1994, p. 114.

de la pièce, selon les termes de l'humaniste et traducteur John Cheke¹⁷⁰. Leur exclusion symbolique contribue à définir par la négative les frontières de la langue anglaise et de la notion d'anglicité. Cependant, la fin de la pièce ne réserve pas à Evans et Caius un sort identique. À la différence de Caius qui, furieux de s'être laissé duper, quitte la scène en menaçant d'« ameuter tout Windsor¹⁷¹ », Evans joue de son côté un rôle prépondérant dans la résolution de la pièce en orchestrant une punition élaborée pour le gredin anglais Falstaff, auquel il administre ainsi une autre « correction galloise ». Le pasteur gallois est certes inclus dans la communauté de Windsor, mais, jusqu'à la fin, il ne sera pas tout à fait traité en « égal » par ses concitoyens.

2. « 'Seese' and 'putter' »

À la toute dernière scène de *The Merry Wives of Windsor*, Falstaff se moque ouvertement de l'accent gallois d'Evans :

EVANS. Seese is not good to give putter; your belly is all putter.

SIR JOHN. 'Seese' and 'putter'? Have I lived to stand at the taunt of one that makes fritters of English? This is enough to be the decay of lust and late walking through the realm. (*The Merry Wives of Windsor*, V.v.139-144)

Dans quelle mesure la transcription de l'accent gallois chez Shakespeare est-elle représentative de l'anglais gallois de l'époque ? Quelles sont les caractéristiques de ce dialecte de théâtre et que nous apprennent-elles ? Dans les pages qui suivent, j'appuierai mon analyse non seulement sur la scène des quatre nations mais également sur l'ensemble des répliques de Fluellen dans *Henry V* et de Sir Hugh Evans dans *The Merry Wives of Windsor*.

Il est tout d'abord utile de noter qu'Evans et Fluellen représentent les premiers véritables Gallois-types à apparaître sur la scène élisabéthaine. Ils ont en effet peu de précurseurs, même si, comme le rapporte Huw Griffiths :

From the early 1590s onwards, Welsh characters on the London stage were increasingly differentiated by the particular sounds that they made – by their language (at times Welsh itself,

¹⁷⁰ « The Jues called al men beside themselves sumtime grecians, but comunli heathen. Even as the aegyptian and the Grecian called everi contree ... beside theer own barbarous. The romans called all other externos. *The germans and our old Saxons called the lijk welsch men. We now call them strangers and outborns, and outlandisch* » (John Cheke, vers 1550). Cité par M. TUDEAU-CLAYTON, « Shakespeare's 'welsch men' and the 'King's English' », dans W. MALEY et P. SCHWYZER (éd.), *Shakespeare and Wales, op. cit.*, p. 100.

¹⁷¹ « I'll raise all Windsor » (*MW*, V.v.204-205).

but more often English spoken with a comic Welsh accent) or by their affiliation with music and song¹⁷².

J. O. Bartley signale que dans la pièce anonyme intitulée *A Knack to Know a Knave* (1594), Honesty assume le rôle d'une dupe originaire du pays de Galles pour piéger un escroc (« God saue *her*¹⁷³ sirs, and *her* good friendes, is a poore Welshman, come as far as *Carnaiuan* in Wales to receiue a litle money, and here a has paid *her* I cannot tell what¹⁷⁴ »). On remarque ici un usage abusif du pronom *her*. D'après Paula Blank, il s'agit là d'une des caractéristiques les plus étranges de l'anglais gallois littéraire¹⁷⁵. Les répliques d'Honesty, en revanche, ne semblent pas suggérer d'accent particulier. Dans *Summer's Last Will and Testament* (composée vers 1592) de Thomas Nashe, Will Summer raconte une anecdote en imitant le dialecte d'un visiteur gallois¹⁷⁶ :

*Hur come to Powl*¹⁷⁷ (as the Welshman sayes) and *hur* pay an halfepenny for *hur* seat, and *hur* heare the Preacher *talge*, and a *talge* very well by *gis*, but yet a cannot make *hur* laugh: *goe a Theater*, and heare a *Queenes Fice*, and he make *hur* laugh, and laugh *hur* belly-full¹⁷⁸.

On retrouve ici la répétition du pronom *her* (orthographié *hur*) mais également, cette fois, plusieurs altérations d'ordre phonétique, telles que la sonorisation de [k] dans *talge* (*talk*) ou, à l'inverse, l'assourdissement de [v] à l'initiale du mot *Fice*. Ces deux caractéristiques ne manqueront pas d'être reprises et amplifiées chez Shakespeare.

Dans les deux pièces citées ci-dessus, nous n'avons pas affaire à des Gallois s'exprimant dans leur propre dialecte mais plutôt à des personnages (anglais) s'évertuant à imiter ce dialecte. Plusieurs pièces contemporaines de *The Merry Wives of Windsor* et d'*Henry V* font également apparaître des personnages gallois ou prétendument gallois ainsi que des bribes de dialogue (parfois des passages entiers) en dialecte ou même en gallois. Dans *Sir John Oldcastle* (1599),

¹⁷² H. GRIFFITHS, « 'O, I am ignorance itself in this!': Listening to Welsh in Shakespeare and Armin », art. cité, p. 112-113.

¹⁷³ Dans cette citation, tous les italiques sont de moi.

¹⁷⁴ [Anon.], *A Knacke to Knowe a Knaue*, Londres, Richard Jones, 1594, STC (2^e édition) 15027.

¹⁷⁵ P. BLANK, *Broken English*, *op. cit.*, p. 134. Voici ce que Blank ajoute en note (p. 192, note 36) : « This is probably the least accurate feature of literary representations of Anglo Welsh. In Welsh, impersonal expressions made use of feminine pronouns (as in "she's raining") so it may be that Englishmen believed they were hearing the word "her" in a great deal of expressions where it didn't seem to belong. »

¹⁷⁶ Voir J.O. BARTLEY, *Teague, Shenkin and Sawney*, *op. cit.*, p. 52.

¹⁷⁷ « *Powl* » désigne ici la cathédrale Saint-Paul de Londres, que les Gallois de passage à Londres aimaient aller visiter, selon un cliché de l'époque.

¹⁷⁸ T. NASHE, *Summers Last Will and Testament*, Londres, Simon Stafford, 1600, STC (2^e édition) 18376.

pièce historique née de la collaboration de quatre auteurs¹⁷⁹, Owen et Davy, deux partisans du protestant Lord Powys, ami d'Oldcastle, s'expriment avec un accent vaguement gallois¹⁸⁰ à l'ouverture de la pièce. Tandis que les personnages gallois de bas étage s'y expriment en dialecte, les nobles gallois, quant à eux, communiquent en anglais standard : pour Sarah Ann Brown, il s'agit de la première pièce à présenter une population galloise linguistiquement stratifiée¹⁸¹. Vers la même date apparaît le Gallois Tavy s'exprimant en dialecte dans une pièce intitulée *Club Law* et représentée à Clare Hall (Cambridge) en 1599-1600. Dans la pièce, son dialecte est un marqueur d'infériorité et est destiné à nous faire rire. Vers 1602, Thomas Heywood fait figurer un personnage gallois en visite à Londres dans *The Royal King and the Loyal Subject*. Son dialecte, comme celui de Tavy, a de nombreuses affinités avec celui d'Evans et de Fluellen¹⁸².

Si ces derniers n'ont que peu de prédécesseurs, ils auront en revanche de nombreux successeurs. Dans *Patient Grissil* (Thomas Dekker, Henry Chettle et William Haughton), comédie représentée en 1600 et publiée en 1603, on recense deux personnages gallois, le chevalier Owen ap Meredith et la veuve Gwenthyan, s'exprimant tantôt dans un anglais gallois stéréotypé, tantôt dans leur langue natale (Wiggins et Richardson dénombrent dans cette pièce plus de deux cents mots gallois représentés phonétiquement¹⁸³). Philip Schwyzer cite l'exemple d'une querelle entre Lady Gwenthyan et son mari, qui la menace de coups :

SIR OWEN. *Adologo whee bethogh en Thlonigh, en Moyen due, Gwenthian.*

GWENTHYAN. *Ne vetho en Thlonigh, Gna watha gethla Tee.*

URCENZE. *What says she sir Owen ?*

¹⁷⁹ Anthony Munday, Michael Drayton, Robert Wilson et Richard Hathway.

¹⁸⁰ « Pye Cosse plut downe with her, down with her » (c'est-à-dire « by God's blood, down with him »), s'exclame par exemple Davy à propos du bailli. On note également la présence d'un Irlandais nommé MacShane (« Me be Mack Chane of Vlster ») s'exprimant aux scènes XVI, XVII et XIX dans son propre jargon, que l'évêque de Rochester qualifie de *broken Irish*.

¹⁸¹ S.A. BROWN, *Welsh characters in Renaissance drama*, Thèse de doctorat, Texas Tech University, décembre 2000, p. 92.

¹⁸² En voici un exemple tiré de sa première réplique : « It was told us in *Wales*, that you have great pigge Organ in *Pauls*, and pigger by a great deale than our Organ at *Rixam*, which made me make my travels and my journies on the pare hoofe up to *London*, to have resolutions and certifications in that pisinesse, that when I venturne into my Countries and habitations, I may give notice to mine Uncle, *Rice ap Davy, ap Morgan, ap Evan, ap Iones, ap Geffrey*. I pray where apout stands *Pauls Church*, can you tell her? » (T. HEYWOOD, *The Royall King, and the Loyall Subject*, Londres, Nicholas et John Okes pour James Becket, 1637, STC (2^e édition) 13364). Les Gallois étaient prétendument très fiers de l'orgue de la cathédrale de Wrexham, au nord du pays de Galles.

¹⁸³ M. WIGGINS et C. RICHARDSON, *British Drama 1533-1642: A Catalogue*, Oxford University Press, 2013, vol. 3 : 1590-1597, p. 197.

SIR OWEN. I pray and pray her for Cods loue be quiet, splude her say her will not be quiet, do what Sir Owen can: *mon due Gwenthian, Me knockoth e pen, en umbleth, and pobe des, and pobe nose.*

GWENTHYAN. *Gwelogh olach vessagh whee, en herawgh, ee.*

JULIA. *Stand between them Farneze.*

FARNEZE. *You shall bob no nose heere*¹⁸⁴.

Schwyzler compare les scènes « galloises » de la pièce entre Sir Owen et Gwenthyan à la leçon d'anglais entre Catherine et Alice dans *Henry V* : « these scenes flatter the English audience with a sense of mastery, a mastery that is linguistic and also [...] unsettlingly physical¹⁸⁵ ». On trouve un autre exemple de « correction galloise » dans une pièce d'Armin datant approximativement de 1606, *The Two Maids of Moore-clacke*. Le personnage de Tutch, interprété par Armin lui-même, y fait brièvement écho à Fluellen, vraisemblablement créé pour Armin (et peut-être même avec Armin) quelques années plus tôt. Dans cette pièce, le valet Tutch se déguise en chevalier gallois, tandis que son maître Filbon, qui souhaite obtenir l'amour de Tabitha, joue le rôle de son valet :

TUTCH. Harke ye Morris.

FILBON. I Sir.

TUTCH. Where is Tailer? dudge me, will knog his pad,
What is chirken with cold button done, say you¹⁸⁶.

FILBON. Excellent, this is welch indeede, O my honest *Tutch*. [...]

TUTCH. You must haue your left eie Diamiter wise,
Fixt on my right heele, and all the offices,
A seruant owes in dutie to his Master, performe
As naturally as if the fortie shilling time
Were come, lest I leaue talking welch, and crack your pate in English¹⁸⁷.

Comme le fait remarquer Huw Griffiths¹⁸⁸, lorsque Tutch ordonne à son maître, cette fois en anglais standard, de lui obéir sous peine de recevoir des coups, son avertissement (« lest I leaue talking welch, and crack your pate in English ») n'est pas sans rappeler la réplique de Gower adressée à Pistol à la fin de V.I (« let a Welsh correction teach you a good English condition »,

¹⁸⁴ P. SCHWYZER, « Thirteen Ways of Looking Like a Welshman: Shakespeare and his Contemporaries », dans W. MALEY et P. SCHWYZER (éd.), *Shakespeare and Wales, op. cit.*, p. 34-35.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 35.

¹⁸⁶ C'est-à-dire : « Judge me, will knock his pate, / What has jerkin with gold button done, say you. »

¹⁸⁷ R. ARMIN, *The History of the Two Maids of More-Clacke*, Londres, Thomas Archer, 1609, STC (2^e édition) 773.

¹⁸⁸ H. GRIFFITHS, « 'O, I am ignorance itself in this!': Listening to Welsh in Shakespeare and Armin », dans W. MALEY et P. SCHWYZER (éd.), *Shakespeare and Wales, op. cit.*, p. 115.

l.74-75). Griffiths met également l'accent sur l'évident aspect de « mise en scène » du dialecte de Tutch, ainsi que, rétrospectivement, de celui d'Evans et de Fluellen :

The performative nature of Armin's Welsh 'character' is an important reminder that what is happening in the earlier Shakespeare plays is also a performance. That Welsh people are singled out by early modern English stage practice as having amusing accents, or as particularly musical, is not an accurate representation but a cultural imposition whereby Welsh people are produced as audibly outside the mainstream of an Anglocentric Tudor nation¹⁸⁹.

On retrouve cette dimension théâtrale dans de nombreuses pièces de l'époque. Dans *A Chaste Maid in Cheapside* (1613) de Thomas Middleton, une prostituée galloise joue le rôle d'une noble héritière dans le but d'épouser Tim Yellowhammer. Leurs échanges sont le lieu de malentendus interlinguistiques¹⁹⁰ qui rejouent sur un mode parodique la scène d'incompréhension entre Edmund Mortimer et sa femme. Dans *The Welsh Ambassador* de Dekker (vers 1623), enfin, le personnage éponyme n'a rien de gallois ; il s'agit en réalité d'un Anglais se faisant passer pour un Gallois, mettant ici encore l'accent sur la nature éminemment théâtrale de l'identité galloise sur la scène anglaise de la Renaissance. Si les « descendants » des Gallois de Shakespeare sont très nombreux, les personnages (pseudo-)gallois et leur dialecte si caractéristique connaissent à l'époque une popularité incontestable, rares sont ceux qui, comme Fluellen, sont dotés d'une individualité et d'une certaine profondeur tout étant considérablement stéréotypés.

Quelles sont à présent les caractéristiques particulières de l'anglais gallois inventé par Shakespeare ? Contrairement au dialecte de Jamy, l'anglais gallois de Fluellen et d'Evans est presque exclusivement marqué par des altérations consonantiques. La caractéristique la plus fréquente consiste en l'assourdissement (non systématique) de consonnes sonores, telles que [b], [d] et [v] en particulier. En position initiale (rarement en position médiane¹⁹¹), [b] devient ainsi [p] (*Pabylon*¹⁹², *putter*¹⁹³). Le phonème [t] se substitue quant à lui à [d] en position initiale (« The tevil and his tam¹⁹⁴ ») ou en position finale (*dig*¹⁹⁵, *goot*¹⁹⁶, *Got*¹⁹⁷), tandis que [v]

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 116.

¹⁹⁰ Voir par exemple l'échange suivant, qui mêle anglais, gallois et latin : « WELSH GENTLEWOMAN. [...] may be he can speak Welsh – / *Avedera whee comrage, derdue cog foginis?* / TIM. *Cog foggin?* I scorn to cog with her, I'll tell her so too, in a word near her own language: *Ego non cogo* » (IV.i.125-128). T. MIDDLETON, *A Chaste Maid in Cheapside*, Londres/New Delhi/New York, Bloomsbury, 2014, p. 73.

¹⁹¹ Voir la réplique suivante d'Evans (*MW*, III.i.11-12), qui attend d'affronter Caius en duel avec appréhension : « Jeshu pless me, how full of cholers I am, and tremping of mind! » (C'est moi qui souligne).

¹⁹² *MW*, III.i.23. Dans cet exemple, on constate que le [b] initial est assourdi tandis que le [b] médian n'est pas affecté.

¹⁹³ *MW*, V.v.140.

¹⁹⁴ *MW*, I.i.137. Il s'agit là d'un juron proverbial autour du diable et de sa mère (*dam*).

devient [f] en début ou en milieu de mot (*falorous*¹⁹⁸, *focative*¹⁹⁹, *prerogatifs*²⁰⁰). Ces phénomènes d’assourdissement trouvent une explication logique dans le système phonologique du gallois. S. J. Hannahs explique en effet qu’en gallois moderne, les occlusives sonores [b], [d], et [g] ne sont que partiellement sonorisées : « [They] appear only partially voiced word initially, finally, and following [s]; only in a fully voiced environment, e.g. between vowels, do they variably appear fully voiced²⁰¹. » C’est peut-être pour cela, par exemple, que dans « *Pabylon* » le premier [b] de *Babylon* est assourdi tandis que le second, entouré de deux voyelles, reste sonore. Selon Nicholas Brownlees, l’assourdissement des consonnes occlusives est une caractéristique constante de l’anglais gallois dans le théâtre du XVII^e siècle, trouvant probablement une origine dans le dialecte réellement parlé par les habitants du pays de Galles²⁰².

À l’inverse, les consonnes sourdes [p], [t], [k] et [f] sont parfois sonorisées, comme c’est par exemple le cas dans les termes suivants : *Hibbocrates*²⁰³, *tiddle-taddle*²⁰⁴, *vlouting-stog*²⁰⁵. Il convient cependant de noter que ces phénomènes d’assourdissement et de sonorisation n’ont rien de systématique. « La notation de l’accent gallois de Fluellen [...], note à ce titre Jean-Marc Chadelat, révèle le caractère très sélectif de la transcription effectuée par Shakespeare²⁰⁶. » La toute première réplique de Fluellen telle qu’elle apparaît dans le Folio, par exemple, n’est pas affectée d’un point de vue phonétique – c’est en tout cas ce que la graphie semble suggérer : « Vp to the breach, you Dogges; auaut you Cullions » (Fluellen, poussant Nim et Pistol au combat). Parfois, assourdissement et sonorisation ont d’ailleurs lieu conjointement dans une

¹⁹⁵ Au lieu de *digged* (*H5*, III.III.7).

¹⁹⁶ On en dénombre plusieurs occurrences à la toute première scène de *MW*.

¹⁹⁷ « Got pless your house here! » (*MW*, I.I.67).

¹⁹⁸ *H5*, III.III.21.

¹⁹⁹ *MW*, IV.I.45.

²⁰⁰ *H5*, IV.I.68.

²⁰¹ S.J. HANNAHS, *The Phonology of Welsh*, op. cit., p. 15.

²⁰² « That this perceived phonological trait of WE [Welsh English] speakers had some correlation with actual WE at that time is very probable. Not only is it one of the most foregrounded WE speech markers in contemporary seventeenth-century literature but it continues to be underlined as a distinguishing phonological feature in descriptions of latter-day WE. » N. BROWNLEES, « Welsh English in English Civil War Pamphlets », dans M. DOSSENA et R. LASS (éd.), *Studies in English and European Historical Dialectology*, Berne/Berlin/Bruxelles, Peter Lang, 2009, p. 215.

²⁰³ *MW*, III.I.61.

²⁰⁴ Au lieu de *tittle-tattle*, au sens de « talk, chatter, prattle » (*OED*, s. v. *tittle-tattle* n., 1.a). *H5*, IV.I.71.

²⁰⁵ *MW*, III.I.109. On note ici la sonorisation du [f] initial et du [k] final – il faut comprendre *flouting-stock* (« objet de moquerie »).

²⁰⁶ J.-M. CHADELAT, « “God pless your majesty” : La traduction des accents dans *Henry V* », art. cité, p. 90.

même phrase, comme dans l'exemple suivant, lorsque Fluellen reproche à Gower de parler trop fort si près de l'armée ennemie, lui rappelant les anciennes lois de la guerre : « there is no tiddle-taddle [c.-à-d. *tittle-tattle*] nor pibble-babble [*bibble-babble*²⁰⁷] in Pompey's camp²⁰⁸ ».

Dans quelques rares cas, le caractère sourd ou sonore d'une consonne donnée reste inchangé, mais c'est son point d'articulation qui est altéré. La modification concerne souvent les sons [ʃ] et [tʃ], prononcés [s] : dans *The Merry Wives of Windsor*, on trouve par exemple *pinse* et *seese* au lieu de *pinch* et *cheese*, tandis que dans *Henry V*, il arrive à Fluellen de prononcer *shall* et *shilling* « *sall* » et « *silling* ». Là encore, une particularité du système phonologique du gallois peut peut-être contribuer à expliquer ce « défaut » de prononciation : « The consonants [tʃ] and [dʒ], explique ainsi Hannahs, are not traditionally considered to be part of the consonant inventory of Welsh²⁰⁹. » En gallois moderne, les emprunts à l'anglais signifiant « frites » et « chocolats » sont ainsi orthographiés *tsips* et *sioched*²¹⁰. Enfin, une dernière caractéristique de l'anglais gallois littéraire tel qu'il est représenté par Shakespeare consiste en la chute de *w*²¹¹ en début de mot lorsqu'il précède *o*, comme dans les exemples suivants, principalement tirés de *The Merry Wives of Windsor* : *'orld*, *'ork*, *'ord* / *'ort* et *'oman*. Cette suppression, qui encore une fois n'a absolument rien de systématique, a sans doute à voir avec le système phonologique du gallois, dans lequel la lettre *w* correspond tantôt à une consonne, tantôt à une voyelle (prononcée [u]). Il s'agit là d'un trait que l'on retrouve par exemple sous la plume de Dekker.

À eux deux, Fluellen et Evans commettent par ailleurs un nombre impressionnant d'erreurs grammaticales. Il peut s'agir de fautes de syntaxe (« *th'athversary was have possession of the pridge*²¹² », « *the glove [...] that your majesty is give me*²¹³ », « *her father is make her a*

²⁰⁷ Quasi-synonyme de *tittle-tattle* d'usage très courant au XVI^e siècle.

²⁰⁸ *H5*, IV.i.71-72.

²⁰⁹ S.J. HANNAHS, *The Phonology of Welsh*, *op. cit.*, p. 15.

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ Voir également la suppression de *j* dans *'udge* (*MW*, I.i.169). Sur la chute de *w* en position initiale, voir R. PENHALLURICK, « Welsh Enligh: phonology », dans B.-D. KORTMANN et C. UPTON (éd.), *Varieties of English 1: The British Isles*, Berlin/New York, Mouton de Gruyter, 2008, p. 118 : « Initial /w/ is foreign to Welsh as an unmutated form (several consonants in Welsh are subject to mutation rules in word-initial position), and influence from this may lie behind the occasional dropping of initial /w/ in traditional Welsh English, particularly in words with a following back, close, rounded stressed vowel, such as *woman*, *wool*. »

²¹² *H5*, III.vi.94-95.

²¹³ *H5*, IV.viii.37-38. On trouve la même erreur chez Evans. Voir G. MELCHIORI (éd.), *The Merry Wives of Windsor*, *op. cit.*, p. 128 : « In Evans's Welsh syntax 'is' replaces all tenses and moods of the auxiliary verbs 'to do', 'to be' and 'to have' ».

petter penny²¹⁴ »), de fautes d'accord (« leeks is good²¹⁵ », « a joyful resurrections²¹⁶ »), d'un usage du pluriel impropre (« How melancholies I am²¹⁷ ») et / ou abusif (« given to fornications, and to taverns, and sack, and wine, and metheglins; and to drinkings, and swearings, and starings, pribbles and prabbles²¹⁸ »), ou encore de l'emploi d'une partie du discours à la place d'une autre (« I will description the matter to you, if you be capacity of it²¹⁹ »). Par ailleurs, Evans et Fluellen usent et abusent de l'expression *look you*, tic verbal que certains considèrent aujourd'hui encore particulièrement gallois²²⁰. Ils ont également tendance à privilégier des locutions fondées sur un redoublement (« pribbles and prabbles²²¹ », « no tiddle-taddle nor pibble-babble²²² ») ainsi qu'à multiplier les synonymes²²³. Voici par exemple ce que dit Fluellen à Gower à propos d'Alexandre le Grand :

Alexander, God knows, and you know, in his rages and his furies and his wraths and his cholers and his moods and his displeasures and his indignations, and also being a little intoxicated in his prains, did in his ales and his angers, look you, kill his best friend Cleitus²²⁴—

En règle générale, les répliques des deux Gallois (et de Fluellen en particulier) se caractérisent ainsi par leur prolixité et leur redondance. D'un point de vue lexical, enfin, Nicholas Brownlees remarque une certaine prédilection galloise pour les « mots difficiles » et polysyllabiques²²⁵ que ces dialectophones ne maîtrisent pas toujours (Evans se rend coupable d'un certain nombre de malapropismes et de barbarismes, tels que « *positable*²²⁶ » qu'il emploie au lieu de l'adverbe *positively*). L'anglais gallois représenté dans *Henry V* et *The Merry Wives of*

²¹⁴ *MW*, I.I.55.

²¹⁵ *H5*, V.I.55.

²¹⁶ *MW*, I.I.48.

²¹⁷ *MW*, III.I.13.

²¹⁸ *MW*, V.V.156-158.

²¹⁹ *MW*, I.I.198-199.

²²⁰ Voir L. TODD et I.F. HANCOCK, *International English Usage*, Londres, Routledge, 1990, p. 495.

²²¹ *MW*, I.I.50. L'expression, qui signifie « disputes, querelles », est forgée à partir du substantif *brabble*, prononcé avec un accent supposément gallois. Dans *Patient Grissil* de Dekker, le Gallois Sir Owen renomme Mars, dieu romain de la guerre, « the God of pribbles and prabbles ».

²²² *H5*, IV.I.71.

²²³ Sur la figure de la synonymie (*synonymia*), voir S. ADAMSON, « Synonymia: or, in other words », art. cité, p. 18 : « Synonymia is a figure that has come down in the world. [...] The foundation-stone of Erasmus's theory of eloquence and of sixteenth-century literary practice, it had begun to fall out of fashion by 1600 and soon became associated with acknowledged 'vices of style' such as repetitiousness (tautology), redundancy (pleonasm), and general long-windedness (macrology). [...] In contemporary literary practice, it is typically deployed [...] as a figure of failure or a figure of fun. »

²²⁴ *H5*, IV.VII.32-37.

²²⁵ N. BROWNLEES, « Welsh English in English Civil War Pamphlets », art. cité, p. 228.

²²⁶ *MW*, I.I.219.

Windsor est un parler stylisé qui grossit le trait. Tout comme le scots de Jamy et l'hiberno-anglais de MacMorris, il s'agit d'un dialecte de théâtre qui a vocation à susciter le rire. Pour Stephen Greenblatt, ces parlers sont d'autant plus maîtrisables qu'ils sont prévisibles :

The verbal tics of such characters interest us because they represent not what is alien but what is predictable and automatic. They give pleasure because they persuade an audience of its own mobility and complexity [...]²²⁷.

On ne peut pourtant nier que Jamy, MacMorris et Fluellen parlent *autrement*. « In recreating dialects for the stage, Renaissance authors were not primarily concerned with verisimilitude, but rather with making difference, itself, unmistakable²²⁸ », explique Paula Blank. Chacun des capitaines de la « frange celte », à sa manière, représente de toute évidence l'Autre de l'Anglais Gower. Un Autre divertissant, certes, mais aussi potentiellement menaçant, notamment dans la mesure où ces accents « introdui[sent] une dissonance dans le système phonétique “neutre” des pièces de Shakespeare, un décalage par rapport au discours normatif²²⁹ ». Pour Nathalie Vienne-Guerrin, il s'agit même d'une forme de résistance à la langue dominante que serait l'anglais :

Le pouvoir de résistance du dialecte se révèle de façon criante lorsque Fluellen compare Henry à Alexandre le Grand et lorsque son accent lui fait transformer un « Big » en « Pig » (IV, 7, 11-14). Au détour d'un défaut de prononciation, d'un écart de langue, on sent tout le potentiel subversif du dialecte. Un « Big » transformé en « Pig » : voilà la revanche de la langue dominée sur la langue dominante. Par le « ish » qui caractérise sa langue, Macmorris « mine » l'anglais officiel et l'existence même d'une nation anglaise ou britannique. En défigurant l'anglais, Fluellen, Jamy ou Macmorris l'adoptent et lui résistent²³⁰.

Même Evans, personnage de pure comédie, contribue malgré lui à ce schéma de résistance lorsqu'il transforme les mots anglais en choux (« *worts* ») ou qu'il s'évertue à redresser les torts d'un Anglais corrompu dans un anglais tout aussi corrompu. Bien que le dialecte d'Evans et de Fluellen caractérise incontestablement ces deux personnages comme non-Anglais et les exclue ainsi d'une communauté linguistique en plein processus de définition, ceux qui s'en moquent sont parfois sanctionnés et exclus à leur tour, comme c'est le cas de Falstaff ou de Pistol. Comme le suggère Huw Griffiths :

²²⁷ S. GREENBLATT, *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley, University of California Press, 1988, p. 57.

²²⁸ P. BLANK, *Broken English, op. cit.*, p. 167.

²²⁹ L. SANSONETTI, « La Langue de Shakespeare, l'accent de Tony Harrison », art. cité, p. 36.

²³⁰ N. VIENNE-GUERRIN, « “Couple a gorge !” : la guerre des langues dans *Henry V* », art. cité, p. 174. Voir également P. PUGLIATTI, « The Strange Tongues of *Henry V* », *The Yearbook of English Studies*, 1993, vol. 23, p. 246.

When some of Shakespeare's versions of Welshness are examined, a more complicated picture of the relationship between Wales and England is revealed, one which stages England's stubborn refusal to listen as much as Wales's inability to speak properly. We are, at times, invited to distrust an English unwillingness to listen almost as much as to ridicule the absurd speech patterns of the Welsh. Or rather, within the act of cultural differentiation brought about by the performance of Welsh as nonsensical, an emergent subject position – Welsh – demands to be heard, if not by the English characters on stage, then by the audience, or some members of it²³¹.

En infligeant une « correction galloise » aux cymrophobes de Windsor et d'Azincourt, Shakespeare nous donnerait-il en fait une leçon de tolérance ? Le théâtre n'est-il d'ailleurs pas le lieu idéal pour lutter contre les stéréotypes et corriger les attitudes intolérantes par le rire, pour rassembler par le rire ? Selon Lionel Pilkington, la représentation théâtrale permet par ailleurs d'« ébranler la fixité d'une identité imposée²³² » et de faire obstacle aux préjugés. Voici à ce titre ce qu'il retient de la scène des quatre nations :

If only briefly, the scene with Macmorris makes us conscious of the damage that a stereotype can achieve, awakens our responsibility in relation to this damage and indicates that theatrical performance may also function as a means of exposing it²³³.

Dans les pages qui vont suivre, j'aimerais montrer que la traduction des dialectes n'est pas périlleuse d'un point de vue linguistique seulement. Traduire un dialecte ou une langue minoritaire, c'est avant tout prendre le risque de perpétuer les stéréotypes, voire de les amplifier, tout en les déplaçant. À quelles stratégies les traducteurs ont-ils eu recours jusqu'ici ? Quels nouveaux procédés pourrait-on envisager ?

²³¹ H. GRIFFITHS, « 'O, I am ignorance itself in this!': Listening to Welsh in Shakespeare and Armin », art. cité, p. 114.

²³² L. PILKINGTON, *Theatre and Ireland*, Basingstoke/New York, Palgrave Macmillan, 2010, p. 16 (ma traduction).

²³³ *Ibid.*, p. 16.

Chapitre VI : Traduire et mettre en scène la variation dialectale

La traduction d'un parler paysan, de langues régionales¹ et de langues dites minoritaires soulève peut-être encore plus de difficultés que celle des jeux de mots interlinguistiques. Mais, comme dans le cas de la traduction des jeux de mots, il me semble que l'une des rares certitudes dans ce domaine est qu'il n'existe pas de stratégie unique, mais des solutions au cas par cas – c'est en tout cas à cette conclusion que semble aboutir la passionnante table ronde autour de « la traduction des dialectes, patois et parlers populaires au théâtre² », retranscrite dans les actes des quatorzièmes Assises de la traduction littéraire en Arles (1997). La plupart des participants³ à ce débat s'accordent en effet à dire que « tous les usages de dialecte ne sont pas comparables, et qu'il faut à chaque fois se demander quelle est la fonction dramatique ou éventuellement politique de l'utilisation du dialecte⁴ ». La tactique adoptée par le traducteur pourra dépendre de nombreux facteurs : l'usage du dialecte est-il ponctuel ou constitue-t-il le principe d'écriture d'une œuvre donnée ? Ce dialecte est-il relativement authentique ou conventionnel, voire totalement artificiel ? A-t-il un ancrage géographique et/ou historique précis ou s'agit-il d'une sorte de parler populaire « universel » ? A-t-il une fonction comique, voire caricaturale, ou constitue-t-il un geste militant ? Que connote-t-il ? Que nous donne-t-il à entendre et à voir ? La multitude de questions que soulève l'usage des dialectes en littérature et plus particulièrement au théâtre, où ces derniers ont une existence exclusivement orale, témoigne de la complexité du sujet.

¹ Il est extrêmement difficile d'établir une distinction précise entre « dialecte » et « langue régionale » et il n'existe d'ailleurs pas de consensus sur la question. « Il ne faut pas confondre dialecte et langue régionale, une langue régionale pouvant comporter plusieurs dialectes », peut-on par exemple lire dans la Neuvième édition du *Dictionnaire de l'Académie Française* (s. v. « langue » n. f., II.2). « On appelle régionales, explique quant à lui Claude Hagège, les langues qui, comme le breton, le galicien, l'occitan, le basque [...] notamment, n'ont pas bénéficié d'un choix politique qui ait fait d'eux la langue d'un État. Ces langues sont donc souvent en situation précaire ». Pour Hagège, la différence entre langue et dialecte n'est pas linguistique, mais sociale et politique. C. HAGEGE, *Dictionnaire amoureux des langues*, Paris, Plon/Odile Jacob, 2009, édition numérique. D'après Jérôme-Frédéric Josserand : « En français, un dialecte est en réalité une langue régionale, définie par rapport au français de Paris. Le fait est que la différence principale entre langue et dialecte réside peut-être principalement au niveau du prestige investi dans l'une et l'autre. » J.-F. JOSSERAND, *Conquête, survie et disparition : italien, français et francoprovençal en Vallée d'Aoste*, Thèse de doctorat, Uppsala Universitet, Uppsala, 2003, p. 31.

² « La traduction des dialectes, patois et parlers populaires au théâtre : table ronde animée par Jean-Michel Déprats », dans *Actes des quatorzièmes assises de la traduction littéraire (Arles 1997)*, Arles, Actes Sud, 1998, p. 97-130.

³ Parmi lesquels Jean-Michel Déprats pour la traduction de l'anglo-irlandais de Synge, Heinz Schwarzingger et Jean-Louis Besson pour le domaine allemand, Karin Wackers-Espinosa pour le domaine italien et Hélène Henry pour le domaine russe.

⁴ J.-M. Déprats, citant en substance les propos de Jean-Louis Besson dans « La traduction des dialectes, patois et parlers populaires au théâtre », table ronde citée, p. 122.

S'il semble évident, dans la majorité des cas, de recourir à un jeu de mots pour traduire un jeu de mots, la traduction d'un dialecte par un autre dialecte, quant à elle, ne va pas de soi, *a fortiori* lorsque l'on traduit vers le français où les dialectes et variantes régionales n'ont plus l'importance qu'ils peuvent encore avoir aujourd'hui en Espagne, en Allemagne ou en Italie, par exemple. Rappelons que le français s'est imposé comme langue nationale bien plus tôt que le « haut allemand » ou l'italien. En 1539, l'ordonnance de Villers-Cotterêts édictée par François I^{er} institue le français comme langue officielle du droit et de l'administration. Deux siècles et demi plus tard, la Révolution française marque un nouveau tournant dans l'histoire des langues régionales : une série de décrets vise à imposer la généralisation de la langue française et le recul des patois et dialectes. Depuis, comme on le sait, le français n'a cessé de gagner du terrain et s'est graduellement imposée comme langue nationale⁵. Cette relative uniformité linguistique ne facilite donc pas la tâche des traducteurs qui seraient tentés de s'essayer à une transposition dialectale.

Traduire la variation langue nationale-dialecte semble *a priori* impliquer de signaler au lecteur ou spectateur d'arrivée un décalage entre une langue « standard » ou « neutre » dans laquelle l'œuvre serait principalement rédigée et un parler qui s'écarte phonétiquement, syntaxiquement, lexicalement, etc. de cette « norme ». Mais comment signifier cette différence ? Les procédés généralement adoptés par les traducteurs, de l'explication en note de bas de page à la réécriture radicale, sont extrêmement variés. La « traduction » des dialectes, à proprement parler, n'existe pas : on n'en trouve en effet que des sous- ou des surtraductions. La transposition dialectale (la traduction d'un dialecte par un autre), nous le verrons, va généralement dans le sens de la surtraduction, de la surenchère : certains tours non marqués dans l'original le deviennent par exemple dans le texte d'arrivée. La standardisation d'un dialecte, en revanche, est la forme la plus extrême de sous-traduction : la variation est totalement gommée, tout en étant éventuellement explicitée dans une note du traducteur, qui laisse au metteur en scène et aux acteurs le soin de combler les trous de la traduction. Certaines traductions privilégient une solution intermédiaire, qui consiste par exemple à compenser la perte du dialecte par un travail sur le rythme et le phrasé de la langue ou sur les registres et niveaux de langage. Comme le fait très justement remarquer Antoine Vitez⁶, il n'y

⁵ Bien que perçues comme « minoritaires », les langues régionales n'ont pas disparu pour autant, et l'on note même aujourd'hui un regain d'intérêt pour ces dernières à l'échelle nationale, comme en témoigne par exemple l'immense succès du film *Bienvenue chez les Ch'tis* (2008) de Dany Boon.

⁶ Dans *De Chaillot à Chaillot*, Antoine Vitez évoque notamment les problèmes de traduction du parler cosaque dans *Le Don paisible* de Choukhov. Cité par J.-M. Déprats dans « La traduction des dialectes, patois et parlers populaires au théâtre », table ronde citée, p. 99.

a pas de solution unique, pas de solution définitive. « La solution, ajoute-t-il, ne peut pas être scientifique. Elle ne peut qu'être artistique ⁷ ».

Ce qui semble fonctionner pour une œuvre et un dialecte particuliers ne fonctionnera pas nécessairement pour d'autres. Cela peut d'ailleurs être vrai d'une même traduction, qui conviendra à une mise en scène donnée et pas à une autre. Heinz Schwarzingger évoque par exemple son expérience de traduction du *Dom Juan* de Molière vers l'allemand. Il explique qu'à l'acte II, Pierrot parle en patois picard, parler paysan que le courtisan Dom Juan ne comprend pas – une situation qui n'est pas sans rappeler l'altercation entre Oswald et Edgar déguisé en paysan. Selon Schwarzingger, cette confrontation linguistique est avant tout une « lutte culturelle ⁸ » mettant en scène un patois « résistant ». Le traducteur retrace ensuite les différentes étapes de son travail, expliquant avoir tout d'abord établi une traduction de ce passage « en langue neutre ⁹ », puis avoir inventé un dialecte artificiel inspiré du parler du Sud de l'Allemagne et de l'Autriche. Pour une mise en scène de *Dom Juan* en allemand par Philippe Adrien, cependant, Schwarzingger explique avoir transposé le patois picard en dialecte styrien, profitant de ce que, tout comme lui, le comédien qui devait incarner Pierrot avait grandi dans le Sud-Est de la Styrie. Cette transposition semble avoir connu un succès considérable auprès du public. Schwarzingger raconte par la suite que sa traduction a été choisie quelques années plus tard pour une mise en scène d'Ingmar Bergman et explique que ce dernier a quant à lui privilégié son premier texte (le texte « neutre ») pour l'acte II. L'acteur qui incarnait Pierrot (Gerd Anthoff) était en effet originaire du Nord de l'Allemagne, et Bergman ne souhaitait pas imiter des accents locaux. Ce dernier a en revanche joué sur un décalage marqué entre les niveaux de langue de dom Juan et de Pierrot. Cet exemple témoigne bien de la contingence des dialectes sur scène. Dans ce domaine, certains acteurs sont plus compétents que d'autres. Certains ont d'ailleurs eux-mêmes un fort accent régional qu'ils ont des difficultés (ou de la réticence) à perdre. Quant au metteur en scène, il peut souhaiter conserver l'« authenticité » (toute relative qu'elle soit) du dialecte original, transposer la scène dans une autre région ou culture, ou encore laisser parler ses acteurs avec leur accent d'origine ¹⁰ – ce que le metteur en scène et dramaturge britannique John Caird

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 107.

⁹ *Ibid.*, p. 108.

¹⁰ Ici encore, on note un déséquilibre entre les pratiques théâtrales britanniques et françaises. En règle générale, la scène française est bien moins « bigarrée », d'un point de vue dialectal, que la scène britannique. Pour Médéric Gasquet-Cyrus, « la discrimination à l'accent en France est un fait avéré. Avoir un accent régional, dans un pays marqué par une idéologie centralisatrice et monolingue, c'est être enfermé (par ceux qui déniaient avoir un accent) dans une altérité sinon dégradante, du moins folklorique, risible et peu sérieuse. Dans de

désigne sous le nom de *dialect-deaf casting*¹¹. « Questions of dialect rarely have right or wrong answers, only ones that are appropriate or inappropriate to a particular production ¹² », résume Caird. La perspective du traducteur ne sera donc vraisemblablement pas la même, que son texte soit destiné à la lecture (*reader-oriented translation*), à la scène (*performance-oriented translation*) ou à une mise en scène particulière (*production-oriented translation*¹³).

En ce qui concerne les rares occurrences de dialecte chez Shakespeare, il faut également faire une distinction entre les parlers régionaux avec un ancrage géographique spécifique, dans le cas des trois capitaines (*Henry V*) et d'Evans (*The Merry Wives of Windsor*), et le dialecte paysan d'Edgar (*King Lear*) ayant peut-être une dimension plus « universelle ». Loin de prêter à rire, ce parler paysan semble symboliser, du moins temporairement, une certaine forme de résistance populaire – une résistance à la fois linguistique et politique. Dans les pages qui suivent, j'examine les différentes solutions mises en œuvre par les traducteurs à travers le temps pour rendre compte de ces différents parlers.

1. Traduire le parler paysan d'Edgar

Comme j'ai tâché de le montrer au chapitre V, le dialecte d'Edgar est un trompe-l'œil destiné non pas à susciter le rire et les moqueries du public mais plutôt à induire Oswald en erreur afin de protéger Gloucester. Par ailleurs, l'ancrage géographique (de toute façon relativement flou) de ce dialecte importe bien moins, somme toute, que sa portée sociale et politique. Il s'agit d'un dialecte « résistant » qui n'a rien de risible et qui suscite au contraire la sympathie du public en s'inscrivant en faux contre l'arrogance et le langage affecté de l'Intendant de Goneril. Le problème principal qui se pose au traducteur, c'est qu'en français, le parler paysan a généralement vocation à être tourné en ridicule. Pour André Blanc, auteur d'un ouvrage consacré à Dancourt, acteur et auteur dramatique successeur de Molière, le

nombreux cas, la discrimination va jusqu'à la stigmatisation, y compris en milieu professionnel ». Selon l'auteur, les professions artistiques ne sont pas épargnées par cette discrimination. M. GASQUET-CYRUS, « La discrimination à l'accent en France : idéologies, discours et pratiques », dans C. TRIMAILLE et J.-M. ELOY (éd.), *Carnets d'Atelier de Sociolinguistique 6. Idéologies linguistiques et discriminations*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 241.

¹¹ J. CAIRD, *Theatre Craft: A Director's Practical Companion from A to Z*, Londres, Faber and Faber, 2010, édition numérique.

¹² *Ibid.*

¹³ J'emprunte cette expression à P. EZPELETA, V. MONTALT et M. TERUEL, « Giving Shakespeare New Identities in the Catalan and Spanish Context: A Case Study », communication au colloque « Shakespeare - Adaptation, Reception, Translation », Londres, Romanian Cultural Institute (14-15 novembre 2014), dactyl.

parler paysan serait même « par définition ridicule¹⁴ » : il ne peut en effet « s'appliquer qu'à des personnages présentant quelques traits ridicules » et « ne saurait être conservé dans une scène tant soit peu pathétique¹⁵ ». « Pour avoir un accent, il faut être deux¹⁶ » et, selon André Blanc, les personnages patoisants du théâtre classique français servent ordinairement de faire-valoir à un locuteur « standard » : « il n'y a plus deux personnages également sérieux ou comiques en présence, explique-t-il, mais un sérieux et un ridicule-par-son-langage¹⁷ ». Aujourd'hui encore, « patoisant » est bien souvent synonyme de « péquenot » et de « subalterne ». Dans *King Lear*, le fait que ce rapport de force soit brusquement inversé illustre la fausseté des apparences, un des thèmes de prédilection de la pièce. Face à ces conceptions contradictoires du personnage patoisant, que peut bien faire le traducteur français du dialecte d'Edgar ? Comment signaler la différence sans pour autant la caricaturer à outrance et ainsi dénaturer le personnage qu'incarne ce dernier ? C'est à Le Tourneur que l'on doit la toute première traduction française du *Roi Lear* (1779), Antoine de La Place ne nous en ayant légué, en 1746, qu'un simple résumé suivi d'un bref commentaire critique¹⁸. Vraisemblablement soucieux de « conserv[er] la dignité¹⁹ » du personnage d'Edgar, Le Tourneur « standardise » les quelques répliques écrites en dialecte paysan dans l'original, se contentant d'indiquer dans une didascalie qu'Edgar est censé s'exprimer « avec l'accent et le langage d'un paysan » et ajoutant en note qu'« Edgar déguise sa voix, et affecte de prononcer les *J* les *G*, et les *S* comme le *Z*²⁰ ». Cette standardisation a pour effet d'effacer le contraste entre les répliques de l'Intendant et celles d'Edgar, pourtant désigné par Oswald comme un « rustre » et un « vil mendiant » :

EDGAR. Mon Gentilhomme, rentrez chez vous, et laissez passer les pauvres gens ; n'approchez pas de ce vieillard, ou je vais essayer si votre tête est plus dure que ce bâton...

L'INTENDANT. Loin d'ici, vil Mandiant.

¹⁴ A. BLANC, *F.C. Dancourt, 1661-1725: La Comédie française à l'heure du Soleil couchant*, Tübingen, Gunter Narr, 1984, p. 321.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Propos d'un intervenant québécois lors d'un colloque en hommage à Alain Rey, en juin 2009 à Rouen, rapportés dans M. GASQUET-CYRUS, « La discrimination à l'accent en France : idéologies, discours et pratiques », art. cité, p. 227-245.

¹⁷ A. BLANC, *F.C. Dancourt, 1661-1725, op. cit.*, p. 321.

¹⁸ Cette pièce, déclare La Place, « est un contraste perpétuel, de grandeur et de bassesse, de pathétique et de frivolités, de sublime et de ridicule ». *Le Théâtre anglois*, traduit par P.-A. DE LA PLACE, Londres, 1746, vol. 3, p. 517.

¹⁹ Bien que Le Tourneur aspire à une traduction « exacte et vraiment fidèle », il avoue qu'elle ne peut décemment être « toujours rigoureusement littérale ». *Shakespeare traduit de l'anglois*, traduit par P.-P.-F. LE TOURNEUR, Paris, 1776, vol. 1, p. cxxxv.

²⁰ *Shakespeare traduit de l'anglois*, traduit par P.-P.-F. LE TOURNEUR, Paris, 1779, vol. 5, p. 210. Cette simplification témoigne bien du désintéret de Le Tourneur pour le dialecte d'Edgar.

EDGAR. Je vous casserai les dents ; avancez. — Je m’embarrasse fort peu de vos estocades²¹.

Les anomalies phonétiques et particularités syntaxiques de l’original sont gommées, tout comme les aspérités d’ordre lexical : l’amusant *costard*²² est par exemple traduit par le terme neutre « tête », l’expression rustique *'che vor' ye* (*I warn you* ou *I warrant you*) est quant à elle escamotée, et le spontané « no matter vor your foins » est chez Le Tourneur doté d’une sophistication inopportune (« Je m’embarrasse fort peu de vos estocades »). Un peu plus d’un demi-siècle plus tard, Benjamin Laroche (1843) standardise lui aussi les répliques d’Edgar tout en faisant preuve de plus de témérité au niveau lexical : sa traduction de *costard* par le familier « caboche²³ » est à ce titre plus fidèle au niveau de langage du texte source, tout comme celle de « 'Chill pick your teeth », plus colorée (bien que moins fidèle sémantiquement) chez Laroche (« Je vais vous chatouiller la mâchoire²⁴ ») que chez Le Tourneur (« Je vous casserai les dents »).

À ma connaissance, Guizot est le tout premier, en 1821, à tenter de rendre compte à la fois des irrégularités phonétiques, syntaxiques et lexicales du dialecte d’Edgar :

EDGAR. Mon pon chentilhomme, âlez vout’ chémin, et laissez pâsser le pouv’ monde. Si ch’ âvais été pour céder côm’ ça ma vie à ces ceux-là qui font tu pruit, a s’ rait téjà moins lonque qu’a ne l’a été de quinze chours. Allons, n’approuche pas dé ce vieux hôme : ein peu loin, che vous avertis, ou nous verrons ce qui y â de pu dur de vout’ caboche ou t’ mon gourdin. Che vous parle tout bonnement, moi²⁵.

Il s’agit là d’un pseudo-dialecte pour le moins éclectique : si « chémin » et « dé » (« de ») semblent suggérer un accent « chantant » évoquant l’accent des personnages gascons de Molière²⁶, l’assourdissement quasi-systématique des consonnes sonores ainsi que la prononciation postérieure de *a* et très fermée de *o* (prononciations suggérées orthographiquement par l’accent circonflexe) évoquent plutôt de nos jours un accent alsacien caricatural²⁷. En réalité, l’accent que Guizot essaie ici d’imiter n’est pas à chercher du côté de

²¹ *Ibid.*, p. 210-211.

²² Ce substantif désignait une grosse pomme et, par extension et de manière humoristique ou moqueuse, une tête.

²³ Jean-Michel Déprats (2002) traduira quant à lui *costard* par « margoulette », mot populaire dérivé de « gueule » (J.-M. DEPRATS (éd.), *Tragédies II*, op. cit., p. 241).

²⁴ *Œuvres complètes de Shakspeare*, traduit par B. LAROCHE, Paris, Charles Gosselin, 1843, vol. 4, p. 264.

²⁵ *Œuvres complètes de Shakspeare*, traduit par F. GUIZOT et A. PICHOT, Paris, Ladvocat, 1821, vol. 6, p. 165.

²⁶ Voir par exemple les Gascons du « Ballet des Nations » venant clore *Le Bourgeois gentilhomme* de Molière (1670). Dans *Les Fourberies de Scapin* (1671), le personnage éponyme contrefait un accent gascon de comédie pour tromper Géronte (III.II).

²⁷ À moins que Guizot n’essaie d’imiter l’accent suisse que l’on peut lire à plusieurs reprises sous la plume de Molière ? Les Suisses de Molière assourdisent en effet certaines consonnes et disent par exemple

nos régions françaises, mais, chose étonnante, au pays de Galles (une didascalie indique en effet qu'Edgar s'exprime « en langage gallois »). S'agit-il là d'une interprétation erronée du dialecte de l'original ou d'une transposition intentionnelle ? Quoi qu'il en soit, il semble que le traducteur soit le premier à prendre un certain plaisir à réécrire les répliques d'Edgar en « gallois ».

Quarante ans plus tard, François-Victor Hugo affuble quant à lui Edgar de « l'accent d'un paysan²⁸ », mais cet « accent » passe en réalité moins par des variations phonétiques que par le vocabulaire et la syntaxe :

OSWALD. [...] Lâche son bras.

EDGAR, *prenant l'accent d'un paysan*. Je n'le lâcherais pas, monsieur, sans queuque bonne raison.

OSWALD. Lâche, maraud, ou tu es mort.

EDGAR. Mon bon gentilhomme, allez votre chemin, et laissez passer le poure²⁹ monde. Si avec des fanfaronades, l'en pouvait me débouter de la vie, ignia plus de quinze jours que ça serait fait. Jarni, n'approchez point du vier homme ; tenez-vous à distance, morguienne, ou j'vas éprouver ce qu'ignia de plus dur de votre caboche ou de mon bâton. Je veux être franc avec vous³⁰.

Ce dialecte n'a pas de réel ancrage géographique : il s'agit en réalité d'un parler paysan directement inspiré de celui que Molière invente à l'acte II de *Dom Juan* et qui constitue lui-même un dialecte composite empruntant à des registres divers (que Denis Ramasse qualifie de « vieilli, populaire, familier, paysan, de comédie³¹ »). Ainsi, les mots « queuque³² », « avec », « en³³ » (au lieu de « on »), « ignia » (pour « il n'y a ») et « jarni³⁴ » apparaissent tous dans la bouche de Pierrot à l'acte II, scène I de *Dom Juan*. Quant à l'interjection « morguienne », tout comme le « morquenne » de Pierrot, il s'agit sans doute d'une variante de « mordienne » (« morbleu »). On note enfin, comme chez Molière, une faute d'accord du verbe avec son sujet (« j'vas »), ici doublée d'une apocope³⁵ qui contribue à renforcer la

« ein » au lieu de « un ». Comparer l'Edgar de Guizot (« ein peu loin, che vous avertis ») au Mascarille déguisé en Suisse de *L'Étourdi* (« Si toi point en aller, chai paille ein cou te point »).

²⁸ *Œuvres complètes de W. Shakespeare*, traduit par F.-V. HUGO, Paris, Pagnerre, 1861, vol. 9, p. 354.

²⁹ Forme dialectale avérée de « pauvre ».

³⁰ *Œuvres complètes de W. Shakespeare, op. cit.*, p. 354-355.

³¹ D. RAMASSE, « Le parler paysan dans *Dom Juan* », dans J.-P. Köster (éd.), *Hamburger Phonetische Beiträge* 35, 1981, p. 228.

³² Voir *Dom Juan*, II.1 (Pierrot à Charlotte) : « j'ai queuque autre chose à te dire, moi ».

³³ « CHARLOTTE. Quement veux-tu donc qu'on fasse ? / PIERROT. Je veux que l'en fasse comme l'en fait quand l'en aime comme il faut. » (*ibid.*).

³⁴ Forme tronquée du juron « jarnidieu ».

³⁵ En poétique, Michèle Aquien définit l'apocope comme « l'annulation prosodique d'un e final non élidable ». « L'apocope, ajoute-t-elle, [...] est souvent marquée par une apostrophe ». M. AQUIEN, *Dictionnaire de poétique, op. cit.*, p. 59.

tonalité populaire du passage, ainsi que l'emploi occasionnel d'un lexique vieilli (« débouter » chez F.-V. Hugo, « bouter » et « rebouter » chez Molière). Le parler paysan de F.-V. Hugo est donc une fabrication littéraire directement héritée de la comédie moliéresque. Bien qu'ayant vieilli, il me paraît bien plus convaincant que le pseudo-langage gallois de Guizot ou que l'imprononçable idiolecte ultérieurement inventé par Montégut (1870), qui afflige Edgar d'un chuintement systématique et ridicule (« Si *ch'avais* été capable de *laicher* prendre ma vie par des fanfarons, elle *cherait* maintenant *raccourchie de quinche chours décha* »).

Près d'un siècle plus tard, Pierre Leyris et Elizabeth Holland (1959) et à leur suite Yves Bonnefoy (1965) se débarrassent quant à eux du « lexique paysan » littéraire au profit d'un travail sur un phrasé populaire moins laborieux et moins caricatural :

EDGAR. Bon gentilhomme, allez vot'chemin et laissez passer l'pouv' monde. Si c'est qu'les vantardises m'pouvaient ôter la vie, al'aurait été plus courte d'une quinzaine. Nenni, v'nez point près du vieux ; au large, que j'vous dis, ou ben j'vas faire l'essai si c'est vot'citrouille ou mon gourdin qu'est l'plus dur. J's'rai franc avec vous³⁶. (Leyris et Holland, 1959)

EDGAR. Mon brav' monsieur, passez vot' chemin, et laissez le pov' monde passer l' sien. Si c'est-y qu' les grands airs pouvaient m' faire périr, ça fait ben quinze jours que ça s'rait fait. Non ! n'approchez pas du vieux, arrière, que j' vous dis, ou j'irions vérifier si c'est vot' caboche ou ma trique qu'est la plus dure. Je s'rons ben franc avec vous³⁷. (Bonnefoy, 1965)

Dans ces deux traductions, le registre paysan de la réplique d'Edgar est fondé sur des fautes d'accord du verbe avec son sujet (« j'vas » ; « j'irions », « je s'rons »), sur l'emploi de tournures populaires reconnaissables (« nenni » ; « c'est-y », « ben »), mais aussi et surtout par l'emploi systématique de l'apocope (« brav' », « vot' », « pov' »...). Ces deux textes sont bien plus prononçables que ceux de Guizot ou de Montégut ; délestés d'un vocabulaire exagérément rustique, ils sont également plus authentiques, plus « organiques » et restituent au paysan incarné par Edgar une certaine dignité fidèle, à mon sens, à l'esprit de l'original.

II. Traduire la scène des quatre nations

La traduction de la scène des quatre nations, au troisième acte d'*Henry V*, est soumise à davantage de contraintes que celle du parler paysan d'Edgar. En effet, il ne s'agit plus de traduire un seul mais trois dialectes différents, chacun ayant un net ancrage géographique qui s'accompagne, comme nous avons pu le voir, d'inéluctables résonances politiques. Malheureusement, la portée historico-politique de cette scène risque fort d'échapper à un

³⁶ H. FLUCHERE (éd.), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959, vol. 2, p. 938.

³⁷ W. SHAKESPEARE, *Le Roi Lear*, traduit par Y. BONNEFOY, Paris, Mercure de France, 1965, p. 150.

lecteur ou auditeur français contemporain³⁸, tout au moins en partie. Il s'agit là d'une première perte inévitable. Par ailleurs, l'humour du dialogue entre les trois capitaines de la frange celtique repose presque exclusivement sur l'incongruité de leurs langages : il paraît donc inconcevable, *a priori*, de ne pas signifier au spectateur d'arrivée que ces personnages parlent autrement. « Le camp de Henry V semble la tour de Babel des patois insulaires », notait François-Victor Hugo en 1863. Comment faire entendre ce babélisme tout en donnant à voir ces trois personnages pour ce qu'ils sont, à savoir un Gallois, un Irlandais et un Écossais ? À quoi pourrait bien ressembler chacun de leurs accents en français ? Jean-Michel Déprats note très justement qu'« à supposer que les Gallois, les Irlandais et les Écossais aient un accent particulier quand ils parlent français, rien ne dit que cet accent est le même que celui qu'ils ont quand ils parlent anglais³⁹ ». Le traducteur semble donc nécessairement contraint de faire un choix : va-t-il privilégier le réalisme historique, le comique ou le dialectal ? Si ces trois éléments semblent difficilement conciliables par le biais de la traduction linguistique, qu'en est-il de la traduction scénique ? Pourra-t-elle combler les trous du texte de manière satisfaisante ? Dans les pages qui vont suivre, j'aimerais donner un aperçu diachronique des principales solutions retenues pour la traduction de la scène des quatre nations.

A. Standardisation

La traduction des dialectes des capitaines en français « neutre » ou « standard », ou tout au moins en français non-marqué régionalement, est la solution adoptée par au moins quatre traducteurs français d'*Henry V*, depuis la traduction de Le Tourneur en 1781⁴⁰ jusqu'à celle de Jean-Michel Déprats (1999, 2008). Traduire en langue « neutre » un parler régionalement marqué dans l'original n'a en réalité rien de « neutre » : il s'agirait en partie, pour les traducteurs concernés (Laroche, 1843 ; Guizot, 1861 ; Messiaen, 1944, et Lavelle, 1947), de ne pas contrevenir au « bon goût » français, comme le suggère Delabastita qui émet ici un jugement très sévère :

³⁸ Voir D. DELABASTITA, « A Great Feast of Languages: Shakespeare's Multilingual Comedy in 'King Henry V' and the Translator », *op. cit.*, p. 321 : « The demand of geolinguistic correctness with regard to the specifics of the play's British setting is probably bound to go down the list of priorities whenever the play travels abroad. [...] Overseas audiences will as a rule show less familiarity and a lesser personal engagement with the 'local' particulars of Britain's national politics than the play's home audiences. »

³⁹ J.-M. DEPRATS, « "I cannot speak your England" : sur quelques problèmes de traduction d'*Henry V* », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, 2000, n° 18, p. 74.

⁴⁰ Avant lui, La Place a choisi de ne pas traduire la pièce, dont il ne fournit qu'« un simple résumé encadré par deux jugements de valeur, l'un sur le projet anti-français de la pièce, l'autre sur les aspects comiques ou "déplacés" de la tragédie ». C. BIET, « *Le Théâtre Anglois* d'Antoine de La Place (1746-1749), ou la difficile émergence du théâtre de Shakespeare en France », *ibid.*, p. 39.

These translators apparently acted on the assumption that the reproduction of the abnormal phonetic features of the captains' discourse and of the related mimetic, ideological, and comic functions were a lower priority than sacrosanct target-culture norms such as 'good taste' or linguistic 'correctness'. French literary texts, whatever their origins, must not indulge in 'low comedy' and they must observe the rules of 'le bon usage'⁴¹.

Mais le respect du « bon usage » est-il l'unique motif de ces traducteurs ayant fait le choix de la standardisation ? Selon toute apparence, c'est en tout cas celui de Benjamin Laroche, professeur de langues et traducteur prolifique. Chez lui, Fluellen, MacMorris et Jamy s'expriment « comme il faut ». Leurs idiosyncrasies grammaticales sont en effet rabotées au profit d'une grammaire impeccable qui respecte par exemple religieusement la concordance des temps (« il se pourrait que je pensasse... »). Tandis qu'en 1821, François Guizot et Amédée Pichot avaient tenté de transposer l'anglais irlandais de MacMorris et le « patois gallois » de Fluellen⁴², Guizot, dans une traduction qu'il signe cette fois seul, quarante ans plus tard, se ravise et se débarrasse de l'accent vaguement gascon du premier, emprunté à Le Tourneur (1821 : « Qu'est-cé qué c'est qué ma nation ? » ; 1861 : « Qu'est-ce que c'est que ma nation ? »), et des défauts d'élocution du second (1821 : « Ponchour à votre cheigneurie, pon capitaine Chamy » ; 1861 : « Bonjour à Votre Seigneurie... »). Peut-être s'agissait-il de rendre plus « naturelle » la « gaieté » de la scène, pour reprendre les mots employés par Guizot dans sa « Notice sur *Henri V*⁴³ ».

Un siècle après la traduction de Laroche, Pierre Messiaen opte lui aussi pour une standardisation de « l'Anglais baroque⁴⁴ » des trois capitaines. Il s'agit en effet pour lui d'une « scène bouffonne⁴⁵ » « d'un comique gros et facile⁴⁶ » et difficilement traduisible. « Tout cela, explique en effet Messiaen, [...] se prêtent (sic) aux *gags* de acteurs, perdant tout son sel

⁴¹ D. DELABASTITA, « A Great Feast of Languages: Shakespeare's Multilingual Comedy in 'King Henry V' and the Translator », *op. cit.*, p. 322.

⁴² Lequel, selon Amédée Pichot, « excite souvent le rire par sa franchise et sa pédanterie militaire ». A. PICHOT, « Notice sur *Le roi Henri V* », *Œuvres complètes de Shakspeare*, traduit par F. GUIZOT et A. PICHOT, Paris, Ladvocat, 1821, vol. 11, p. 5. Dans cette traduction, MacMorris a un accent gascon et Fluellen a tendance à assourdir les consonnes sonores.

⁴³ « La partie populaire et comique du drame, bien que la verve originale de Falstaff n'y soit plus, déclare Guizot, offre des scènes d'une gaieté parfaitement naturelle, et le Gallois Fluellen est un modèle de ce bavardage militaire sérieux, naïf, intarissable, inattendu et moqueur, qui excite en même temps le rire et la sympathie. » On remarque qu'il n'est plus du tout question, ici, de son « patois gallois » mentionné en 1821 par Pichot. F. GUIZOT, « Notice sur *Henri V* », *Œuvres complètes de Shakspeare*, traduit par F. GUIZOT, Paris, Didier et Cie, 1861, vol. 7, p. 123.

⁴⁴ W. SHAKESPEARE, *Les Drames historiques et les poèmes lyriques*, traduit par P. MESSIAEN, Paris, Desclée de Brouwer, 1944, p. 1079.

⁴⁵ Le traducteur ajoute : « On prétend que c'est pour affirmer l'unité nationale que Shakespeare a introduit ces représentants des groupes adventices ; il est plus simple d'y voir l'expression de ce qu'en pensent aujourd'hui encore les Anglais proprement dits : de braves lourdauds bavards, querelleurs, qui n'ont pas notre sens de l'humour et qui parlent mal notre langue. » *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*

dans la traduction⁴⁷. » Rien dans son texte français ne laisse présager quel genre de « gags » le traducteur pouvait avoir à l'esprit : l'entière responsabilité de compenser les lacunes de la traduction reviendrait dès lors aux comédiens – autrement dit, il s'agit pour la traduction scénique de venir au secours de la traduction interlinguistique, nécessairement défectueuse. On comprend mieux ce parti-pris lorsque l'on sait que Messiaen, qui n'avait d'*Henry V* qu'une piètre estime, considérait que le troisième acte de la pièce était « encore inférieur aux précédents⁴⁸ » et qu'à l'exception du prologue, cet acte n'était sans doute pas de Shakespeare. À quoi bon, dès lors, s'y attarder ? Il en serait de même, d'après Messiaen, du cinquième acte, dans lequel seule la scène du poireau serait attribuable à Shakespeare. Il s'agirait même de « la seule bonne scène comique d'*Henri V*⁴⁹ » :

On suppose [...] qu'elle voulait rappeler aux Anglais que les provinciaux ne doivent pas être traités avec dédain. Ainsi rions-nous sans malice de l'ail et de l'accent de Provence, de la choucroute et des locutions alsaciennes⁵⁰.

Bien que Messiaen se soit gardé de transposer l'accent de Fluellen, le rapprochement qu'il opère avec la situation dialectale en France peut laisser supposer qu'il n'exclut pas complètement l'idée d'une transposition d'un dialecte par un autre dialecte, qu'il laisse cependant à l'entière discrétion des acteurs. Un nouvel *Henri V* paraît à peine trois ans plus tard pour la collection bilingue des Éditions Montaigne⁵¹ dans la traduction de « M. J. » Lavelle, « professeur agrégé de l'Université ». Sous ces initiales se cache Marie-Jeanne Lavelle, sœur du philosophe Louis Lavelle et l'une des rares femmes à avoir publié sa traduction de la pièce. Précédée d'une longue préface découpée en douze sections et suivie de notes scène par scène, cette traduction à vocation didactique vise probablement un lectorat universitaire. Il s'agit d'un travail érudit et consciencieux. Cependant, les particularités régionales de la scène des quatre nations disparaissent complètement de la traduction, qui les standardise. Pourtant, la section IX.A de la préface (« Les personnages de comédie ») ne manque pas de mettre l'accent sur la dimension comique de la scène :

L'adresse ou la maladresse à se servir du langage a toujours fait partie du comique au théâtre, et de ce procédé Shakespeare n'a pas manqué de se servir. Ici, c'est la maladresse qui provoque le rire ; il n'y pas de procédé plus élémentaire ni qui soit plus sûr de son effet. Au théâtre, où tout repose sur la parole, il suffit de la moindre touche provinciale, du moindre tic, pour amuser l'auditoire. Nous ne trouvons ici ni pointes d'esprit, ni mots pénétrants ; nous

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ *Ibid.*, p. 1026.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 1032.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Dans la même édition et du même traducteur avait paru, en 1941, la traduction d'*Isopel Berners* par George Borrow.

n'avons affaire qu'à des langues malhabiles qui nous divertissent par leur embarras et par les formules vides de sens qu'elles se plaisent à répéter. [...] Ici, tous les personnages dont on nous amuse sont des inférieurs dans le domaine du langage [...] ⁵².

Consciente que Fluellen « obtient un succès de rire assez facile » « avec son accent gallois ⁵³ » et que le contraste entre les « langues malhabiles » des trois celtes et la « pureté du langage » de Gower « est à la scène d'un immanquable effet ⁵⁴ », la traductrice laisse entendre tout comme Messiaen que seule une traduction scénique serait à même de communiquer l'humour dialectal d'une telle scène. Par ailleurs, le fait de traduire pour une édition bilingue pourvue d'un appareil critique assez copieux semble d'une certaine façon reléguer la traduction dans une position secondaire, ancillaire. Comme le fait remarquer Hilla Karas, la coexistence de l'original et de la traduction « dans l'espace organisé de la double page n'est pas sans incidences sur les relations qu'entretiennent les deux textes ⁵⁵ ». Par ailleurs, lorsque l'écart entre original et traduction est trop grand, le lecteur est implicitement invité à s'en remettre à l'appareil critique pour combler les lacunes de la traduction, qui dispose à certains égards d'une plus grande latitude dans une édition bilingue que dans une édition unilingue.

La « standardisation » d'un ou plusieurs dialecte(s) d'un texte-source donné peut donc relever d'un choix délibéré (en conformité avec le « bon usage »), ou n'être qu'un pis-aller. Parfois, cependant, une telle stratégie a un fondement plus positif. Voici par exemple comment Salvador Oliva (*Enric V*, 1986), traducteur en langue catalane, justifie sa traduction de l'accent de Fluellen par un accent catalan « standard » :

We have chosen to leave the full character of Fluellen with a normal Catalan accent. However, it is clear that on the stage he should speak with an accent of another language. Such an accent, in Catalan, should be invented, consistent, and should affect just a few phonemes. We have not marked it because we don't want to impose just one solution. Rather, we would like to leave them all open ⁵⁶.

Ici, il ne s'agit donc pas de réduire l'impact du dialecte mais, bien au contraire, de faire en sorte que la traduction reste ouverte, autrement dit de « permettre le jeu mais ne pas en dicter un ⁵⁷ », selon le mot de Jean-Michel Déprats.

⁵² *Henri V*, traduit par M.-J. LAVELLE, Paris, Aubier-Montaigne, 1947, p. 36.

⁵³ *Ibid.*, p. 35.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 36. C'est moi qui souligne.

⁵⁵ H. KARAS, « Le statut de la traduction dans les éditions bilingues : de l'interprétation au commentaire », *Palimpsestes*, 2007, n° 20, p. 137.

⁵⁶ V. MONTALT, P. EZPELETA, et M. TERUEL, « Gallivanting Round the Globe: Translating National Identities in *Henry V* », *Alicante Journal of English Studies*, 2012, n° 25, p. 121.

⁵⁷ J.-M. DEPRATS, « Traduire Shakespeare : Pour une poétique théâtrale de la traduction shakespearienne », art. cité, p. CXII.

Dans le domaine espagnol, Vicent Montalt, Pilar Ezpeleta et Miguel Teruel, membres de l'*Instituto Shakespeare*⁵⁸, expriment une opinion semblable lorsqu'ils déclarent, au sujet de la traduction des dialectes en général et de la scène des quatre nations (vers l'espagnol ou le catalan) en particulier : « The challenge is leaving choice open to actors and directors and yet shaping the dramatic form as much as possible⁵⁹. » La stratégie que préconisent Montalt, Ezpeleta et Teruel pour tenter de relever ce défi, correspond à ce que j'appellerais une standardisation documentée, reposant sur le recours à un paratexte informatif :

What we are suggesting is to combine [...] the use of standard language, thus avoiding a specific dialectal choice for translation [,] with sufficient dramaturgical information in paratext to enable the various directors and actors who will use our text for their various stage productions to decide for themselves how they wish to conduct the scene. [...]

We feel the need to claim paratextual space (in the form of 'scene annotations' in a written translation, or as 'dramaturgical intervention' in the case of a given stage production during rehearsals) to include and provide all the relevant information, that might otherwise go unnoticed, if we were to opt for a single choice of target dialect, or if we were simply to neutralize the language of the scene⁶⁰.

Les trois traducteurs insistent bien sur le fait que cette solution ne représente selon eux ni un pis-aller ni un aveu d'échec, mais qu'elle doit être comprise comme une stratégie positive :

This claim for an open space where discussion may enrich the possibilities of the original text in any other language is not a sign of defeat on the part of the translator. On the contrary, it is a positive response to the awareness of the potency of the original. Equipped with this non-prescriptive information, directors and actors will be better prepared to search for dramatic function and effect by non-verbal means, and to probe into questions of national conflict without the heavy yoke of an impossible linguistic choice⁶¹.

Pour les traducteurs de l'*Instituto Shakespeare* comme pour Antoine Vitez, la solution à l'épineux problème de la traduction des dialectes n'est pas linguistique mais scénique. En proposant une sous-traduction en apparence réductrice de la scène des quatre nations, Montalt, Ezpeleta et Teruel entendent en réalité élargir – et non réduire – le champ d'action

⁵⁸ Voici comment s'auto-définit ce groupe de traducteurs et d'éditeurs des œuvres de Shakespeare : « This Group was born as a result of the first Shakespeare Encounters, willing to be a theoretical reflexion that would set the bases for stage-writing, actors' training, starting from the School and translation of Shakespeare's work, on whose origin took part emblematic figures such as Jan Kott, T.B. Spencer or Giorgio Melchiori... The aim was to reach a moment where the ability of editing and translating Shakespeare into Spanish could be developed. Old trained Manuel Angel Conejero, José Vicente Martínez Luciano and Vicente Forés as linguists and Drama Specialists since the purpose of translating was to design a School for the Actors, with the great support of the poet Jenaro Talens. This has given fruits already consolidated and its texts having been published in the leading Publisher Catedra/Letras Universales since years ago, with a great acceptance both of critics and readers all around the Hispanic world. This team has been a reference and a ground where all young translators, actors and dramatists have found a level of excellence ». *Fundación Shakespeare España*, <http://shakespearefoundation.blogspot.com/2012/02/4-shakespeare-publishings-translations.html>, consulté le 22 août 2016.

⁵⁹ V. MONTALT, P. EZPELETA, et M. TERUEL, « Gallivanting Round the Globe », art. cité, p. 124.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 123.

⁶¹ *Ibid.*, p. 124.

des divers praticiens du théâtre impliqués. On peut se demander, cependant, dans quelle mesure une telle stratégie pourrait être recevable dans le cadre d'une traduction destinée à la lecture, et en particulier à un lectorat non initié. À quelles autres stratégies, à présent, le traducteur pourrait-il recourir pour rendre le jeu possible tout en rendant audible la variation langue-dialecte dans la traduction elle-même ?

B. Traduction du dialecte par un idiolecte ou un « dialecte imaginaire⁶² »

Le mot « idiolecte » fut emprunté (vers 1960) à l'anglais *idiolect*⁶³, terme forgé à la fin des années quarante par le linguiste américain Bernard Bloch⁶⁴ à partir du grec *idios* (« propre, particulier, qui appartient en propre à qqn ou à qqc⁶⁵ ») et de l'élément formant *-lect* qui désigne un lexique particulier. La notion d'idiolecte renvoie communément au « langage particulier d'une personne, [à] ses habitudes verbales⁶⁶ ». Selon David Crystal, un idiolecte est un système linguistique d'un locuteur particulier, un dialecte propre à un individu (« one's personal dialect⁶⁷ »). Les « habitudes verbales » d'une personne peuvent être affectées par une variété de facteurs : par l'origine géographique du locuteur, son âge, son sexe, son niveau d'éducation, son appartenance sociale, son origine ethnique, etc. Pour Katie Wales, un idiolecte est fait à la fois de caractéristiques variables et d'attributs permanents :

The term covers those features which vary from register to register, medium to medium, in daily language use; as well as the more permanent features that arise from personal idiosyncrasies, such as lispings, monotone delivery, favourite exclamations, etc. Idiolect thus becomes the equivalent of a fingerprint: each of us is unique in our language habits. [...] Such 'voiceprints' are of great value to dramatists or novelists as a ready means of characterization, along with physical attributes [...]⁶⁸.

Traduire un dialecte par un idiolecte est une solution qui se situe à mi-chemin entre la voie de la standardisation et la tentative de traduire un dialecte par un dialecte perçu comme « équivalent ». Pour Federico M. Federici, l'attitude des traducteurs face aux dialectes littéraires est illustrée par deux catégories : une approche « conservatrice » (illustrée

⁶² *Ibid.*, p. 121.

⁶³ A. REY (éd.), *Dictionnaire Historique de la langue française*, Édition numérique réalisée en partenariat avec le Centre national du livre, Paris, Le Robert, 2010.

⁶⁴ Bloch définit un idiolecte comme « the totality of the possible utterances of one speaker at one time in using a language to interact with one other speaker ». B. BLOCH, « A Set of Postulates for Phonemic Analysis », *Language*, 1948, vol. 24, n° 1, p. 7.

⁶⁵ *TLFi*, s. v. « idio- », élém. formant.

⁶⁶ Définition d'André Martinet (cité par le *TLFi*, s. v. « idiolecte »).

⁶⁷ D. CRYSTAL, *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*, Oxford, Blackwell Publishing, 2003, p. 225.

⁶⁸ K. WALES, *A Dictionary of Stylistics*, 3^e édition, Londres/New York, Routledge, 2011, p. 211.

notamment par la standardisation) et une approche plus « expérimentale », dont la traduction d'un dialecte par un idiolecte ferait partie :

When translators do not attempt to force the norms, they are conservative in respecting the target language expectations and avoid challenging it with non-standard variants [...]. When translators try to reveal the differences in the source language [...], they are experimental⁶⁹.

Dans le cas de la scène des quatre nations, la traduction d'un dialecte par un idiolecte est en fait souvent perçue comme un pis-aller. Dans la traduction de Daniel et Geneviève Bournet (1992), MacMorris est affecté d'un chuintement caricatural (« Qu'est-che que ma nachion⁷⁰ ? ») tandis que Jamy semble rouler les *r* (« Ça s'rra parrrfait, ma parrole, mes brraves cap'taines⁷¹ »). Le *r* roulé est certes l'une des principales caractéristiques de l'accent écossais, mais en français, il peut être le marqueur de nombreux autres accents étrangers (italien, espagnol, russe...) ou encore d'une prononciation rurale. Quant à Jean-Claude Sallé (1997), qui fait lui aussi chuintier MacMorris et multiplie les apocopes dans les répliques de Jamy, il justifie ses choix de la manière suivante :

La transcription rigoureuse [des] particularités [des accents régionaux des trois capitaines] en français rendrait la lecture difficile et conduirait à créer des parlers nécessairement artificiels. On s'est donc contenté d'affecter chacun de ces personnages d'un défaut de prononciation qui le singularise sans trop compromettre l'intelligibilité de son discours⁷².

Pour Chadelat, cependant, « le défaut de prononciation dont [Sallé] gratifie le capitaine écossais [...] évoque la langue parlée et connote vaguement la ruralité⁷³ ». Quant au chuintement de MacMorris, « il n'est pas sans évoquer pour un lecteur français un accent auvergnat⁷⁴ » : Sallé aurait donc ici recours, plutôt qu'à un « simple » idiolecte, à une sorte de « typologie ethnique donc [il] ne se réclame pas dans la version qu'il propose⁷⁵ ». La traduction de la scène des quatre nations par Jean-Claude Sallé n'a en réalité rien de particulièrement expérimental, au contraire, comme nous le verrons un peu plus loin, d'une ou deux tentatives récentes consistant à rendre l'accent gallois d'Evans par un idiolecte qui le singularise véritablement.

⁶⁹ F. M. FEDERICI, « Introduction: Dialects, idiolects, sociolects: Translation problems or creative stimuli? », dans F.M. FEDERICI (éd.), *Translating Dialects and Languages of Minorities: Challenges and Solutions*, Oxford/Berne/Berlin, Peter Lang, 2011, p. 10.

⁷⁰ *William Shakespeare : Théâtre complet IV, op. cit.*, p. 369.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² *Henri V*, traduction de J.-C. Sallé dans M. GRIVELET et G. MONSARRAT (éd.), *Histoires I*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1997, p. 831.

⁷³ J.-M. CHADELAT, « “God pless your majesty” », art. cité, p. 93.

⁷⁴ J.-M. CHADELAT, « God pless your majesty », *op. cit.*, p. 94.

⁷⁵ *Ibid.*

De son côté, Jean-Michel Déprats se dit totalement opposé à la transposition de vernaculaires britanniques en parlers français⁷⁶. En 1999, date de parution de sa traduction d'*Henry V* pour la collection Folio/Théâtre, la question des dialectes littéraires n'était pas nouvelle pour le traducteur. Une dizaine d'années plus tôt, en effet, Déprats s'était déjà confronté à la scène des quatre nations lorsqu'il entreprit, à la demande de Gérard Depardieu, le doublage et le sous-titrage du film *Henry V* de Kenneth Branagh (1989)⁷⁷. Le traducteur avait par ailleurs eu l'occasion de réfléchir aux enjeux traductifs soulevés par une langue duelle à l'occasion de sa traduction du *Baladin du monde occidental* (*The Playboy of the Western World*) de Synge pour le spectacle de Jacques Nichet, créé la même année que l'*Henry V* de Branagh. Jean-Michel Déprats retrace ainsi les étapes de cette réflexion :

L'anglo-irlandais dans lequel la pièce est écrite est un dialecte irlandais de l'anglais structuré en profondeur par la syntaxe d'une autre langue, le gaélique. Ce métissage de deux langues en contact [...] est impossible à transposer en français. [...] J'ai songé un temps à "inventer" un parler paysan composite, fait d'un montage de locutions dialectales ou patoisantes dont l'origine n'eût pas été reconnaissable. Mais outre que cette recherche aurait nécessité des mois de documentation et d'expérimentation que l'urgence d'une commande ne m'a pas offerts, je ne suis pas certain que le résultat aurait été théâtralement satisfaisant. L'effet d'obscurcissement du texte n'eût guère été évitable⁷⁸.

Pour son texte français d'*Henry V*, établi à la demande du metteur en scène Jean-Louis Benoit dans le cadre de son spectacle créé en 1999 au 53^e Festival d'Avignon, Jean-Michel Déprats a adopté ce que Delabastita identifie comme une « solution mixte⁷⁹ », c'est-à-dire qu'il s'est contenté « de reproduire les déformations transcrites par l'auteur là où elles interviennent [...] et là où la déformation porte sur les mêmes consonnes en français⁸⁰ » : « athversaire », « Chéchus », « faleureux »... S'il reproduit quelques-unes des déformations consonantiques attribuées à Fluellen et à MacMorris, Déprats explique en revanche avoir « renoncé à transposer en français les déformations vocalique du parler (écossais) du capitaine Jamy⁸¹ ». Cette stratégie fut reconduite en 2008, lorsque la pièce parut au tome IV des *Œuvres*

⁷⁶ J.-M. DÉPRATS, « "I cannot speak your England" », art. cité, p. 74.

⁷⁷ Je n'évoquerai pas davantage cette traduction ici dans la mesure où Nicolas Sanchez en parle abondamment dans l'article suivant : N. SANCHEZ, « To Feast or not to Feast : les défis d'*Henry V* à la traduction audiovisuelle », *Linguistica Antverpiensia, New Series. Themes in Translation Studies*, 2014, n° 13, p. 310-325. Voir également J.-M. DÉPRATS, « A French history of *Henry V* », dans T. HOENSELAARS (éd.), *Shakespeare's History Plays*, op. cit., p. 76.

⁷⁸ J.-M. DEPRATS, « Traduire une langue duelle : le cas de l'anglo-irlandais de Synge dans *The Playboy of the Western world* », dans *Palimpsestes*, n° 11, p. 71-72.

⁷⁹ D. DELABASTITA, « A Great Feast of Languages: Shakespeare's Multilingual Comedy in 'King Henry V' and the Translator », art. cité, p. 322.

⁸⁰ G. VENET (éd.), *La Vie du roi Henry V*, traduit par J.-M. DEPRATS, Paris, Gallimard, 1999, p. 432, n. d. t.

⁸¹ *Ibid.*

Complètes dans l'édition de la Pléiade⁸². Pour Delabastita, le résultat auquel aboutit Jean-Michel Déprats dans la scène des quatre nations correspondrait à une sorte de dialecte « délocalisé⁸³ » – je préfère pour ma part parler d'idiolecte, dans le cas présent. Jean-Marc Chadelat fait quant à lui remarquer que dans la traduction de Jean-Michel Déprats, les répliques de MacMorris sont standardisées (Chadelat parle de « neutralisation ») à l'exception de l'interjection « Chrish⁸⁴ » (dont on relève une demi-douzaine d'occurrences). Pour Chadelat, « la nature parcellaire du transfert » est problématique dans la mesure où elle

souligne l'incongruité de cette signature linguistique [le chuintement de MacMorris] de telle sorte que le lecteur (et a fortiori le spectateur) hésite entre une interprétation pathologique et une lecture prosodique⁸⁵.

On peut effectivement s'interroger sur le bien-fondé d'un transfert « parcellaire », qui peut paraître déroutant à la lecture. Certes, comme le souligne Jean-Michel Déprats, les « déformations ne sont pas maintenues de façon homogène et constante » dans le texte source. Mais elles sont suffisamment régulières pour suggérer par elles-mêmes (avec plus ou moins d'authenticité) un accent gallois, irlandais et écossais. Or, le « Chrish » de MacMorris et l'« athversaire » de Fluellen ne suffisent à évoquer ni un accent régional ni un défaut de prononciation particuliers. Pourrait-on par conséquent se passer de ces modifications mineures ? Il me semble en fait que leur intérêt réside non pas dans une supposée valeur intrinsèque mais plutôt dans le décalage qu'elles signalent discrètement. Ces déformations servent vraisemblablement à attirer l'attention sur le fait que le personnage ne parle pas tout à fait comme il faudrait. Elles sont pour l'acteur une simple indication de ce décalage, un simple avertissement qu'un changement a lieu : pour Jean-Michel Déprats, c'est en effet à l'acteur qu'il revient « d'adopter des particularismes de prononciation qui singularisent son personnage⁸⁶ ». Dans la mise en scène d'*Henry V* par Jean-Louis Benoit (1999), cependant, la

⁸² J.-M. DEPRATS et G. VENET (éd.), *Histoires II*, *op. cit.*

⁸³ D. DELABASTITA, « A Great Feast of Languages », art. cité, p. 322.

⁸⁴ De la même façon, pour le sous-titrage du film de Branagh (1989), « La seule coquetterie que Dutter & Déprats se permettent, c'est le sous-titrage de quelques « Cheshu » par d'audacieux « Chéchus », là où les traductions québécoise et sud-américaine privilégient l'omission, et où l'adaptation du film d'Olivier affiche un très correct « Jésus ». De tels débordements orthographiques sont en général prohibés, car le sous-titrage érige la clarté et la lisibilité en règles absolues. » N. SANCHEZ, « To Feast or not to Feast », art. cité, p. 313-314.

⁸⁵ J.-M. CHADELAT, « “God pless your majesty” », art. cité, p. 93.

⁸⁶ J.-M. DÉPRATS, « “I cannot speak your England” », art. cité, p. 74. Voir également id., « A French history of *Henry V* », dans T. HOENSELAARS (éd.), *Shakespeare's History Plays*, *op. cit.*, p. 76 : « Over and above the more common difficulties of Shakespearean translation, *Henry V* confronts one with specific linguistic problems and oddities that baffle the French translator, leaving him at many points with little choice but to adapt, transpose, recreate, ‘undertranslating’ in some instances (dealing with dialectical accents), or leaving it to the actors to translate the untranslatable. »

scène dialectale a été coupée et les répliques de Fluellen⁸⁷ (interprété par Albert Delpy⁸⁸), dont le rôle a été considérablement réduit, ont été standardisées : les déformations consonantiques que Jean-Michel Déprats avait maintenues dans son texte n'ont en effet pas été prises en compte. Les accents régionaux ne disparaissent pourtant pas totalement du spectacle de Benoit.

C. Le traitement des accents dans la mise en scène de Jean-Louis Benoit (1999)

Comme l'explique Catherine Treilhou-Balaudé, la découverte scénique du théâtre historique de Shakespeare, en France, fut extrêmement tardive et eut pour événement fondateur la mise en scène de *Richard II* par Jean Vilar en 1947, lors de la création du festival d'Avignon⁸⁹. Il a fallu attendre 1999, soit plus d'un demi-siècle plus tard et exactement quatre cents ans après la toute première représentation d'*Henry V*, pour que cette pièce soit représentée pour la première fois en France et en français dans la mise en scène de Jean-Louis Benoit. Le rôle du roi Henry y était joué par Philippe Torreton⁹⁰, à qui l'on doit cet événement « historique⁹¹ ». Cet *Henry V* français, créé en juillet 1999 dans la Cour d'Honneur du Palais des Papes pour l'ouverture du Festival d'Avignon, y fut représenté du 9 au 17 juillet, puis donné en tournée en octobre et novembre, avant d'être repris au Théâtre de l'Aquarium (Cartoucherie de Vincennes) en décembre de la même année. Bien que Jean-Louis Benoit ait coupé la scène des quatre nations, la question des accents a été indirectement reconduite dans sa mise en scène, comme l'explique ici Jean-Michel Déprats :

[C]e problème [...] a été déplacé, transféré dans le domaine linguistique francophone, le metteur en scène ayant incité certains acteurs interprétant des personnages français à prendre

⁸⁷ Dans cette mise en scène, le costume de Fluellen manifeste la double appartenance de ce personnage au royaume d'Angleterre, à travers l'emblème de la Croix de saint Georges qu'il porte par-dessus son armure, et au pays de Galles, grâce au poireau qu'il porte à son casque. Fluellen se distingue donc des autres personnages – et en particulier du capitaine anglais Gower, qui n'arbore quant à lui que l'emblème de saint Georges – par son costume et non par sa façon de parler.

⁸⁸ Dans cette production, Albert Delpy tenait également le rôle du comte de Westmoreland et de Falstaff, qui apparaît au début de la pièce.

⁸⁹ C. TREILHOU-BALAUDE, « *Henry IV* en France », dans J.-M. DEPRATS et G. VENET (éd.), *Histoires II*, *op. cit.*, p. 1581.

⁹⁰ « A French *Henry V* was not originally Benoit's idea but the actor's, who wanted to explore the mind of a warrior intoxicated with the spirit of war. Torreton recalls how he fell in love with Branagh's film, though he disagrees with his interpretation of the character [...]. » D. GOY-BLANQUET, « Shakespearean history at the Avignon Festival », dans T. HOENSELAARS (éd.), *Shakespeare's History Plays*, *op. cit.*, p. 239.

⁹¹ Voir J.-M. DÉPRATS, « A French history of *Henry V* », art. cité, p. 75 : « This date will remain as a landmark in the history of Shakespeare's reception in France, as until 1999, *Henry V* was the only history play that had never been performed in French. The celebrated 1975 production by the RSC [...] did come on tour for a few performances at the Théâtre de l'Odéon, but these were obviously in what the French call 'la langue de Shakespeare'. To the best of my knowledge, before the Avignon production, no French professional, or even amateur, theatre company had ever planned to present Shakespeare's epic on the French stage. »

des accents. Au XV^e siècle, la France est une mosaïque de langues et de parlers dialectaux. Ainsi, à la création à Avignon, le gouverneur d'Harfleur avait un accent vaguement vosgien et un des nobles français s'exprimait avec un accent méridional⁹².

Le connétable de France (Christophe Reymond) se distingue par ailleurs par ses *r* roulés et le seigneur de Grandpré (Micha Lescot) par une prononciation légèrement altérée mais géographiquement non-déterminée. Jean-Michel Déprats fait remarquer que le noble français s'exprimant dans la pièce avec un accent méridional « interprète le texte attribué dans l'original à Bretagne... ce qui prouve qu'au théâtre tout est stylisé. Le souci d'exactitude n'a pas de pertinence artistique⁹³ ». Les choses se compliquent à la scène V de l'acte IV lorsque ce même personnage à l'accent méridional (interprété par Louis Merino) interprète le texte à l'origine attribué au duc du Bourbon tout en revêtant vraisemblablement les armoiries de la Bretagne, reconnaissables par leurs mouchetures noires sur fond blanc, emblèmes fameux de l'imagerie bretonne. Profitant de la « grande efficacité dramatique » des costumes, lesquels, comme le fait remarquer Pierre Larthomas, « ont le mérite de signifier immédiatement », le metteur en scène essaierait-il ici de jouer « sur le contraste entre ce qui se voit et ce qui s'entend⁹⁴ » ? Serait-ce là une façon de représenter les dissonances dialectales à l'œuvre dans l'original ?

Quoi qu'il en soit, le recours à l'héraldique permet d'une certaine façon à Jean-Louis Benoit de recomposer visuellement la « mosaïque » culturelle et linguistique de la pièce. Comme l'explique Jean-Michel Déprats :

Du mot au geste et du geste au mot, le rapport est ouvert, dialectique. Le metteur en scène dispose toujours d'un nombre considérable d'éléments non verbaux (décor, costumes, déplacements, etc.) pour traduire des significations que la traduction ne porterait pas⁹⁵.

Dans la mise en scène de Benoit, les signes visuels (le décor en général, et les costumes et accessoires en particulier) viennent par leur bigarrure suppléer aux signes sonores. Ce faisant, le metteur en scène répond aussi bien à un souci de vraisemblance qu'à la nécessité de différencier efficacement et immédiatement les nombreux personnages de la pièce.

⁹² J.-M. DÉPRATS, « "I cannot speak your England" », art. cité, p. 74.

⁹³ *Ibid.*, p. 83, note 21.

⁹⁴ P. LARTHOMAS, *Le langage dramatique : sa nature, ses procédés*, Paris, Presses universitaires de France, 2005, p. 116.

⁹⁵ J.-M. DEPRATS, « Traduire Shakespeare : Pour une poétique théâtrale de la traduction shakespearienne », art. cité, p. CXIII-CXIV.

D. La voie de la transposition dialectale

Par « transposition dialectale », terme que j'emprunte à Jean-Michel Déprats⁹⁶, il faut simplement comprendre la traduction d'un dialecte par un autre dialecte ou d'un patois par un autre patois. Cette solution constitue en quelque sorte l'opposé de la technique de « standardisation ». Bien que la question des accents et dialectes relève du domaine sonore, j'aimerais proposer ici une analogie visuelle : si la voie de la standardisation fait courir le risque de passer de la couleur (on parle souvent, en effet, de « coloration dialectale ») au noir et blanc, celle de la transposition dialectale permet de préserver la couleur tout en puisant dans une tout autre palette. Pierre Le Tourneur, le tout premier traducteur d'*Henry V* en français (1781), a lui-même recours à une métaphore visuelle lorsqu'il commente en note les dialectes respectifs de MacMorris et de Jamy, lesquels, comme Fluellen, « corrompent aussi l'Anglois à leur manière » :

Je n'ai pas voulu conserver toutes ces dialectes vicieuses, de crainte de mettre une *bigarrure*⁹⁷ trop choquante pour les yeux, dans la scène écrite, où cela ne fait pas le même effet à la lecture qu'à la représentation. Je me suis contenté de donner quelquefois au Capitaine Mackmorris un accent vicieux, ressemblant à notre Gascon, et quelques mots estropiés à Jamy⁹⁸.

Cette note du traducteur, qui témoigne d'une certaine réflexivité de la pratique traductive de Le Tourneur, est intéressante à plusieurs égards. Ces quelques lignes résument en effet l'aporie que constitue la question de la traduction des dialectes : comment traduire la couleur sans tomber dans la bigarrure ? Pour Le Tourneur, la bienséance doit l'emporter sur le dialectal, « vicieux⁹⁹ » par nature et potentiellement « choquant » pour le lecteur. Le traducteur opère par ailleurs une nette distinction entre une traduction destinée à la lecture et une traduction pour la scène, mais aussi entre un dialecte « pour les yeux » et un dialecte pour l'oreille. Son texte étant lui-même destiné à la lecture, il privilégie la sous-traduction. Remarquant dans une didascalie que Fluellen « estropie l'Anglais dans la prononciation, et change le *b* en *p*, le *v* en *f*, le *g* en *k*¹⁰⁰, et le *d* en *t* », il « se contente » ainsi de reproduire ces altérations consonantiques en français (« Le Capitaine Jamy est un *pien* merfeilleux et *fåleureux* Capitaine », « Pour à l'ékard de ce qui concerne les *rékles* de la *tiscipline* militaire,

⁹⁶ H. WALTER *et al.*, *Quatorzièmes Assises de la traduction littéraire*, *op. cit.*, p. 101.

⁹⁷ C'est moi qui souligne. Le Littré définit par exemple le terme « bigarrure » comme un « assemblage de couleurs tranchantes ». *Dictionnaire Littré*, s. v. « bigarrure » s. f., 1 (<http://www.littre.org/>, consulté le 23 août 2016).

⁹⁸ *Shakespeare traduit de l'anglois*, traduit par P.-P.-F. LE TOURNEUR, Paris, 1781, vol. 11, p. 77.

⁹⁹ C'est-à-dire « qui est contre les règles de la Grammaire, contre l'usage » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 4e édition, 1762, s. v. « vicieux » adj.). URL : <http://artfl.atilf.fr/dictionnaires/ACADEMIE/QUATRIEME/search.form.fr.html>, consulté le 23 août 2016.

¹⁰⁰ Ici Le Tourneur se trompe : c'est au contraire la sonorisation de [k] en [g] que l'on retrouve dans l'anglais gallois de Shakespeare et de ses contemporains.

voilà le point¹⁰¹ »). Quant à Jamy, Le Tourneur ne l'affuble d'aucun accent particulier mais explique lui avoir donné « quelques mots estropiés » : « je ferai de *la bonne* ouvrage » traduit par exemple « ay'Il de gud service ». Il est intéressant de se référer à l'article « ouvrage » du dictionnaire de Littré (1873-1874), qui remarque que « C'est une faute commise quelquefois dans le peuple, de faire ouvrage féminin ». D'après Vaugelas (1585-1650), cité par Littré, il s'agirait d'une erreur typiquement féminine (« les femmes, en parlant de leur ouvrage, le faisaient toujours féminin : voilà une belle ouvrage ») mais également dialectale (« [« ouvrage »] est resté féminin dans le patois normand, comme plusieurs substantifs en *age* »). Le Tourneur fait commettre la même erreur à MacMorris quelques répliques plus haut (« L'ouvrage est abandonnée » traduit ainsi « The work ish give over ») et une erreur comparable à Fluellen (« quelques petites colloques » pour « a few disputations »).

Mais il s'agit là, en tout et pour tout, des quelques rares entorses à la grammaire que s'autorise le traducteur, qui prend d'ailleurs bien soin de les signaler visuellement par des caractères italiques rappelant clairement au lecteur que ces erreurs doivent être imputées non pas au traducteur mais à l'original. En revanche, et c'est ce qui m'intéresse ici, Le Tourneur explique avoir donné « quelquefois au Capitaine Mackmorris un accent vicieux, ressemblant à notre Gascon ». Il ne s'agit pas tant de faire de l'Irlandais un Gascon, mais plutôt de lui donner un accent s'apparentant vaguement à celui des Gascons (« Dé ma Nation ? Qu'est-ce qué c'est qué ma Nation ? »). Le traducteur signale ainsi une différence sans la qualifier de manière précise et catégorique, ayant peut-être l'intuition qu'un dialecte se laisse difficilement transposer dans un autre. Cependant, le choix de l'accent gascon n'est ni anodin, ni totalement surprenant : il s'agissait à l'époque d'un accent particulièrement répandu, apprécié et volontiers stylisé sur la scène française, notamment dans un contexte comique. Par ailleurs, l'ethnotype¹⁰² du gascon n'est pas sans rappeler, par son tempérament, celui de l'Irlandais. En effet, l'Irlandais de théâtre est typiquement bavard, vantard¹⁰³, chauvin et

¹⁰¹ C'est moi qui souligne.

¹⁰² D'après Henri Boyer : « L'ethnotype pourrait être défini comme une représentation fossilisée comportant un certain nombre de traits (relativement stables) stéréotypés, concernant bien entendu la langue, mais aussi le non-verbal. » Marcel Pagnol aurait ainsi, par exemple, une certaine responsabilité « dans l'élaboration et la diffusion de l'ethnotype méridional (provençal) ». H. BOYER, « Matériaux pour une approche des représentations sociolinguistiques. Éléments de définition et parcours documentaire en diglossie », *Langue française*, 1990, vol. 85, n° 1, p. 109-110.

¹⁰³ Les Gascons sont eux aussi célèbres pour leur vantardise, devenue proverbiale. « Gasconnade » est significativement synonyme de « fanfaronnade ».

belliqueux¹⁰⁴ et il se rapproche par son excentricité de la figure du Gascon, « caractérisé par l'outrance verbale et comportementale et [...] une certaine extravagance, en particulier concernant les activités guerrières¹⁰⁵ ». Bien sûr, ce rapprochement reste implicite – à aucun moment Le Tourneur ne justifie de cette façon son choix de traduire l'accent irlandais de MacMorris par un accent « ressemblant » au gascon. Peut-être ce rapprochement est-il même inconscient. Il a cependant le mérite de nous faire réfléchir sur les corollaires directs de la transposition dialectale. Traduire un dialecte par un autre n'est pas en effet une simple affaire linguistique : c'est également remplacer un ethnotype par un autre, avec toutes les complications que cette substitution est susceptible d'engendrer.

Entre 1821 et 1839, Guizot et Francisque Michel, reprenant tous deux le texte de Le Tourneur, conserveront l'accent gascon de MacMorris. Guizot l'accentuera même avant de se raviser quarante ans plus tard et de traduire ses répliques en langue « standard ». Paraît ensuite en 1863 la traduction d'*Henry V* par François-Victor Hugo, au douzième tome des *Œuvres complètes* (« La Patrie »). Celle-ci est précédée d'une introduction de plus de cinquante pages témoignant de l'intérêt que le traducteur pouvait porter à cette « œuvre vaillante¹⁰⁶ ». Contrairement à Pierre Messiaen qui, près d'un siècle plus tard, affirmait qu'« *Henri V* n'a[vait] rien d'un grand drame historique ou épique » et qu'il s'agissait d'« une série de déclamations et d'épisodes autour de la bataille d'Azincourt qui continuent tant bien que mal les deux *Henri IV*¹⁰⁷ », F.-V. Hugo tenait quant à lui la pièce en bien meilleure estime. Au lieu d'y voir une simple suite d'épisodes décousus, le fils de Victor Hugo considère en effet la pièce comme un ensemble cohérent et harmonieux :

Henry V est une sorte de symphonie dramatique dont toutes les parties sont reliées par une harmonie souveraine. Là, pas une scène qui soit une digression. Les portions bouffonnes elles-mêmes rappellent la donnée épique de l'œuvre. [...] Dans *Henry V*, les incidents secondaires reflètent constamment l'idée suprême et concourent à cette grande unité shakespearienne, l'unité d'impression¹⁰⁸.

F.-V. Hugo ne dénigre pas les épisodes comiques de la pièce qui exaspèrent tant Messiaen. Il avoue même les trouver fort amusants. Voici par exemple sa description de III.III :

¹⁰⁴ Voir D. KIBERD, *The Irish Writer and the World*, Cambridge University Press, 2005, p. 21 : « In [Macmorris's] splenetic figure, we find those traits of excitability, eloquence, pugnacity and strong national pride which would later become the stock-in-trade of the Stage Irishman. »

¹⁰⁵ J.-P. CAVAILLE, « L'extravagance gasconne dans *Le Gascon extravagant* : un déguisement "pour parler librement de tout" », Les Dossiers du Grihl [en ligne], 2007-01, 2007 (<http://dossiersgrihl.revues.org/260>, consulté le 23 août 2016).

¹⁰⁶ *Œuvres complètes de W. Shakespeare*, traduit par F.-V. HUGO, Paris, Pagnerre, 1863, vol. 12, p. 24.

¹⁰⁷ W. SHAKESPEARE, *Les Drame historiques et les poèmes lyriques*, op. cit., p. 1032.

¹⁰⁸ *Œuvres complètes de W. Shakespeare*, op. cit., p. 51.

Toutes les races de la patrie britannique sont confondues dans l'armée assiégeante : l'Irlande est représentée par MacMorris, l'Écosse par Jamy, le pays de Galles par Fluellen. Grâce au verbiage de ces divers personnages, le camp de Henry V semble la tour de Babel des patois insulaires. Chacun y jargonne l'anglais avec l'accent du terroir, qui avec l'hiatus de Ben-Lomond, qui avec le zézaiement de Donegal, qui avec le grasseyement de Caernarvon. La palme du charabias revient au Gallois. *Rien de plus amusant que l'imperturbable aplomb avec lequel Fluellen écorche la langue de Shakespeare*¹⁰⁹. Du reste, quel personnage fantastique et original que ce Gallois¹¹⁰ !

C'est à grands traits que le traducteur caractérise chaque dialecte, sans que l'on sache toujours à quoi il fait précisément référence : qu'est-ce au juste que « l'hiatus¹¹¹ » supposé des Écossais ? Et peut-on vraiment dire que MacMorris zézaye et que Fluellen grasseye ? Il est difficile de savoir si les défauts d'élocution que le traducteur décrit ici concernent le texte source ou le texte cible. En fait, F.-V. Hugo se soucie peu d'exactitude linguistique. Ce qu'il retient avant tout, c'est que les trois capitaines parlent un langage corrompu (ils « jargonne[nt] ») et qu'ils « écorche[nt] la langue de Shakespeare ». On ne s'étonnera donc pas vraiment qu'Hugo ait choisi la voie de la transposition dialectale, tout au moins pour rendre compte du parler de Jamy¹¹², mais l'on s'étonne cependant du dialecte francophone retenu :

R2 : Ce seha pafait, su ma paole, mes baves capitaines ; et ze compte, avec vote permission, dire mon mot quand z'en trouvehai l'occasion ; oui, ma foi !

R3 : Par la messe, avant que ces yeux-là se livent au sommeil, ze fehai de la besogne ou je sehai poté en terre ; oui-dà ! ou je sehai mort ; ze paiehai de ma personne aussi vaillamment que ze pouhai, ze m'y engaze, en un mot comme en mille. Mobleu ! ze sehai bien aise d'ouïr une discussion ente vous deux¹¹³.

Jamy zézaye et ne prononce pas les *r* en position médiane, donnant ainsi lieu à de nombreux hiatus (« seha », « paole », « trouvehai », « paiehai » ...). F.-V. Hugo imite vraisemblablement un accent créole ou africain, ici. Pour Jean-Michel Déprats, cette transposition n'est « ni “politiquement correct[e]”¹¹⁴ ni surtout linguistiquement et

¹⁰⁹ C'est moi qui souligne.

¹¹⁰ *Œuvres complètes de W. Shakespeare, op. cit.*, p. 38.

¹¹¹ Michèle Aquien définit l'hiatus comme « la rencontre sans élision de deux voyelles prononcées distinctement, soit à l'intérieur d'un mot, soit dans une suite de deux vocables ». M. AQUIEN, *Dictionnaire de poésie, op. cit.*, p. 146. « Il y a des hiatus choquants, il y en a d'agréables », note quant à lui Le Littré (s. v. « hiatus » s. m., 2), <http://www.littre.org/definition/hiatus>, consulté le 23 août 2016.

¹¹² Chez F.-V. Hugo, MacMorris semble par ailleurs s'exprimer dans un accent auvergnat rural, dont la principale caractéristique est la substitution du [ʃ] au [s] : « Par le Chrish, là, ch'est mal ; l'ouvrache est abandonné, la trompette sonne la retraite. J'en chure par cette main et par l'âme de mon père, voilà de mauvais ouvrache : c'est abandonné ! » *Œuvres complètes de W. Shakespeare, op. cit.*, p. 107.

¹¹³ *Ibid.*, p. 108.

¹¹⁴ L'imitation de certains accents est une question de plus en plus sensible en France aujourd'hui. On songe justement à l'accent africain, largement popularisé par l'humoriste Michel Leeb (voir par exemple son sketch intitulé « L'Africain » datant des années quatre-vingt) et plus récemment critiqué dans un sketch d'Anne

intellectuellement convaincant[e]¹¹⁵ ». Pourquoi F.-V. Hugo a-t-il substitué un accent créole au scots de Jamy ? En souvenir du premier roman de son père, entrelardé de « jargon créole¹¹⁶ » ? Ou bien s'agit-il de faire un vague rapprochement entre la situation coloniale du Royaume d'Angleterre et celle de la France ? Quoi qu'il en soit, en lisant ces deux répliques de Jamy dans la version d'Hugo, on ne voit plus un Écossais, on voit un « Noir créole ». Comme le dit avec justesse Antoine Vitez, « L'original est occulté par les connotations de la traduction¹¹⁷. »

On retrouve la tentation de la transposition dialectale dans plusieurs traductions ultérieures. En 1869, Émile Montégut explique en note avoir « fait de [son] mieux pour rendre, par des incorrections populaires françaises, les incorrections [...] de Fluellen, Jamy, et Macmorris¹¹⁸ » lesquels, selon lui, sont « tous dessinés avec le soin le plus minutieux¹¹⁹ » par Shakespeare. Montégut fait écorcher certains mots à Fluellen (sans véritable cohérence), fait zézayer MacMorris (« qu'est-ce que *z'est* que ça, ma nation ? »), et donne à Jamy un accent difficilement identifiable mais vraisemblablement pseudo-régional, ou tout au moins « patoisant ». Comme dans l'original, ce sont surtout les sons vocaliques qui sont affectés :

R2 : Cela *sara vrament bun*, en *bunne foué*, mes *buns* capitaines, puis je vous ferai mes objections, si j'en trouve l'occasion, avec votre *bunne* permission ; oui, pardi, je le *farai*.

R3 : Par la messe, avant que ces yeux *de moi* se laissent aller au *summeil*, je ferai un *bun* service ou je *restarai* sur le carreau ; ou je mourrai et je payerai de ma *parsonne* aussi *valorosement* que je pourrai ; cela je le ferai assurément, voilà le *brief* et le long de l'affaire. Pardi, j'aurais *bian volontiers* entendu un peu de discussion entre vous *deusse*.

Roumanoff (2014), accusée de racisme pour avoir affublé Christiane Taubira, d'origine guyanaise, de ce que les téléspectateurs ont perçu comme un faux accent africain (selon l'humoriste, il s'agissait en fait d'un accent antillais). Cette imitation a déclenché une polémique parmi de nombreux internautes et relancé le débat contemporain sur l'étendue de la liberté d'expression des humoristes.

¹¹⁵ J.-M. DÉPRATS, « "I cannot speak your England" », art. cité, p. 73.

¹¹⁶ Il y a bien du créole dans le premier roman de Victor Hugo, *Bug-Jargal* (1826), qui porte sur la révolte des esclaves de Saint-Domingue en 1791. Selon Chris Bongie, « *Bug-Jargal* offers deeply negative representations of creoles, of whatever colour. [...] Virtually all [...] occurrences of the word 'creole' in the novel are as an adjective attaching to negroes and their 'patois' or 'jargon' [...]. Hugo's novel is saturated with a repugnance for 'creole jargon' and the mixed (up) world it represents ». C. BONGIE, « 'Of whatever color': (dis)locating a place for the creole in nineteenth-century French literature », dans C. FORSDICK et D. MURPHY (éd.), *Francophone Postcolonial Studies: A critical introduction*, Londres/New York, Routledge, 2014, p. 42.

¹¹⁷ A. VITEZ, cité dans « La traduction des dialectes, patois et parlers populaires au théâtre », table ronde citée, p. 99.

¹¹⁸ *Œuvres complètes de Shakespeare*, traduit par É. MONTEGUT, Paris, L. Hachette et Cie, 1869, vol. 5, p. 125.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 13 (« Avertissement »).

Si certaines variantes, en italiques dans la traduction de Montégut, semblent être de sa propre invention (*summeil*¹²⁰, *valorosement*), on dénombre en revanche de nombreuses formes dialectales ou patoisantes attestées : *sara*, *vrament*, *bun*, *foué*, *farai*, *parsonne*, *brief*, *bian*, *voluntiers*, ou encore *deusse*. Certains de ces termes (*vrament*, *bian*, *parsonne*), empruntés au patois des environs de Paris, apparaissent dans la bouche des paysans Pierrot et Mathurine dans le *Dom Juan* de Molière. *Deusse* (« deux ») est quant à lui attesté dans plusieurs dialectes français, notamment en picard et en angevin. En vérité, si le langage de Jamy a une certaine coloration dialectale, il n'a cependant pas d'ancrage géographique particulier. Il s'agit d'un simulacre de patois destiné à faire « comme si ». Mais malgré toute la bonne volonté du traducteur, le résultat n'est pas vraiment probant. Une soixantaine d'années plus tard, la traduction de Marcel Sallé (1928) pour la « Collection Shakespeare », collection bilingue publiée sous la direction d'André Koszul, est encore moins convaincante. Il s'agit d'un patchwork de traces de dialectes, de défauts d'élocution et d'interjections populaires ou patoisantes. Souvent incohérente, voire arbitraire, cette traduction ne tient pas toujours compte des idiosyncrasies grammaticales et stylistiques de chaque personnage et gomme, par exemple, les multiples paraphrases et redondances de la scène.

Pour ce qui concerne la seconde moitié du XX^e siècle, c'est Sylvère Monod qui a le premier succombé à la tentation de rechercher des équivalents français pour traduire les dialectes des trois capitaines. Professeur, traducteur, auteur¹²¹ : la contribution de Monod dans les domaines de l'enseignement, de la recherche et de la traduction est inestimable. En ce qui concerne son activité de traducteur, c'est surtout à Dickens, dont Monod était le meilleur spécialiste en France, qu'on associe généralement son nom. Spécialiste du XIX^e siècle, il s'est également intéressé à de nombreux autres écrivains, qu'il a parfois traduits, comme c'est par exemple le cas de Charlotte Brontë, George Eliot, Rudyard Kipling, ou encore Joseph Conrad. Son itinéraire de traducteur shakespearien est marqué par deux phases distinctes séparées de 45 ans environ. *Henry V* en constitue la première : c'est au milieu des années cinquante que Monod a traduit cette pièce, sous la direction de Pierre Leyris pour le Club Français du Livre. Son texte paraîtra de nouveau en 2000 chez Flammarion, dans une édition bilingue¹²². Vers le même moment paraîtront également ses traductions de *Much Ado About Nothing* et de

¹²⁰ Ce terme traduit *slomber*, variante de *slumber*.

¹²¹ Sylvère Monod est en effet l'auteur d'ouvrages d'histoire littéraire, ainsi que d'un roman (*Madame Homais*, Paris, P. Belfond, 1987).

¹²² Pour cette étude, je me référerai à l'édition Flammarion (E. DAYRE (éd.), *Henry V*, traduit par S. MONOD, Paris, Flammarion, 2000), qui ne présente que d'infimes modifications par rapport au texte de l'édition précédente.

Measure for Measure dans l'édition « Bouquins » sous la direction de Michel Grivelet et Gilles Monsarrat. Dans une table ronde consacrée à la traduction shakespearienne, Monod raconte que c'est par le cinéma et le théâtre qu'il est arrivé à Shakespeare :

Je constate que le choix des pièces que j'ai souhaité traduire a été dicté par le cinéma pour *Henry V* (l'interprétation de Laurence Olivier au lendemain de la guerre nous avait éblouis), et pour *Much Ado* (dont le film de Kenneth Branagh mettait en vive lumière le charme, le brio, la gaieté) et un peu par le théâtre pour *Measure for Measure* [...] ; je n'oublie pas que j'ai beaucoup joué quand j'étais étudiant et jeune professeur [...] ¹²³.

D'abord sensible à la nature spectaculaire de ces textes, Sylvère Monod est un traducteur soucieux de la dimension théâtrale des textes shakespeariens. « Il semble évident, déclare-t-il ainsi, que traduire une pièce de théâtre — et de Shakespeare ! — en aboutissant à un texte non jouable est un échec cuisant ¹²⁴. » Monod explique cependant que le contexte de l'édition pour laquelle la traduction est produite, et notamment le fait qu'il s'agisse d'une édition monolingue ou d'une édition bilingue, est susceptible de changer radicalement la donne pour le traducteur. Ainsi, aboutir à un texte non-jouable constituerait un échec « un peu moins cuisant peut-être dans une édition bilingue » dans la mesure où, dans ce cas précis, « la traduction ne se substitue pas au texte » mais « peut être là pour faciliter l'accès à l'original, dont nul ne contestera qu'il est jouable ¹²⁵ ».

C'est justement pour une édition bilingue que Monod a traduit *Henry V*. On se souvient que trois ans avant lui, Lavelle traduisait elle aussi pour une édition bilingue. Suivant la voie de la standardisation, son texte français, imprimé sur la page de droite, venait en effet « faciliter l'accès à l'original » sans pour autant lui-même avoir à porter les « stigmates » des dialectes de la page de gauche. Dans ce cas précis, l'édition bilingue facilitait une certaine retenue de la traduction. En ce qui concerne la scène des quatre nations, Monod semble au contraire profiter de l'occasion d'une édition bilingue pour se risquer à une traduction plus audacieuse. Voici comment Monod la justifie en note :

Notre traduction atténue quelque peu, sans esprit de système abusif, l'irrégularité des prononciations figurées (en transformant parfois, au besoin, des anomalies grammaticales en particularités de diction). De plus, pour donner au lecteur français une impression correspondant, au moins approximativement, à celle que produit le texte original, nous avons considéré que les particularités phonétiques et psychologiques de Fluellen rappelaient celles

¹²³ S. MONOD, propos retranscrits dans J.-P. MAQUERLOT, « Table ronde : traduire Shakespeare aujourd'hui », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, 2000, n° 18, p. 290.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 291.

¹²⁵ *Ibid.*

d'un Français de l'Est, que Macmorris faisait penser à un Méridional, et Jamy à un Normand¹²⁶.

Le traducteur semble ici partir du principe qu'il existerait « des cas favorables où un dialecte de la langue-cible semble fournir les mêmes connotations que le dialecte du texte-source¹²⁷ ». En d'autres termes, il y aurait parfois d'heureuses correspondances entre différents dialectes et ethnotypes (Monod évoque non seulement les « particularités phonétiques » mais aussi « psychologiques » des personnages dont il faut rendre le dialecte). Fluellen s'exprime donc chez Monod avec un accent « de l'Est » non systématique (« foyez-fous » alterne par exemple avec « voyez-vous »). Quant à Jamy, son langage n'a à vrai dire rien d'ostensiblement normand : il appartient simplement à un registre oral et familier (« ouais, c'est ce que je vais faire, parbleu¹²⁸ »). C'est en fait le dialecte de MacMorris, l'Irlandais devenu un Méridional (sans doute par association de tempérament), qui est le plus développé des trois. En voici un extrait :

Ce n'est pas le moment de discourir, que le Chrissé me proutège, la journée est trop chaude, et le temps, et les guerres, et le roi, et les ducs pareillement ; ce n'est pas le moment de discourir quand la ville, elle est en tas de siège [...] ; et que Dieu me proutège si ce n'en est pas une, de honte, de rester sans bouger, si ce n'est pas une honte, sur ma main ! Et il y en a, des gorges à trancher, et de l'ouvrage à faire, et il n'y a rien de fait, que le Chrissé me proutège, té¹²⁹ !

Ici, seule l'interjection « té » (« tiens ») est typique de la Provence – elle ponctue par exemple de nombreuses répliques de la trilogie marseillaise de Pagnol¹³⁰. Le reste n'a rien de particulièrement méridional : « Chrissé », par exemple, évoquerait plutôt une prononciation québécoise. D'une manière générale, les accents ne se laissent pas aisément transcrire. L'écrivain ou le traducteur souhaitant représenter par écrit un code parlé « ne peut reproduire, parmi les traits phoniques de l'accent qu'il veut retranscrire, que ceux qui se retrouvent, de façon plus ou moins identique, dans le système standard » :

Ainsi, il est possible de reproduire la prononciation franc-comtoise de *voter*, mais pas celle de *vélo* ou de *tente*, faute de moyens graphiques adéquats ou du fait de l'absence de sons semblables dans la langue standard. [...] Imiter un accent – qu'il s'agisse d'ailleurs d'une imitation orale ou graphique – consiste bien souvent à en exagérer les traits et aussi à présenter comme identique des prononciations assez nettement distinctes¹³¹.

¹²⁶ E. DAYRE (éd.), *Henry V*, *op. cit.*, p. 243, note 22 (n. d. t.).

¹²⁷ M. S. MULLER, « Langue familière, parler populaire, particularisme régional dans *Saturday Night and Sunday Morning* d'Alan Sillitoe et sa traduction française », dans *Palimpsestes*, n° 10, 1996, p. 72.

¹²⁸ S. MONOD (trad.), *Henry V*, *op. cit.*, p. 101.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 101-103.

¹³⁰ *Marius* (1929), *Fanny* (1931) et *César* (1936).

¹³¹ G. BREZARD, « Les essais de reproduction de la langue parlée populaire dans la littérature de langue anglaise », dans G. BREZARD *et al.*, *Recherches en linguistique étrangère*, Paris, les Belles lettres, 1978, vol. 4, p. 14.

C'est sans doute en raison de ces difficultés que Monod, plutôt que de mettre l'accent sur la prononciation, reproduit par d'autres biais l'écart par rapport à une langue standard. Le « foyez-vous » de Fluellen et le « té » de MacMorris suffisent presque à évoquer un Français de l'Est et un Méridional. La reproduction de l'écart peut également passer par un travail sur la syntaxe. Dans la réplique qui précède, par exemple, on reconnaît tout d'abord la syntaxe polysyndétique caractéristique du style de MacMorris ainsi que sa propension à l'exclamation et à la redondance. Mais, surtout, Monod tire parti de la dislocation, qui mime un style oral et familier : « la ville, elle est... » (dislocation à gauche avec élément détaché en prolepse), « si ce n'en est pas une, de honte » ou encore « il y en a, des gorges à trancher, et de l'ouvrage à faire » (dislocation à droite). De la même façon, l'emploi du datif éthique à la première réplique de MacMorris (« je *vous* aurais fait sauter la ville, moi ¹³² ») signale un certain degré de familiarité qui traduit assez bien le niveau de langage de l'original.

Que retenir de ces quelques tentatives de transposition dialectale ? La traduction d'un dialecte par un autre est-elle une solution recevable pour la scène qui nous concerne ? À mon avis, elle pose en fait un réel problème d'un point de vue référentiel. En effet, peut-on raisonnablement faire s'exprimer dans un dialecte français ou francophone des membres de l'armée d'Angleterre ? Les connotations de la traduction ont alors toutes les chances d'occulter l'original, comme le dit Antoine Vitez. Par ailleurs, la traduction d'un dialecte par un autre fait courir au traducteur le risque de produire des effets non intentionnels ¹³³, voire indésirables. Basil Hatim et Ian Mason évoquent par exemple le cas d'une polémique suscitée en Écosse par la stigmatisation de l'accent écossais dans la traduction d'une pièce étrangère :

An awareness of geographical variation, and of the ideological and political implications that it may have, is [...] essential for translators and interpreters. Accent, for example, is one of the more recognizable features of geographical variation and is often a source of problems. We recall the controversy in Scotland a few years ago over the use of Scottish accents in representing the speech of Russian peasants in TV dramatization of a foreign play. The inference was allowed that a Scottish accent might somehow be associated with low status, something which, no doubt, was not intended. Like producers and directors, translators have to be constantly alert to the social implications of their decisions ¹³⁴.

Est-ce à dire, cependant, que toute tentative de transposition dialectale, et *a fortiori* pour le théâtre, est vouée à l'échec ? Plusieurs exemples heureux de « correspondance entre

¹³² C'est moi qui souligne.

¹³³ « The difficulty of achieving dialectal equivalence in translation will be apparent to anyone who has translated for the stage. Rendering ST dialect by TL standard has the disadvantage of losing the special effect intended in the ST, while rendering dialect by dialect runs the risk of creating unintended effects ». B. HATIM et I. MASON, *Discourse and the Translator*, Londres/New York, Routledge, 2013, p. 41.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 40.

dialectes¹³⁵ » semblent démentir cette hypothèse. Françoise Vreck cite l'exemple de la première pièce de David Mercer, *Where the Difference Begins* (1961), dans laquelle les idiolectes du Yorkshire seraient avantageusement rendus en français par des « idiolectes de telle ou telle région minière française (Massif Central ou bassin Nord-Pas de Calais)¹³⁶ ». Marie Sylvine Muller, de son côté, évoque la traduction de la pièce la plus célèbre de John Millington Synge, *The Playboy of the Western World* (1907), par Françoise Morvan, qui s'inspire du breton parlé en français pour traduire l'anglo-irlandais de Synge. La traduction en écossais, par Bill Findlay et Martin Bowman, du théâtre de Michel Tremblay écrit en québécois est également fréquemment citée comme un exemple heureux de transposition dialectale. Les auteurs d'un article collectif intitulé « Les traducteurs, artisans de littératures nationales » expliquent ainsi que « Findlay et Bowman conçoivent la traduction d'œuvres étrangères comme un moyen d'assurer la survie de la tradition littéraire écossaise¹³⁷ ». *The Guid Sisters* est leur toute première traduction en écossais. Delisle raconte que le fait que *Les Belles-Sœurs* de Tremblay soit écrite en français québécois constitue un élément important du choix de l'écossais comme langue de traduction :

Les critiques canadiens ayant jugé que les traductions anglaises des œuvres de Tremblay étaient mauvaises, les traducteurs ont décidé d'employer une langue non standard pour la leur. Le français québécois étant par rapport au français standard ce que, grosso modo, l'écossais contemporain est à l'anglais standard, ils croyaient pouvoir ainsi mieux respecter l'esprit et la lettre du texte original que leurs prédécesseurs anglophones. Autre similitude non négligeable du point de vue de la thématique des *Belles-Sœurs* : les parlers québécois et écossais renvoient dans leurs cultures respectives aux mêmes couches sociales. Les traducteurs n'ignoraient pas non plus que Michel Tremblay utilise la langue comme arme politique et culturelle et qu'il la met au service de la lutte du Québec pour l'indépendance¹³⁸.

Michel Tremblay fut acclamé comme « le meilleur dramaturge que l'Écosse n'a jamais eu¹³⁹ ». Quant à Findlay et Bowman, forts du succès de leur traduction de plusieurs pièces de Tremblay, ils ont depuis traduit d'autres dramaturges québécois. L'affinité du public écossais pour le théâtre québécois et le succès de son adaptation en langue écossaise témoignent de la traduisibilité de certains dialectes et de la façon dont, contre toute attente, « la langue

¹³⁵ M. S. MULLER, « Langue familière, parler populaire, particularisme régional dans *Saturday Night and Sunday Morning* d'Alan Sillitoe et sa traduction française », art. cité, p. 72.

¹³⁶ F. VRECK, « Le dialecte au théâtre et sa traduction », dans M. BALLARD (éd.), *La traduction plurielle*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990, p. 103.

¹³⁷ J. WOODSWORTH *et al.*, « Les traducteurs, artisans de littératures nationales », dans J. DELISLE et J. WOODSWORTH (éd.), *Les traducteurs dans l'histoire*, op. cit., p. 94.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 95.

¹³⁹ « The best playwright Scotland never had » (je traduis). M. FISHER, *The Guardian*, 29 octobre 1992.

vernaculaire d'une "minorité" » peut parfois venir « prêter main forte à une autre langue minoritaire ¹⁴⁰ ».

Ce fut incontestablement le cas, en ce qui concerne la scène des quatre nations, dans un spectacle récent intitulé « Shakespeare a Benicàssim » (2013-2014), lecture dramatisée de morceaux choisis de Shakespeare (mis en scène par Jorge Picó, lus et interprétés par Sergi López). Ces extraits (tirés de six pièces, dont *Henry V*, ainsi que du sonnet 15) furent traduits par Teruel, Ezpeleta et Montalt vers le catalan pour une production donnée à Gérone (Catalogne) dans le cadre du festival des arts scéniques *Temporada Alta* (novembre 2013), et vers l'espagnol pour le spectacle donné au Corral de Comedias à Alcalá de Henares (Communauté de Madrid) en juin 2014. Dans ce spectacle, conçu comme une exploration de l'étranger et de l'altérité à travers l'expérience de la traduction, la question dialectale d'*Henry V* fut transplantée dans un contexte ibérique actuel. Pour la scène des quatre nations, interprétée par un seul acteur (Sergi López), les traducteurs ont décidé de faire de Gower un Galicien, de Fluellen un Andalou, de Jamy un Basque et de MacMorris un Catalan ¹⁴¹. Chaque personnage s'exprime en castillan avec son accent particulier, avec un effet comique (dont on ne sait pas très bien s'il est entièrement intentionnel) pas toujours bien reçu par les critiques ¹⁴². La fameuse question de MacMorris (« What ish my nation? ») trouve néanmoins une résonance particulière dans ce spectacle, compte tenu des aspirations indépendantistes de la Catalogne et en particulier du concept controversé de « nation catalane ». Une question que metteurs en scène et spectateurs à travers le monde entendront toujours dans leur propre langue et à la lumière de leur propre histoire, comme le disent si bien les trois traducteurs du spectacle ¹⁴³.

¹⁴⁰ J. WOODSWORTH *et al.*, « Les traducteurs, artisans de littératures nationales », art. cité, p. 96.

¹⁴¹ Un court extrait de la lecture dramatisée de Sergi López, correspondant à la deuxième réplique de MacMorris (notée R2 *supra*), est disponible aux URL suivantes : <http://www.eixdiari.cat/serveis/agenda/acte/11437/shakespeare-a-benicassim-de-sergi-lopez-i-jorge-pico.html> et <https://www.youtube.com/watch?v=8MXKjXeeRt0>, consultées le 24 août 2016. Voici à titre indicatif la transcription de cette réplique : « No es el momento ahora para debates... Con la que está cayendo, entre el calor, la guerra, el rey, los duques... Ahora no toca hablar. La ciudad está sitiada, la corneta que nos llama al ataque, y nosotros aquí hablando y sin hacer nada. Vergüenza me da, estar aquí parados sin hacer nada, lo juro por mi mano. Con tantos cuellos por cortar, y tanto por hacer, y nosotros aquí hablando. »

¹⁴² Voir par exemple A. PETIT, « De bones intencions... », *Diari de Girona*, 9 novembre 2013 (<http://www.diaridegirona.cat/cultura/2013/11/09/bones-intencions/642933.html>, consulté le 24 août 2016). L'auteur de cet article (tiré d'un quotidien catalan) se dit déçu par le spectacle mis en scène par Jorge Picó et explique notamment que la scène des quatre nations ainsi transposée dans le contexte ibérique, au lieu de nous faire réfléchir, suscite le rire et nous rappelle plutôt les plaisanteries ethniques du type « un Anglais, un Allemand, un Français et un Espagnol sont dans un bar ».

¹⁴³ « The tensions at work in *Henry V* can only be resolved—and always momentarily—on the clean, magic slate of the theatre, and the English stage history of the play (Smith, 2002) has paid interesting tribute to the various conflicting viewpoints. But MacMorris can also speak in any other language, and directors and

Comme en témoignent ces exemples de belles réussites, la traduction des dialectes et des langues dites minoritaires ne peut relever que du cas par cas. Il n'y a pas de recette toute faite ni de solution unique. Le succès de telle ou telle traduction dépendra non seulement du statut des dialectes et des dialectes littéraires dans la langue et culture d'arrivée¹⁴⁴, du traitement (par exemple sérieux ou comique) du dialecte concerné, de son étendue au sein de l'œuvre considérée (représente-t-il une langue « secondaire » ou « principale » ?) ou encore, en aval, des choix de mise en scène opérés.

Nous avons vu que la scène des capitaines (*Henry V*, III.III) est particulièrement retorse du point de vue de la traduction dans la mesure où elle fait se confronter non pas deux mais quatre identités différentes. Dans *The Merry Wives of Windsor*, Evans est le seul représentant celte de la pièce, mais son dialecte, clairement destiné à amuser l'auditoire tout en soulevant des questions intéressantes sur le thème de l'identité nationale, constitue malgré tout un autre défi majeur pour le traducteur.

III. Traduire l'anglais gallois de Sir Hugh Evans¹⁴⁵

Dans *The Merry Wives of Windsor*, le pasteur gallois Evans totalise à lui tout seul un plus grand nombre de répliques que Fluellen, MacMorris et Jamy réunis. La traduction de son parler singulier requiert donc une approche d'autant plus raisonnée et cohérente. En 1746, La Place fait curieusement de lui un « Ministre Flamand¹⁴⁶ ». Le traducteur ne justifie nulle part ce changement de nationalité, qui semble de prime abord aussi gratuit qu'arbitraire. Le *Dictionnaire de Trévoux* (1740), cependant, apporte sur ce point un éclairage possible : à l'entrée « Flamand, ande » (au sens d'« habitant de Flandre »), on lit par exemple que « les *Flamans* sont corpulens, communément gros et gras, d'un naturel pesant et assez lents dans

audiences round the globe will always hear "What ish my nation?" in their own languages reverberating in their own historical and national experience. » V. MONTALT, P. EZPELETA, et M. TERUEL, « Gallivanting Round the Globe », *op. cit.*, p. 124-125.

¹⁴⁴ « Another aspect that translators should bear in mind when translating dialects is their status within the cultures, and more specifically, the literary and theatrical systems, involved. The use of dialect has a long tradition in English literature, which has served different purposes over many centuries. In the Spanish and Catalan traditions, on the contrary, dialects have a lower status and are less frequently exploited. » V. MONTALT, P. EZPELETA, et M. TERUEL, « Gallivanting Round the Globe », *op. cit.*, p. 124.

¹⁴⁵ J'ai eu l'occasion d'aborder une partie des questions soulevées ci-après dans « 'Gallia and Gaul, French and Welsh' (*MW*, 3.1.89): Transposing Shakespeare's 'Favourite' Foreign Accents into French », communication au colloque « Shakespeare's Europe – Europe's Shakespeare(s) », University of Worcester (29 juin-2 juillet 2015), dactyl.

¹⁴⁶ *Le Théâtre anglois*, traduit par P.-A. DE LA PLACE, Londres, 1746, vol. 4, p. 136.

leurs manières d'agir¹⁴⁷ ». Ces stéréotypes ont la vie dure : les « mangeurs de frites » d'aujourd'hui n'ont en effet rien à envier aux traditionnels « mangeurs de fromage » d'outre-Manche. En substituant un Flamand à un Gallois, La Place semble se contenter de remplacer un ethnotype par un autre. Par ailleurs, le *Dictionnaire de Trévoux* prétend que le flamand « n'est pas une belle langue¹⁴⁸ ». Or le gallois lui-même était considéré (et l'est encore parfois aujourd'hui) comme un galimatias barbare, incompréhensible et cacophonique¹⁴⁹. En dépit de ces rapprochements évidents, La Place fait s'exprimer « Sir Hugues », son prétendu ministre flamand, dans un français impeccable, comme Benjamin Laroche (1844) et François Guizot (1861) le feront après lui.

Le cas de Guizot est particulièrement intéressant, dans la mesure où ce dernier change radicalement de stratégie traductive en ce qui concerne Evans (mais aussi Caius) de 1821 (date à laquelle il « revoit » et « corrige » la traduction de *Le Tourneur* avec Amédée Pichot) à 1861 (date de publication de sa « nouvelle édition entièrement revue¹⁵⁰ »). Voici ce que dit Guizot sur ses *Joyeuses Bourgeoises de Windsor* :

Le Gallois Évans parle un jargon qu'on a tâché d'imiter en français. Il paraît que le principal caractère de la prononciation galloise, est de changer les consonnes douces en consonnes dures, comme le *b* en *p*, le *v* en *f*, etc. On a donc donné à Évans un accent à peu près pareil à celui que portent les Suisses dans la prononciation en français. Outre son défaut de prononciation, Évans fait souvent de grossières fautes de langage, qu'on a tâché de rendre¹⁵¹.

Guizot s'évertue même à rendre par un équivalent fidèle (du point de vue du procédé tout au moins) le jeu de mots fondé sur la prononciation galloise du mot anglais *words*. Comparons par exemple la version de Guizot avec celle de *Le Tourneur*, qui abandonne quant à lui la plaisanterie :

EVANS. *Pauca verba*, Sir John, good worts.

SIR JOHN. Good worts? Good cabbage! (*The Merry Wives of Windsor*, I.I.113-114)

¹⁴⁷ *Dictionnaire de Trévoux*, s. v. « Flamand, ande » s. m. et f. (<http://www.cnrtl.fr/dictionnaires/anciens/trevoux/menu1.php>, consulté le 24 août 2016).

¹⁴⁸ *Dictionnaire de Trévoux*, s. v. « flamand » s. m.

¹⁴⁹ Voir P. MORGAN, « The Hunt for the Welsh Past in the Romantic Period », dans E. HOBBSBAWM et T. RANGER (éd.), *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, 2012, p. 69 : « For the English humorists and satirists who were, in the main, the only people writing about the Welsh in the seventeenth century, Welsh was a grotesquely ugly guttural tongue, still spoken everywhere as a patois, but lacking any kind of status – and probably soon to disappear. » Dans *Not Wisely, but Too Well* (1867), premier roman de Rhoda Broughton (dont le titre constitue du reste une citation d'*Othello*), le gallois est sévèrement décrit comme « the ugliest of all ugly tongues » (R. BROUGHTON, *Not Wisely, But Too Well*, Brighton, Victorian Secrets, 2013, p. 112).

¹⁵⁰ On note d'ailleurs que le nom de *Le Tourneur* disparaît de la page de titre de cette « nouvelle édition ».

¹⁵¹ *Œuvres complètes de Shakspeare, op. cit.*, p. 531, note 4.

ÉVANS. *Pauca verba*, Sir Jean. Donnez-nous des paroles plus mesurées, de bonnes paroles.

FALSTAFF. De bonnes paroles ! Que vous avez d'esprit, homme de Dieu ! (Le Tourneur, *Les Femmes joyeuses de Windsor*, 1781)

ÉVANS. *Pauca verba*, sir Chean, et te ponnes chosses.

FALSTAFF. De bonnes chausses ? de bons bas ? (Guizot, *Les Joyeuses Bourgeoises de Windsor*, 1821)

En 1861, Guizot se ravise et opère un revirement complet dans sa traduction de l'anglais gallois d'Evans en abandonnant l'imitation au profit de la standardisation : « Le Gallois Evans parle un jargon qu'il nous a paru difficile de rendre en français ¹⁵² », avoue Guizot en note, avant d'ajouter que certaines plaisanteries, et en particulier, on le devine, celles fondées sur l'interférence du gallois et de l'anglais (le traducteur cite l'exemple de *white lucas/white louses*), sont « souvent fatigant[es] dans l'original » et « à peu près impossible[s] à faire passer dans une autre langue ¹⁵³ ». Il s'agit là de la part de Guizot d'un véritable aveu d'échec invalidant sa propre tentative de transposition dialectale, quarante ans plus tôt.

En 1781, Le Tourneur aboutissait lui aussi à un constat d'échec : le « ridicule » du langage d'Evans « n'a pu passer dans la traduction Française, ni être remplacé par un langage trivial ¹⁵⁴ ». Le traducteur explique s'être contenté de « chang[er] le *b* en *p* ¹⁵⁵, et quelques autres lettres, dans la prononciation de ce Curé Gallois ¹⁵⁶ ». S'il préconise ainsi un maintien (non systématique) des déformations consonantiques, Le Tourneur se garde bien de reproduire les bévues lexicales et syntaxiques du pasteur, qu'il a tendance à rationaliser et même, parfois, à poétiser :

EVANS. I will *description* ¹⁵⁷ the matter to you, if you be *capacity* of it. (I.I.198-199)

ÉVANS. Je vous tracerai un devis de l'affaire, si vous avez la capacité requise pour l'entreprendre.

EVANS. And there is also another device in my prain, which peradventure prings goot *discretions* with it. There is Anne Page which is daughter to Master George Page, which is pretty *virginity*. (I.I.39-42)

¹⁵² *Œuvres complètes de Shakspeare*, traduit par F. GUIZOT, Paris, Didier et Cie, 1861, vol. 6, p. 100, note 3.

¹⁵³ *Ibid.*

¹⁵⁴ *Shakespeare traduit de l'anglois, op. cit.*, p. 224.

¹⁵⁵ « Que Dieu pénisse votre logis » traduit par exemple « Got pless your house here! » (I.I.67).

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ Ici et dans le reste de la citation, les italiques sont de moi.

ÉVANS. En outre, je roule un expédient, là, dans ma cervelle galloise, lequel par aventure pourroit remédier à bien des choses. — Il y a une certaine Anne Page, qui est la fille de Sir George Page, laquelle fille est une assez jolie fleur de virginité¹⁵⁸.

Ici, Le Tourneur refuse clairement de faire s'exprimer Evans en « langage trivial ». Selon lui, c'est à l'acteur et non au traducteur qu'il revient de communiquer l'humour du personnage : « [Le] succès [de cette espèce de ridicule], explique-t-il, dépend presque en entier de l'Acteur : mais lorsqu'il est manié avec un organe et un art convenables, il fait impression même sur celui qui le méprise¹⁵⁹. » À ma connaissance, Le Tourneur est le premier traducteur de Shakespeare à avoir aussi explicitement évoqué « la possibilité pour la transposition scénique de prendre le relais de la traduction linguistique¹⁶⁰ », pour reprendre les mots d'un autre célèbre traducteur shakespearien, plus de deux cents ans plus tard.

En ce qui concerne la transposition des déformations lexicales et syntaxiques d'Evans, François-Victor Hugo fait preuve d'un peu plus de témérité. Dans sa traduction, parue en 1864, il emploie à dessein plusieurs incorrections de langage (Evans fait par exemple d'Anne Page « une mignonne virginité¹⁶¹ ») et va même jusqu'à se risquer à un barbarisme (« je vous descriptionnerai l'affaire¹⁶² »). Il ne s'écarte cependant jamais trop du « bon usage », au contraire de certains traducteurs des XX^e et XXI^e siècles, qui auront moins de scrupules à se permettre diverses sortes d'entorses à la langue française. Dans sa libre adaptation de la pièce pour le « tréteau contemporain¹⁶³ » (1928), l'écrivain et comédien genevois René-Louis Piachaud¹⁶⁴ explique par exemple avoir prêté à Evans un « accent tudesque¹⁶⁵ ». En réalité, cet accent n'est perceptible que dans la première réplique du personnage, qui sert en quelque

¹⁵⁸ En français, le terme « fleur de virginité » peut à la fois désigner le pucelage et la pucelle – c'est ainsi que l'on désigne parfois la Vierge Marie.

¹⁵⁹ *Shakespeare traduit de l'anglais, op. cit.*, p. 224.

¹⁶⁰ J.-M. DEPRATS, propos retranscrits dans « La traduction des dialectes, patois et parlers populaires au théâtre », table ronde citée, p. 100. Jean-Michel Déprats ajoute ensuite qu'« on peut toujours demander à l'acteur, dès lors que l'adoption d'un dialecte serait jugée, par le traducteur, inopérante, inefficace ou artificielle, de prendre [un] accent » (*ibid.*).

¹⁶¹ *Œuvres complètes de W. Shakespeare, op. cit.*, p. 69.

¹⁶² *Ibid.*, p. 76.

¹⁶³ En mars 1928, le Grand Théâtre de Genève donna quatre représentations de *La Farce des Joyeuses Commères* par les Amis de l'Instruction dans une mise en scène de Georges Baroz. Le rôle de Falstaff fut tenu par René-Louis Piachaud lui-même.

¹⁶⁴ On doit notamment à René-Louis Piachaud cinq autres traductions libres Shakespeare : *Le Songe d'une nuit d'été* (1923), *La Tragédie d'Othello* (1925), *La Tragédie de Coriolan* (1934), *Le Marchand de Venise* (1934) et enfin *Le Roi Lear* (1941). Une notice biographique est disponible sur la page web du fonds René-Louis Piachaud de la Bibliothèque de Genève ([http://w3public.ville-ge.ch/bge/odyssee.nsf/Attachments/piachaud_rene_louisframeset.htm/\\$file/piachaud_rene_louisframeset.htm?OpenElement](http://w3public.ville-ge.ch/bge/odyssee.nsf/Attachments/piachaud_rene_louisframeset.htm/$file/piachaud_rene_louisframeset.htm?OpenElement), consulté le 24 août 2016).

¹⁶⁵ M. CHOUET (éd.), *Œuvres complètes*, traduit par R.L. PIACHAUD, Genève, Slatkine, 1982, p. 214. L'édition originale de cette adaptation fut publiée en 1928 aux Éditions du Trèfle, à Genève.

sorte à donner le ton, une fois pour toutes, à l'acteur tenant le rôle d'Evans. Le traducteur ajoute :

Par la suite, on s'est contenté d'indiquer par le tour tudesque des phrases l'*accent* du personnage, et l'on n'a pas pris la peine de défigurer tous les mots comme on l'a fait dans cette première réplique de messire Hugues Evans¹⁶⁶.

Evans estropie encore plus le français dans l'adaptation de Piachaud que l'anglais dans l'original. En effet, Piachaud n'hésite pas à forcer le trait, ce qui passe avant tout par un travail de dislocation de la syntaxe. Même lorsqu'Evans s'exprime en vers (V.V) et « perd » momentanément son accent dans la graphie du Folio¹⁶⁷, Piachaud en rajoute, il « sur-traduit » :

EVANS. Where's Bead? Go you, and, where you find a maid
That ere she sleep has thrice her prayers said,
Raise up the organs of her fantasy,
Sleep she as sound as careless infancy.
But those as sleep and think not on their sins,
Pinch them, arms, legs, backs, shoulders, sides, and shins. (V.v.48-53)

LE SYLPHE¹⁶⁸ HUGHES EVANS. Où c'est qu'est Petite Chose ? Allez vous, Petite Chose, et quand vous trouve une vierge qui elle a dit trois fois ses prières avant elle est endormie, vous devez inspire pour elle les jolis rêves. *Aber*, quand vous trouve des filles qui sont endormies, et elles n'ont pas pensé à leurs péchés, alors vous devez pince les bras, pince le dos, pince les fesses. Petite Chose, allez vous¹⁶⁹.

D'autres partisans d'une telle « sur-translation » succédèrent à Piachaud. On songe d'abord au comédien et traducteur Charles Charras, qui rédigea initialement l'adaptation des *Joyeuses Commères de Windsor* pour la Compagnie Jacques Fabbri au début des années soixante (la pièce fut créée le 17 juin 1961 au Théâtre du Casino d'Enghien-les-Bains). Cette adaptation parut en 2007 dans l'édition *L'Œil du Prince* – Charras présente son texte comme la synthèse de plusieurs expériences¹⁷⁰. Lorsque le spectacle fut repris au théâtre en 1962 et

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 219.

¹⁶⁷ Il ne le perd pas dans le Quarto.

¹⁶⁸ Piachaud transforme ici le satyre, créature mi-homme mi-bouc dans la mythologie grecque, en sylphe, être surnaturel « composé des plus purs éléments de l'air où [il] vi[t] » (*TLFi*, s. v. « sylphe » subst. masc.).

¹⁶⁹ M. CHOUET (éd.), *Œuvres complètes*, op. cit., p. 307.

¹⁷⁰ « J'ai d'abord écrit l'adaptation des « Joyeuses Commères de Windsor » pour la Compagnie Fabbri. Nous l'avons jouée pendant plus de deux ans en comptant les tournées. Ensuite, au festival d'Angers, Jean Le Poulain l'a montée avec quelques couplets sur une musique d'Edgar Bischoff. Au théâtre de Boulogne-Billancourt, sous la direction de Jean-Pierre Grenier, elle vient d'être remontée avec encore plus de couplets chantés. » *Les Joyeuses Commères de Windsor*, traduit par C. CHARRAS, Paris, L'Œil du Prince, 2007, p. 6.

en 1968¹⁷¹, puis enregistré en 1970 dans le cadre de l'émission de télévision *Au théâtre ce soir*¹⁷², Charras lui-même tint à chaque fois le rôle d'Evans. Il est particulièrement intéressant de noter la différence entre les répliques d'Evans telles qu'elles figurent dans la partition textuelle de Charras et le texte réellement prononcé par ce dernier au cours de la représentation télévisée de 1970. Dans l'adaptation parue en 2007, en effet, l'accent d'Evans se caractérise par l'assourdissement quasi-systématique des consonnes orales sonores ainsi que la sonorisation du [p] en [b] (« la betite Anne Pache [...] est une pelle bucelle¹⁷³ »), comme dans l'extrait suivant, tiré du premier tableau :

SHALLOW. Curé, dites-moi où est Falstaff ou je vous...

EVANS. Il est ici. Mais laissez-moi tirer les obérations, Sir Shallow, fous serez un anche. Et même un chérupin. Che vais frabber à la porte tes Pache. (*Il frappe.*) Holà ! Ho ! Que Tieu arrose cette maison te ses pénétiction. (*Page entre.*) Maître Pache, c'est Tieu qui fous enfoie.

PAGE. Dieu lui-même ?

EVANS. Fouï¹⁷⁴.

Une seule lecture à voix haute suffit pour se rendre compte que cette réplique est extrêmement pénible à prononcer, en particulier à cause de l'interversion des *b* et des *p*. Extrêmement artificiel, cet accent pseudo-germanique n'est pas tenable sur la durée. Charras s'en est vraisemblablement lui-même rendu compte puisque l'accent vaguement alsacien qu'il arbore au cours du spectacle télévisé est beaucoup moins lourdement marqué que celui que suggèrent les déformations consonantiques du texte publié.

La traduction des dialectes et accents est un exercice périlleux que Fabrice Antoine compare à juste titre à « un numéro de fildefériste¹⁷⁵ » au cours duquel le traducteur doit

tent[er] de maintenir l'équilibre [...] entre caractérisation raisonnable et caricature irrémédiable, et de respecter deux impératifs, celui de lisibilité et celui de dicibilité, sans lesquels son texte ne serait qu'un galimatias rebutant¹⁷⁶.

¹⁷¹ Pour un inventaire plus précis des divers lieux et dates de spectacle, voir la page consacrée à l'adaptation de Charras pour la Compagnie Fabbri sur le site des *Archives du Spectacle* (http://www.lesarchivesduspectacle.net/?IDX_Spectacle=19435, consulté le 24 août 2016).

¹⁷² Cette émission réalisée par Pierre Sabbagh fut enregistrée au Théâtre Marigny le 14 Mars 1970 et diffusée pour la première fois le 3 septembre 1970 sur la première chaîne de l'ORTF. La mise en scène est de Jacques Fabbri, qui tient par ailleurs le rôle de Falstaff. L'émission est accessible sur le site internet de L'Institut National de l'Audiovisuel (<http://www.ina.fr/video/CPF86604283/les-joyeuses-commeres-de-windsor-video.html>, consulté le 24 août 2016).

¹⁷³ C. CHARRAS (trad.), *Les Joyeuses Commères de Windsor*, op. cit., p. 11.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 12.

¹⁷⁵ F. ANTOINE, « Aux prises avec... quelques accents différents », dans id. (éd.), *Argots, langue familière et accents en traduction*, op. cit., p. 128.

¹⁷⁶ *Ibid.*

Daniel et Geneviève Bournet, qui se disent par ailleurs soucieux des « impératifs de la représentation théâtrale en français¹⁷⁷ », perdent complètement de vue les impératifs de lisibilité, de dicibilité et de « jouabilité » dans leur traduction de la pièce (1992). Leur Monsieur Hugh Evans, qui substitue systématiquement le son [f] aux consonnes [s] et [v], produit ainsi d'incessants virelangues¹⁷⁸, comme par exemple « Dieu fous béniffe en fa merfi, fous touf¹⁷⁹ » (qui traduit ou plutôt estropie la phrase « God pless you from his mercy sake, all of you¹⁸⁰ », nettement moins marquée dialectalement). Les répliques d'Evans dans la traduction de D. et G. Bournet sont proprement illisibles et seraient probablement inintelligibles si elles étaient portées à la scène.

Il s'agit là d'un reproche qui a pu être adressé aux *Joyeuses Commères* d'Andrés Lima, spectacle créé en 2009 et dans lequel Evans (interprété par le comédien Belge Thierry Hancisse) « a la panse rebondie, le crâne chauve et un accent belge caricatural¹⁸¹ ». La « belgitude¹⁸² » du personnage, accentuée par plusieurs références à Jacques Brel¹⁸³ (« le plat pays qui est le mien », « Je vous ai apporté des bonbons »), semble aisément se justifier : cibles privilégiées de plaisanteries ethniques, les Belges et leur accent sont un peu aux Français ce que les Gallois et le *Wenglish* sont aux Anglais¹⁸⁴. Cette transposition, qui n'est évidemment pas neutre, est absente de la traduction de Jean-Michel Déprats et de Jean-Pierre Richard, établie à la demande la Comédie-Française et parue en 2010¹⁸⁵. Si ce texte a été largement salué par la critique (Fabienne Darge, journaliste au *Monde*, qualifie par exemple cette traduction de « réussite éclatante¹⁸⁶ »), beaucoup estiment que « le résultat sur le plateau

¹⁷⁷ *William Shakespeare : Théâtre complet IV, op. cit.*, p. 249, n. d. t.

¹⁷⁸ Néologisme calqué sur l'anglais *tongue-twister* et de sens identique. Le Petit Robert définit le « virelangue » comme une locution ou une phrase « à caractère ludique, caractérisée par sa difficulté de prononciation ou de compréhension orale, voire des deux à la fois ».

¹⁷⁹ *William Shakespeare : Théâtre complet IV, op. cit.*, p. 286.

¹⁸⁰ *MW*, III.1.40.

¹⁸¹ E. RIVIER, « *Les Joyeuses Commères de Windsor* entrent au répertoire de la Comédie-Française » (<http://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=441>, consulté le 27 avril 2015).

¹⁸² Le mot « belgitude » aurait été forgé dans les années soixante-dix par le sociologue Claude Javeau et l'écrivain Pierre Mertens sur le modèle du terme « négritude ».

¹⁸³ Pour Sylvain Dufeu : « Les évocations en tous genres prennent du reste une place envahissante dans cette mise en scène : des auberges de Bruegel aux féeries diaboliques de Bosch, en passant par quelques réinterprétations libres de chansons de Purcell ou de Jagger... le désir de transposer des effets scéniques parfois intraduisibles, s'il part d'une bonne intention, entraîne un joyeux fouillis. » S. DUFEU, « Théâtre », *Études* 3/2010 (Tome 412), p. 388 (www.cairn.info/revue-etudes-2010-3-page-388.htm, consulté le 24 août 2016).

¹⁸⁴ On songe notamment aux fameuses « blagues belges », au vrai-faux accent belge popularisé par Coluche, ou encore à la locution bruxelloise « une fois », qui n'est pas sans rappeler le *look you* des Gallois. Sur ce sujet, voir par exemple P. DAYEZ-BURGEON, *Les secrets de la Belgique*, Paris, Perrin, 2013, chap. 15, « Savez-vous pourquoi les Belges... Pourquoi les blagues belges font-elles rire ? ».

¹⁸⁵ *Les Joyeuses Commères de Windsor, op. cit.*

¹⁸⁶ F. DARGE, « «Les Joyeuses Commères» en manque de vraie folie », *Le Monde*, 11 décembre 2009 (http://www.lemonde.fr/culture/article/2009/12/11/les-joyeuses-commeres-en-manque-de-vraie-folie_1279308_

est décevant¹⁸⁷ ». « Tout sonne faux », ajoute Irène Sadowska Guillon, déplorant que « les accents étrangers¹⁸⁸ et régionaux [...] so[ie]nt soulignés, appuyés avec insistance jusqu'à la caricature¹⁸⁹ ». Audrey Chaix¹⁹⁰, quant à elle, trouve « ce jeu d'accents » « savoureux » mais reconnaît toutefois qu'« il l'emporte parfois sur la compréhension » en rendant certaines répliques « difficiles à distinguer ». Enfin, Delphine Kilhoffer¹⁹¹ dresse du spectacle un bilan mitigé, en raison notamment de quelques passages « très confus » relevant de « deux problèmes techniques » : le brouhaha des scènes de foule, d'une part, qui rend le texte inaudible, et d'autre part, les accents étrangers d'Evans et de Caius, « si forts qu'on peine souvent à saisir le texte ».

Dans la traduction établie par Jean-Michel Déprats et Jean-Pierre Richard pour la mise en scène de Lima, Evans n'est pas belge mais bien gallois. Dans leur introduction, qui met l'accent sur le babélisme de la pièce, les traducteurs résument ainsi la difficulté que pose, pour la traduction, « une langue envahie par une autre¹⁹² » :

Dans une traduction en français monolingue, on serait bien en peine de définir ce qu'est un accent gallois en français. Là aussi la traduction interlinguistique est mise en panne, il faut des transpositions pour préserver le maniérisme des chapelets de synonymes ou les associations cocasses d'antonymes¹⁹³.

Dans cette version, l'accent d'Evans n'est pas transposé par des déformations vocaliques ou consonantiques en français. L'Evans de Déprats et de Richard n'a donc pas d'accent à proprement parler. En revanche, les répliques d'Evans sont truffées de pataquès en tous genres. Comme il le fait en anglais, le Gallois commet de nombreux malapropismes en

3246.html, consulté le 24 août 2016). Cette dernière ajoute que « Jean-Michel Déprats [...] et son collègue Jean-Pierre Richard font montre d'une finesse et d'une invention langagière propres à rendre la pièce tout à fait réjouissante pour le public français ». « Ce que l'on retient avant tout de cette production, c'est la qualité de la traduction », déclare quant à elle Audrey Chaix dans « Les Joyeuses Commères de Windsor - Comédie Française » (<http://www.artistikrezo.com/spectacle/critiques/theatre/theatre-classique/les-joyeuses-commeres-de-windsor-a-la-comedie-francaise.html>, consulté le 24 août 2016). Irène Sadowska Guillon, enfin, évoque une « traduction très inventive » : « Jean-Michel Déprats et Jean-Pierre Richard, explique-t-elle, transposent magistralement ces divers niveaux [d'anglais], la diversité des langues, les couleurs, les tonalités, les écarts linguistiques ». I. SADOWSKA GUILLON, « *Les Joyeuses Commères de Windsor* de Shakespeare, mise en scène Andres Lima » (<http://theatredublog.unblog.fr/2009/12/11/les-joyeuses-commeres-de-windsor/>, consulté le 27 avril 2015).

¹⁸⁷ *Ibid.*

¹⁸⁸ Dans la mise en scène de Lima, le docteur Caius (Andrzej Seweryn) a un accent russe.

¹⁸⁹ I. SADOWSKA GUILLON, « *Les joyeuses Commères de Windsor* de Shakespeare », art. cité.

¹⁹⁰ A. Chaix, « Les Joyeuses Commères de Windsor - Comédie Française », art. cité.

¹⁹¹ D. KILHOFFER, « *Les Joyeuses Commères de Windsor* de William Shakespeare » (<http://rhinoceros.eu/2009/12/les-joyeuses-commeres-de-windsor-de-william-shakespeare/>, consulté le 24 août 2016).

¹⁹² J.-M. DEPRATS et J.-P. RICHARD, « Introduction : Windsor et Babel », dans *Les Joyeuses Commères de Windsor*, *op. cit.*, p. 17.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 18.

français : « prenez cela en sidération¹⁹⁴ », « je vais tout capituler dans mon calepin¹⁹⁵ », « évitons d'être la risette¹⁹⁶ des autres ». Il corrompt également les mots existants (par exemple « quolibêtes¹⁹⁷ », « jugette¹⁹⁸ » au lieu de « jugeotte », « fantasmagouriques¹⁹⁹ » avec un *u* en trop, ou encore « scroquer²⁰⁰ » au lieu d'« escroquer ») et commet une faute d'accord (« votre panse est déjà plein de beurre²⁰¹ », déclare-t-il à Falstaff, qui s'indigne aussitôt de devoir « souffrir le persiflage d'un homme qui fait de notre langue une ratatouille²⁰² »). Certains termes d'argot (« je vais lui tamponner la bobine ») ainsi que de nombreux barbarismes²⁰³ (tels que « virginitude²⁰⁴ », « descriptionner²⁰⁵ », « firmativement²⁰⁶ » ou encore « aubergés²⁰⁷ », c'est-à-dire les clients de l'auberge), constituent par ailleurs d'autres ingrédients essentiels de la « ratatouille » d'Evans. À défaut de transposer l'accent du personnage, Jean-Michel Déprats et Jean-Pierre Richard font preuve d'une grande inventivité lexicale pour rendre les diverses incorrections (phonétiques, lexicales, voire grammaticales) qui émaillent ses répliques.

Déprats et Richard ont récemment remanié leur traduction de la pièce (par ailleurs renommée *Les Joyeuses Épouses de Windsor*) dans le cadre de l'édition bilingue des *Œuvres complètes* de Shakespeare dans la collection de « La Bibliothèque de la Pléiade ». Ce nouveau texte français a paru en avril 2016 dans le volume VI (qui correspond au tome II des *Comédies*). À la différence du texte paru en 2010, cette traduction transpose par endroits certaines déformations consonantiques propres à l'accent d'Evans. Ces altérations portent généralement sur les mêmes sons que dans le Folio (« tiable²⁰⁸ », « Papyllone²⁰⁹ »,

¹⁹⁴ Ce qui traduit « Take your 'visaments in that ». Evans corrompt ici l'expression juridique *take advisement*.

¹⁹⁵ « I will make a prief of it in my notebook ». Evans écorche ici le mot *brief*.

¹⁹⁶ « Pray you let us not be laughing-stocks to other men's humours ». On retrouvera plus loin cette expression sous la forme *flouting-stock*, qu'Evans déforme en **vlouting-stog*. « Perhaps the use is a blunder ascribed to the Welsh speaker » (*OED*, s. v. *flouting-stock* n.).

¹⁹⁷ Ce mot-valise traduit l'anglais *mockeries*.

¹⁹⁸ En anglais, Evans utilise l'adverbe *discreetly* à la place du substantif *discretion*.

¹⁹⁹ Le terme sert à rendre **fery fantastical*.

²⁰⁰ Qui traduit le terme standard *cozen*.

²⁰¹ « Your belly is all putter ».

²⁰² « Have I lived to stand at the taunt of one that makes fritters of English? » On note au passage que le substantif *English* a ici été commodément remplacé par « notre langue » et que la métaphore culinaire *fritters of English* a quant à elle fait l'objet d'une domestication (« une ratatouille »).

²⁰³ Au sens d'emploi de mots inexistantes.

²⁰⁴ On se souvient qu'Evans confond *virgin* et *virginity*.

²⁰⁵ Evans substitue le nom *description* au verbe *describe*.

²⁰⁶ Pour **positable* (au lieu de *positively*).

²⁰⁷ En anglais, Evans emploie ici le mot *entertainments*.

²⁰⁸ J.-M. DEPRATS et G. VENET (éd.), *Comédies II, op. cit.*, p. 17.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 109.

« figoureusement²¹⁰ », « Hipograte²¹¹ ») mais elles ne sont pas marquées de façon systématique – on en recense seulement une quinzaine d’occurrences en tout. Il s’agit de recourir à un minimum de signes pour éviter de créer un accent artificiel et caricatural tout au long de la pièce. En revanche, cette retraduction fait une part encore plus belle aux concoctions lexicales en tous genres. On compte en effet davantage de mots rares (« sautillonner²¹² », p. 225), de barbarismes (« calculations », « chicailles²¹³ », p. 7 et 239 respectivement) et de malapropismes (« compromissions²¹⁴ » [p. 7] au lieu de « compromis », « ravisés²¹⁵ » [p. 9] pour « avisés », « excrétiens²¹⁶ » [p. 23] pour « exertions »). Quant aux pluriels intempestifs d’Evans, ils sont souvent mis en évidence, en français, par l’emploi répété de substantifs se terminant par le suffixe *-erie(s)*, souvent doté d’une valeur dépréciative. La plupart de ces substantifs sont attestés (« jalouseries », « crapuleries²¹⁷ », « guignoleries », « ricaneries », « beuveries », « effronteries », « railleries²¹⁸ »), certains sont archaïques ou inusités (« babilleries », « trembleries », p. 169 et 107 respectivement), d’autres purement fantaisistes (« penseries », « jureries », p. 143 et 239). Si Jean-Michel Déprats et Jean-Pierre Richard parviennent à individualiser Evans, ce n’est pas tant par les déformations d’ordre phonétique destinées à reproduire (partiellement) son accent que par un travail considérable sur le lexique, donnant lieu à de nombreuses et savoureuses trouvailles.

Dans ce que Jean-Marie Villégier nomme sa « libre imitation²¹⁹ » du Quarto de 1602²²⁰, adaptation établie pour un spectacle créé à Bourges le 9 mars 2004²²¹ et mis en scène avec Jonathan Duverger, Evans (interprété par Jean-Claude Fernandez) est un pédant rebaptisé Monsieur Ledocteur et ayant perdu sa nationalité galloise. Dans une mise en scène

²¹⁰ *Ibid.*, p. 107.

²¹¹ *Ibid.*, p. 113.

²¹² Ce verbe traduit **trib*, substitué à *trip*, au sens de « to move lightly and nimbly on the feet » (*OED*, s. v. *trip* v., I.1.a).

²¹³ Evans accuse Falstaff d’être porté « aux chicailles et aux chamailles » (traduction de *pribbles and prabbles*).

²¹⁴ « Je suis homme d’Église, déclare ainsi Evans, et serai heureux de faire ma bienfaisance pour vous amener à des arrangements et des compromissions » (p. 7).

²¹⁵ « Nous serions bien ravisés de quitter nos chicanes et nos chamailles » (p. 9).

²¹⁶ « Prêtez l’oreille à ses excrétiens » traduit ici « Give ear to his motions », de sens analogue puisque le nom *motion*, qui fait l’objet d’une syllepse, peut également signifier « défécation ».

²¹⁷ Pour *knaveries*.

²¹⁸ Respectivement : p. 237, 203, 211, *ibid.*, 239, *ibid.*, 145.

²¹⁹ J.-M. VILLEGIER, « Infidèle fidélité », dans *Les Joyeuses Commères de Windsor*, *op. cit.*, p. 12.

²²⁰ Villégier considère en effet le Quarto plus « jouable » que le Folio : « S’il confine parfois à la sécheresse, le Quarto prend l’avantage en émondant le dialogue d’un lourd fouillis de branches mortes, d’allusions et de références devenues indéchiffrables. Élagué, l’arbre rajeunit. La conclusion s’impose : si nous voulons un texte à jouer, et non point seulement à lire – lecture qu’il faudrait aider de nombreuses notes en bas de page –, c’est du Quarto qu’il faut partir. » *Ibid.*, p. 9.

²²¹ Dans cette mise en scène, antérieure à celle de Lima, c’est Villégier lui-même qui tenait le rôle de Falstaff.

où les « costumes [...] renvoient aux personnalités médiatiques (chanteurs, comédiens), mais aussi aux personnages de bande dessinée et des romans de cape et d'épée²²² », les « pauvres clowns²²³ » que sont Monsieur Ledocteur et son double Docteur Lemonsieur (Caius) – en habit noir, un chapeau melon sur la tête et une canne à la main – « incarn[e]nt les Dupond et Dupont des albums de Tintin²²⁴ » (voir annexe III).

Dans un texte liminaire intitulé « Infidèle fidélité », Villégier justifie la liberté de son « imitation²²⁵ » en déclarant avoir souhaité rester fidèle, avant toute chose, à la dimension ludique du langage de la comédie de Shakespeare :

Le comique des *Joyeuses Commères* [...] tient essentiellement aux niveaux de langage et à leur juxtaposition incongrue. La fidélité, en ce cas, plus que par le mot à mot, semble devoir passer par l'invention verbale. Si donc, dans la présente version le déroulement du dialogue – à de très rares exceptions près – demeure conforme au Quarto, le détail de l'écriture ose souvent s'en écarter. Une bonne part du plaisir nous échapperait en effet si le texte se mâchait mal, s'il manquait de chair et de rebond, s'il n'était pas ludique dans l'exercice de la langue²²⁶.

Par quel moyen, dès lors, être fidèle au comique né des égarements linguistiques d'Evans ? Comment individualiser ce personnage et comment suggérer, dans la traduction française, son statut d'étranger au sein de la communauté de Windsor ? Villégier ne fait ni le choix de la standardisation de ses répliques, ni celui d'une transposition dialectale quelconque, mais celui de la substitution de l'étrange à l'étranger :

J'ai prêté [aux deux pédants²²⁷] des étrangetés de langage qui m'ont paru correspondre – d'assez loin, confessons-le – à cet anglais très fautif ou très singulier qui les caractérise si vigoureusement. Les propos de Monsieur Ledocteur sont ainsi semés d'archaïsmes que j'ai tirés de notre Larivey, contemporain de Shakespeare²²⁸.

Les archaïsmes de Monsieur Ledocteur sont d'ordre lexical – qu'il s'agisse de mots simples (« adonc », « or sus », « icelle », « rappointer²²⁹ », « bailler²³⁰ », « s'ergotter²³¹ ») ou

²²² G. BOQUET, « *Les Joyeuses Commères de Windsor*, adaptation et mise en scène de Jean-Marie Villégier et Jonathan Duverger, à l'Athénée Louis-Jouvet, Paris, le 21 avril 2004 », *Cahiers Élisabéthains*, 2004, vol. 66, n° 1, p. 70.

²²³ J.-M. VILLEGIER, janvier 2004 (<http://www.theatreonline.com/Spectacle/Les-joyeuses-commeres-de-Windsor/7576>, consulté le 25 août 2016).

²²⁴ G. BOQUET, « *Les Joyeuses Commères de Windsor* », art. cité, p. 70.

²²⁵ Villégier explique en effet que son texte n'est « peut-être pas traduit du Quarto. Il en est imité, comme on disait autrefois ». J.-M. VILLEGIER, « Infidèle fidélité », *op. cit.*, p. 12.

²²⁶ *Ibid.*, p. 11.

²²⁷ Monsieur Ledocteur (Evans) et Docteur Lemonsieur (Caius).

²²⁸ J.-M. VILLEGIER, « Infidèle fidélité », *op. cit.*, p. 12.

²²⁹ Au sens de « raccommoier, réconcilier ».

²³⁰ Au sens de « donner ».

²³¹ C'est-à-dire « se dresser sur ses ergots » (sur ses pieds). On trouve par exemple ce verbe dans *Les Jaloux* de Larivey.

d'expressions figées (« tirer le cul arrière²³² », « Il y a de l'ordure dans sa flûte²³³ », « épanouir la rate²³⁴ ») – mais aussi d'ordre syntaxique (« cette mienne chair », « j'ai opinion d'avoir vu sa barbe », « Je lui veux éprouver le suif »). La fréquente antéposition des épithètes que pratique Ledocteur (« coléreux transports », « ce mien suprême danger », « adultères désirs ») contribue par ailleurs à donner une coloration surannée et littéraire à ses propos. En comparant le passage suivant (au cours duquel Evans enjoint à Peter Simple de porter une lettre à Mistress Quickly) avec la réécriture qu'en propose Villégier, on sent bien le plaisir évident que ce dernier a pu prendre à archaïser et étoffer la prose de son « pédant » :

SIR HUGH. Hark you *Simple*, pray you beare this letter to Doctor *Cayus* house, the French Doctor. He is twell vp along the street, and enquire of his house for one mistris *Quickly*, his woman, or his try nurse, and deliuer this Letter to her, it tis about Maister *Slender*. Looke you, will you do it now? (Quarto de 1602)

LEDOCTEUR. Or sus, Simple, je te prie, va-t-en courant au bout de la rue, toque à la porte du Docteur Lemonsieur, enquiers-toi de certaine Dame Quickly, sa chambrière, laquelle a bruit de tenir la queue de la poêle, et si elle est en la maison baille-lui cette mienne missive par quoi je la sollicite aider ton maître en ses amours. Et si tu ne la trouves, attends-la sur le pas de l'huis. Fais bonne diligence, mais ne reviens que tu ne la lui aies mise en main. Va, cours, vole, et que Dieu te garde²³⁵ ! (Texte de J.-M. Villégier)

À ma connaissance, Jean-Marie Villégier est le seul à avoir tenté de transposer l'anglais boiteux d'Evans dans un français archaïsant. La variation langue-dialecte est ainsi marquée non pas par un transfert d'ordre géographique (le Gallois devenant belge ou alsacien), mais bien plutôt par un décalage historique rendu possible par le recours à un état de langue obsolète. On aboutit en somme à ce qu'Antoine Vitez qualifie d'« effet d'étrangeté, ou d'*estrangement*²³⁶ ».

IV. Bilan

Que retenir de ces multiples tentatives de transposition en langue-cible de dialectes littéraires ? Une certitude, tout d'abord : n'ayant proprement dit aucun « équivalent » en langue-cible, les dialectes ne sont *a priori* pas transposables. Ou bien ils le sont difficilement,

²³² L'expression apparaît dans *Les Écoliers* de Larivey. Elle signifie « fuir, reculer », d'après Furetière : « Quand il faut se battre, ou quand il faut payer, il tire le *cul* en arrière. » (A. FURETIÈRE, *Dictionnaire Universel*, 1725, s. v. « cul »)

²³³ « On dit [...] d'Un homme dont on recherche la vie, qu'*Il y a de l'ordure à sa flûte*, pour dire, qu'Il y a fort à redire dans sa conduite, et qu'il mérite punition ». (*Dictionnaire de L'Académie française*, 1762, s. v. « flûte » s. f.).

²³⁴ « Divertir & faire rire » (*ibid.*, s. v. « rate » s. f.).

²³⁵ J.-M. VILLEGIER (trad.), *Les Joyeuses Commères de Windsor*, *op. cit.*, p. 26.

²³⁶ A. VITEZ, cité dans « La traduction des dialectes, patois et parlers populaires au théâtre », table ronde citée, p. 100.

conférant alors au traducteur et à ses lecteurs un sentiment de perte inévitable. Les accents et dialectes sont peut-être encore plus difficiles à traduire vers le français, langue profondément marquée par « quatre siècles de centralisme politique et culturel ostentatoire²³⁷. » Selon Jean-Louis Sarthou, en effet, « parler de langue régionale prend chez nous des connotations difficiles à avouer, profondément ancrées dans notre inconscient²³⁸ ». Il y aurait donc peut-être une spécificité du français en ce qui concerne la traduction des dialectes, que Jean-Michel Déprats décrit comme « une des apories évidentes du traduire²³⁹ ». Si les accents, dialectes, patois, et les langues dites minoritaires nous amusent (parfois) chez les autres, ils sont souvent à l'origine d'un certain malaise, nous « dérangent », dans les limites de l'Hexagone. En traduction comme à la scène, on ne sait trop qu'en faire.

Pourtant, quelle que soit la langue-cible, les solutions traductives adoptées sont toujours sensiblement les mêmes. Celle qui consiste à traduire un dialecte par un dialecte prétendument équivalent est rarement satisfaisante, tout d'abord parce que « tout vernaculaire est spécifique, [et qu']on ne trouve que rarement des équivalences convaincantes²⁴⁰ ». La transposition dialectale est non seulement insatisfaisante, mais elle est même éminemment problématique, comme l'expliquent Vicent Montalt, Pilar Ezpeleta et Miguel Teruel : « Trying to find a real diatopic variety in the target language is risky because it involves unavoidable asymmetries between the two languages and cultures²⁴¹. » Pour Susanne Ghassempur, « this strategy introduces the dilemma of choosing the dialect of target language and the eventual choice might evoke stereotypes in the target language which do not correspond to those of the source text²⁴² ». Antoine Vitez dit quant à lui sensiblement la même chose lorsqu'il évoque, dans *De Chaillot à Chaillot*, les difficultés de traduction du parler cosaque dans *Le Don paisible* de Choukhov. Il paraît tentant, explique Vitez, de traduire « le langage patoisant du Cosaque par un langage patoisant français, dans le genre paysan. [...] Et puis, pour ce qui est de l'argot militaire, c'est encore plus simple, on prend

²³⁷ J.-L. SARTHOU, cité par N. SANCHEZ, « To Feast or not to Feast », *op. cit.*, p. 315.

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ J.-M. DEPRATS, d'après la transcription de Marie Salgues et d'Annie Cointre à la suite de la rencontre avec J.-M. Déprats le 10 mai 2007 à l'Université de Paris 8, p. 6 (http://www2.univ-paris8.fr/T3L/IMG/pdf/Rencontre_avec_JM_D_351prats_compte_rendu_.pdf, consulté le 25 août 2016).

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 5.

²⁴¹ V. MONTALT, P. EZPELETA, et M. TERUEL, « Gallivanting Round the Globe », *op. cit.*, p. 122.

²⁴² S. GHASSEMPUR, « Fuckin' Hell! Dublin soul goes German: A functional approach to the translation of 'fuck' in Roddy Doyle's *The Commitments* », dans F.M. FEDERICI (éd.), *Translating Dialects and Languages of Minorities*, *op. cit.*, p. 54.

l'argot militaire des tranchées²⁴³ ». Aux yeux de Vitez, il s'agit là d'une « mauvaise solution » :

À l'arrivée, je ne voyais pas, dans mon texte français, ce que je voyais en lisant le texte russe. À l'arrivée, je voyais des Français qui causaient entre eux. Pas des Russes. [...] Il y a là une convention difficilement supportable. [...] L'original est occulté par les connotations de la traduction²⁴⁴.

La standardisation en langue-cible du dialecte de la langue-source est presque tout autant problématique : « Translating a dialect into standard language also causes an enormous translation loss and might even obscure the meaning of the text²⁴⁵ », note Susanne Ghassempur. Quant aux notes du traducteur, souvent succinctes, elles ne sont généralement qu'un pis-aller, qu'un piètre substitut à ce qui se joue réellement dans le décalage, dans l'original, entre langue standard et langue non-standard. Montalt, Ezpeleta et Teruel, nous l'avons vu, suggèrent en revanche qu'une standardisation bien documentée (à l'aide d'un paratexte informatif) constituerait non pas un « aveu d'échec qui jette l'opprobre sur le traducteur²⁴⁶ » mais au contraire une solution tout à fait recevable et même enrichissante. Selon Ghassempur, qui s'est penchée sur la traduction vers l'allemand du vernaculaire de la classe ouvrière dublinoise dans le premier roman de Roddy Doyle, « the best compromise seems to be the translation of a dialect into a supraregional colloquial language that is universally understood by the readers in the target language²⁴⁷ ». Jean-René Ladmiral fait une suggestion similaire lorsqu'il explique qu'il est plus important, à ses yeux, de privilégier la littérarité du texte à traduire plutôt que sa « texture socioculturelle, voire ethnolinguistique²⁴⁸ » :

Quand, dans un dialogue, un personnage se distingue par son parler dialectal, [...] il arrive alors que le traducteur veuille à toute force trouver en langue-cible le dialecte, le « sociolecte » [...] qui serait l'équivalent exact de l'« état de langue » auquel référerait le décalage de l'original qu'on ne veut pas laisser perdre. Dès qu'on prend la peine d'y réfléchir un peu, il apparaît que c'est bien une illusion, relevant d'un impensé traductologique qui consiste à concevoir les textes dans les termes d'une *ontologie du signifiant* de nature linguistique. Alors que l'essentiel est ailleurs, à savoir : au niveau de l'*effet* qu'induit le texte, [...] qu'il s'agira de

²⁴³ A. VITEZ, cité par J.-M. Déprats dans « La traduction des dialectes, patois et parlers populaires au théâtre », table ronde citée, p. 98.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 99.

²⁴⁵ S. GHASSEMPUR, « Fuckin' Hell! Dublin soul goes German », art. cité, p. 54.

²⁴⁶ J. HENRY, « De l'érudition à l'échec : la note du traducteur », *Meta: Journal des traducteurs*, 2000, vol. 45, n° 2, p. 228.

²⁴⁷ S. GHASSEMPUR, « Fuckin' Hell! Dublin soul goes German », art. cité, p. 54.

²⁴⁸ J.-R. LADMIRAL, « Lever de rideau théorique : quelques esquisses conceptuelles », *Palimpsestes*, 2004, n° 16, p. 22.

servir dans la traduction que nous nous efforcerons d'en donner. Là est la vraie nature du texte, son essence²⁴⁹.

Ladmiral suggère par exemple de s'inspirer du parler des paysans de Molière ou du français parlé de Céline pour traduire le décalage induit par l'oralité d'un parler local. On rejoint là l'idée qu'il y aurait peut-être une certaine universalité du parler populaire qui s'opposerait au caractère unique de chaque vernaculaire.

Si la solution mise en avant par Ladmiral semble pouvoir fonctionner pour traduire, par exemple, le parler paysan d'Edgar dans *King Lear*, il n'en est pas forcément de même pour la traduction de l'anglais boiteux de Fluellen, MacMorris, Jamy ou Evans, qui ne s'apparente pas vraiment à un parler populaire. « Tous les usages de dialecte ne sont pas comparables²⁵⁰ », comme le fait remarquer Jean-Michel Déprats, et il convient à chaque fois de s'interroger sur la fonction et l'effet de l'utilisation d'un dialecte donné dans le texte-source. Dans ce domaine, les généralisations sont à proscrire dans la mesure où, comme le souligne Fabrice Antoine, il ne peut y avoir de recette toute faite :

Au contraire il conv[ient], à chaque reprise, de dégager les intentions de l'auteur et la valeur des accents qu'il transcri[t] avant de tenter de les passer, non par traduction, mais sans doute plus par transposition. À chaque reprise aussi, il convient de se glisser dans la peau du personnage, dans sa langue, dans son accent, et donc dans sa culture avant de lui donner parole dans l'autre langue. [...] Le traducteur doit ici, avec humilité, se donner le temps d'évaluer les résonances de l'accent qu'il a à traduire et aussi de s'assurer qu'il l'a bien entendu – ensuite seulement il tentera de le préserver et de le faire entendre dans sa version en français²⁵¹.

Il est intéressant de noter que les conseils que Fabrice Antoine donne au traducteur empruntent au registre théâtral : il faut avant toute chose « se glisser dans la peau du personnage » avant de lui donner voix. Antoine Vitez établit lui aussi une comparaison entre le travail du traducteur aux prises avec la variation langue-dialecte et le travail de la mise en scène :

La solution ne peut pas être scientifique. Elle ne peut qu'être artistique au sens propre : de la nature de la *métamorphose*. De la *transformation*. Ce que je préconise, c'est de rendre l'image du Cosaque par une *sous-traduction*. Ne pas vouloir tout dire. [...] Au contraire, [...] signifier doucement [au lecteur d'arrivée], par des signes littéraires discrets, que le personnage littéraire qui parle là ne parle pas comme il faudrait : qu'il parle *autrement*. [...] Pour cela, il faut jouer légèrement sur la syntaxe. Légèrement la gauchir, la transformer à peine. Employer des mots tantôt archaïques, tantôt un peu déformés, mais moins que ne se le permet le texte original. [...] C'est aussi le travail de la mise en scène. Très souvent, il faut dire aux acteurs de ne pas chercher à exprimer la totalité du sens ou la totalité de l'imitation d'un personnage supposé, mais de signifier simplement par quelques traits qu'il y a une différence entre le personnage et

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 23.

²⁵⁰ « La traduction des dialectes, patois et parlers populaires au théâtre », table ronde citée, p. 122.

²⁵¹ F. ANTOINE, « Aux prises avec... quelques accents différents », art. cité, p. 133.

son modèle : signifier la forme plutôt que le contenu. On signale le décalage, et le décalage dégage l'effet. Effet d'étrangeté, ou d'*estrangement* (c'est le néologisme que j'ai inventé), comme le demande Brecht²⁵².

On peut toutefois se demander si la stratégie de « sous-traduction » et d'emploi de « signes littéraires discrets » que suggère Vitez peut s'appliquer aux dialogues qui nous concernent. Avec Evans et les trois capitaines d'*Henry V*, on est en effet déjà dans le domaine de la caricature, toute affectueuse qu'elle soit. Si le décalage est à ce point marqué dans l'original, peut-on se contenter de le signaler « discrètement » dans la traduction ? Ici encore, force est de constater qu'il n'y a pas de solution unique ni définitive.

Il y a cependant un assez large consensus parmi les traducteurs et les traductologues pour affirmer que la solution, quelle qu'elle soit, ne peut être scientifique, qu'« elle ne peut être qu'artistique²⁵³ », pour reprendre les termes de Vitez. Nous avons vu que les traductions « littérales » des dialectes représentés dans les pièces de Shakespeare sont pour la plupart vouées à l'échec. Certaines sont illisibles, imprononçables, injouables. La surabondance de signes pour marquer l'accent de tel ou tel personnage dans le texte-cible ne fait qu'entraver notre compréhension du texte et dresser un écran entre le personnage et nous. Alourdis par ce trop-plein de signes, ces parlars factices sont laborieux et fatigants²⁵⁴. À vouloir restituer « fidèlement » l'accent du personnage du texte-source, on ne fait en réalité que dénaturer sa voix. La solution ne peut être strictement phonétique. Pour Jean-Michel Déprats, « il ne peut pas y avoir de traduction *linguistique* convaincante des accents régionaux, seulement une traduction *scénique* individuelle et provisoire²⁵⁵ ». Dans son ouvrage à l'usage des praticiens du théâtre, le metteur en scène John Caird attire à son tour notre attention sur le décalage entre un dialecte tel qu'il est transcrit sur la page et son actualisation sur scène :

When playwrights write characters in phonetically spelt-out dialect, there is quite often a tension between the look of the word on the page and the way it sounds in the mouth of the actor. This is sometimes caused by inaccuracy or inconsistency with the phonetic dialect being used [...]. Sometimes [...] the words are no longer spoken or heard in the way they were originally written down. Sometimes the phonetic choices seem so extreme or so foreign to the modern ear that an audience would be hard-pressed to understand them. And sometimes the actor's own native dialect clashes phonetically with the dialect on the page.

²⁵² A. VITEZ, cité par J.-M. Déprats dans « La traduction des dialectes, patois et parlars populaires au théâtre », table ronde citée, p. 99-100.

²⁵³ *Ibid.*, p. 99.

²⁵⁴ Il s'agit là d'un grief notamment formulé par l'écrivaine et traductrice Marie-José Thériault : « C'est agaçant à la fin ces tentatives pour transposer un accent dans une autre langue [...]. Je préfère plutôt donner la "couleur locale" par le choix du vocabulaire, par l'expression, plutôt qu'en essayant d'y coller une sorte d'accent factice qui ne rend pas justice du tout à l'accent réel. » Citée par K. KELLETT-BETSOS, « Marie-José Thériault : la passion des mots », dans A. WHITFIELD (éd.), *Le métier du double: portraits de traductrices et traducteurs littéraires*, Saint-Laurent (Québec), Fides, 2005, p. 308.

²⁵⁵ J.-M. DÉPRATS, « "I cannot speak your England" », art. cité, p. 74.

As a general rule, you don't need to be slavish in the reproduction of phonetic dialogue. Once you've understood what the playwright was after, you can let the actor adapt the text to suit his own dialect or choice of dialect, or find a modern equivalent to the dialect suggested in the text and change the phonetics accordingly²⁵⁶.

En d'autres termes, en ce qui concerne le recours aux accents et dialectes au théâtre, « la solution est orale et non écrite²⁵⁷ ». En cela, il semble évident qu'il existe une spécificité théâtrale de la traduction des dialectes. Bien sûr, tout traducteur aux prises avec les dialectes a une certaine marge de manœuvre : elle se situe par exemple dans la syntaxe, le rythme, le style, le poétique.

Le sujet de la traduction des dialectes semble soulever davantage de questions qu'il n'est possible d'en résoudre. Il est généralement admis qu'« il n'y a pas de progrès en traduction²⁵⁸ », selon le mot d'Henri Meschonnic. Cependant, nous avons vu qu'au fil des siècles avait pu se développer, chez les traducteurs, une plus grande sensibilité aux dialectes et aux accents d'un texte source. Il serait impensable, aujourd'hui, de faire comme si on ne les avait même pas remarqués. Il faut en faire quelque chose, même si on ne sait pas toujours précisément quoi. Par leur nature contraignante, dialectes et accents nous obligent ainsi à aller plus loin dans l'interprétation du texte : pourquoi le personnage parle-t-il ainsi ? Quelle est la valeur et la fonction de son parler spécifique ? Que risque-t-on à le faire s'exprimer en langue standard ? Comment faire entendre sa voix singulière en langue cible ? Bien sûr, les contraintes sont nombreuses, mais elles présentent l'avantage de laisser libre cours à l'inventivité des traducteurs. Comme le souligne en effet Federico M. Federici : « there are potentially infinite creative solutions to linguistic constraints²⁵⁹ ». C'est d'ailleurs sur une note optimiste que ce dernier conclut l'introduction à son ouvrage consacré à la traduction des dialectes et langues minoritaires :

There may be a literary and translation future in which experimentation with dialects and regional languages is perceived more in terms of a creative opportunity than in terms of a mere linguistic challenge²⁶⁰.

Paradoxalement, plus les contraintes sont nombreuses et plus le traducteur se voit forcé de prendre des libertés avec le texte source, tout comme le ferait le metteur en scène. Cela ne veut pas dire pour autant que son texte fera preuve d'une moins grande fidélité : pour ce qui

²⁵⁶ J. CAIRD, *Theatre Craft*, *op. cit.*, édition numérique.

²⁵⁷ J.-M. DÉPRATS, « "I cannot speak your England" », art. cité, p. 74.

²⁵⁸ H. MESCHONNIC, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999, p. 288.

²⁵⁹ F.M. FEDERICI, « Introduction: Dialects, idiolects, sociolects: Translation problems or creative stimuli? », art. cité, p. 20.

²⁶⁰ *Ibid.*

est des dialectes et accents, la « fidélité » de la traduction ne peut pas passer par le respect aveugle des données linguistiques du texte. La solution n'est ni linguistique ni scientifique, elle ne peut être que poétique et scénique.

Dans la partie qui va suivre, dernier volet de cette étude consacrée à l'hétérolinguisme en traduction, je me pencherai sur une dernière – et pas la moindre – « aporie du traduire » : celle du bilinguisme anglais-français dans le texte source. En effet, comment rendre compte d'une telle situation de bilinguisme dans une traduction vers le français, dans laquelle le « français langue étrangère » (L3) du texte source, rédigé majoritairement en anglais (L1), semble condamné à se confondre avec la langue traduisante (L2) ? Comme nous allons le voir, une telle aporie fait de nouveau appel à l'ingéniosité des traducteurs et ne peut être résolue que par un certain affranchissement vis-à-vis du texte source.

**QUATRIEME PARTIE : « EN FRANÇAIS DANS LE
TEXTE ». LA TRADUCTION DU BILINGUISME ANGLAIS-
FRANÇAIS**

On parle un peu « français » dans *The Merry Wives of Windsor*, en particulier en I.IV, scène dans laquelle Caius, le médecin français, fait son apparition. On parle bien plus « français » (là encore avec des guillemets) dans *Henry V*, où figurent notamment trois scènes bilingues : la scène de la leçon d'anglais donnée à la princesse Catherine (III.IV), celle de demande de rançon (IV.IV), illustrant la capture d'un soldat français, ainsi que la scène de séduction et de conquête venant clore la pièce (V.II.98-278). Mais qu'est-ce que le « français de Shakespeare » ? Où le dramaturge aurait-il appris cette langue et quel en était son degré de maîtrise ? Les mots et phrases français du théâtre de Shakespeare ont-ils une quelconque authenticité historique ? Ou s'agit-il au contraire d'un sabir éminemment artificiel ? Et dans quelle mesure le français que l'on peut lire dans le Folio ainsi que dans les Quartos de *The Merry Wives of Windsor* et de *Henry V* est-il d'ailleurs véritablement de Shakespeare ? J'aimerais dans les pages qui suivent revenir un peu plus en détail sur ces questions sommairement abordées dans la première partie.

Comme le rappelle Anny Crunelle¹, Shakespeare a pris pension chez les Mountjoy², une famille de réfugiés huguenots originaires de France, dans les années 1602-1604. Si l'on peut imaginer que le dramaturge a pu y perfectionner son français, ce n'est en tout cas pas à cette occasion qu'il l'aurait appris, la rédaction de *The Merry Wives of Windsor* et de *Henry V* étant en effet antérieure à ce séjour³. En revanche, « cela laisse imaginer qu'il n'est pas étranger à la chose française⁴ ». Selon John Doherty, l'influence de Richard Field sur le français de Shakespeare paraît bien plus probable⁵. Originaire de Stratford et probable camarade d'école du jeune William, Field était apprenti, à partir de 1579, chez le Français Thomas Vautrollier, un imprimeur huguenot dont il épousera la veuve Jacqueline Vautrollier, elle-même française, à la fin des années quatre-vingt. « Vautrollier s'est spécialisé dans les ouvrages liés à la France », explique Anny Crunelle, ajoutant qu'« à sa mort, Richard Field lui succède sur ce créneau⁶ ». D'après Scott Oldenburg⁷, on peut raisonnablement supposer que

¹ A. CRUNELLE VANRIGH, « Les mots français dans *Henry V* », dans E. EELLS, C. BERTHIN, et J.-M. DEPRATS (éd.), *L'étranger dans la langue*, op. cit., p. 80.

² Montjoy ou Mountjoy est incidemment le nom du héraut français dans *Henry V*. Shakespeare connaissait-il déjà le Français Christopher Mountjoy en 1599, comme le suggère J. DOHERTY (id., *The Ignorance of Shakespeare*, Strategic Book Publishing, 2011, p. 23-24) ?

³ « Many historians have [...] seen the two years Shakespeare spent with [the Mountjoys] as his opportunity to learn French. While this is at first glance understandable, a moment's consideration will show the implausibility of this reference. The fact that some of Shakespeare's plays were written *before* his residence with the Mountjoys [...] shows that their author already knew French. » B. JAMES et W.D. RUBINSTEIN, *The Truth Will Out: Unmasking the Real Shakespeare*, Harlow, Pearson, 2006, p. 19.

⁴ A. CRUNELLE VANRIGH, « Les mots français dans *Henry V* », art. cité, p. 80.

⁵ J. DOHERTY, *The Ignorance of Shakespeare*, op. cit., p. 24.

⁶ A. CRUNELLE VANRIGH, « Les mots français dans *Henry V* », art. cité, p. 81.

Field et sa femme comptèrent parmi les premiers amis de Shakespeare à Londres. Pour Alison Findlay, « an acquaintance with Jaqueline (sic) Field may have provided Shakespeare with the French that he used in the conversations between Princess Katherine, Alice and later Henry V⁸ ». Il est tout à fait vraisemblable, par ailleurs, que le « français de Shakespeare » provienne également de sources livresques. Anny Crunelle rappelle en effet que Richard Field imprimait notamment des manuels de français tels que *The Frenche Littleton* (1591) de Claude de Sainliens ou *Ortho-epia Gallica* (1593) de John Eliot. Or « la leçon d'anglais d'*Henry V* reproduit les méthodes et le contenu [de tels] manuels de langue⁹ », de la même façon que certains énoncés de Caius, truffés de « synonymes interlinguaux¹⁰ » (par exemple « I ha married oon Garsoon, a boy; oon pesant »), pastichent les dictionnaires bilingues de l'époque. Parmi ces sources plausibles, Shakespeare se serait par exemple probablement servi de l'*Ortho-epia Gallica* d'Eliot pour apprendre le français en autodidacte, d'après Stuart Gillespie¹¹. Anny Crunelle explique quant à elle que « le premier chapitre de l'ouvrage de Sainliens figure une situation d'apprentissage et des dialogues proches des premières répliques d'Alice et de Catherine¹² ».

Cependant, ces contacts possibles avec le français ne nous permettent certainement pas d'affirmer que Shakespeare avait de cette langue une connaissance approfondie, ni même qu'il était capable de la parler. Pour Stuart Gillespie, le niveau de français de Shakespeare, comme celui de nombreux Anglais (et en particulier de Londoniens) de l'époque, était seulement « passable¹³ ». Le texte de Q (mais aussi, en grande partie, de F) nous donne en effet à lire un français corrompu et truffé d'« aberrations orthographiques [...] »

⁷ S. OLDENBURG, *Alien Albion: Literature and Immigration in Early Modern England*, University of Toronto Press, 2014, p. 142.

⁸ A. FINDLAY, *Women in Shakespeare*, op. cit., p. 141.

⁹ A. CRUNELLE VANRIGH, « Les mots français dans *Henry V* », art. cité, p. 81.

¹⁰ J'emprunte cette expression à Ronald Landheer, qui précise que Jakobson (1963) parle dans ce cas d'« hétéronymes ». R. LANDHEER, « Ambiguïté et dictionnaire bilingue », dans *Le dictionnaire. Actes du Colloque franco-néerlandais (28-29 avril 1981, Maison Descartes, Amsterdam)*, Presses universitaires de Lille, 1983, p. 149.

¹¹ « *Ortho-epia* does seem [...] exactly the type of book Shakespeare could have used to teach himself French. Shakespeare's French is usually thought to be not quite of a standard commensurate with professional (or native-speaker) help; and Eliot's book is by some distance the liveliest work of its kind that might have been available to him. His apparent recall of scraps from the book over the course of his career is consistent with the type of enduring, though inconsequential, memories often created by drilling (including self-drilling) in the course of language-learning. » S. GILLESPIE, *Shakespeare's Books: A Dictionary of Shakespeare Sources*, Londres/New York, Continuum, 2004, p. 137.

¹² A. CRUNELLE VANRIGH, « Les mots français dans *Henry V* », art. cité, p. 81.

¹³ S. GILLESPIE, « Shakespeare's Reading of Modern European Literature », dans A. HADFIELD et P. HAMMOND (éd.), *Shakespeare and Renaissance Europe*, Londres/New Delhi/New York, Bloomsbury, coll. « The Arden critical companions », 2004, p. 101.

vraisemblablement destinées à guider la prononciation¹⁴ » des comédiens. Dans le manuel d'Eliot, on lit par exemple que le digramme français *on* doit être prononcé « oon », ou encore qu'avec une cédille, le *c* se prononce « ss » : « With a taile, sound double *ss*, as *Garçon, garssoon, Maçon, massoon, Boy, Masen*¹⁵. » Or dans les répliques de Caius, par exemple, « larron » et « un garçon » sont transcrits « phonétiquement » par *La-roone* et *oon Garsoon*. On remarque également que certaines phrases sont redécoupées de manière phonétique, vraisemblablement pour faciliter la tâche des acteurs. Voici par exemple la toute première réplique de Catherine, extraite de la scène de la « leçon d'anglais », telle qu'elle apparaît dans le Q1 d'*Henry V* (1600) :

KATE. *Allice venecia*, [...]
Coman sae palla vou la main en francoy¹⁶.

Ici, l'apparente unité lexicale simple *venecia* (*venessa* dans la « transposition phonétique » d'Eliot) correspond en réalité à la locution « venez ça ». On note également le redécoupage dans Q1 de « Comment appelez-vous... » en « Coman sae palla vou... », là où F est un peu plus scrupuleux (« Comient appelle vous le main en Anglois? »). Comme l'explique bien Anny Crunelle, le texte du Quarto est particulièrement corrompu parce qu'« il nous est parvenu par des intermédiaires multiples : les acteurs d'abord, qui le recomposent de mémoire [...], le typographe ensuite¹⁷ ». Or on ignore si ces différents intermédiaires comprenaient le français, s'ils étaient capables de l'écrire ou de le prononcer. Pour Anny Crunelle, « Q porte certainement les indices de [l]a perplexité [du typographe]¹⁸ ».

Outre le genre d'« aberrations orthographiques » décrites ci-dessus, Q et F comportent également de nombreuses irrégularités grammaticales. Il est bien connu, par exemple, que le genre grammatical des substantifs français constitue une difficulté majeure pour les anglophones¹⁹. Shakespeare (ou son typographe) n'échappe pas à cette règle lorsqu'il fait de « bras », de « menton » et de « col » (c'est-à-dire « cou ») des mots féminins et de « robe » et « main » des mots masculins (ce dernier, notamment, est toujours féminin chez Eliot). À la

¹⁴ A. CRUNELLE VANRIGH, « Les mots français dans *Henry V* », art. cité, p. 82.

¹⁵ J. ELIOT, *Ortho-epia Gallica*, Londres, Richard Field, 1593, STC (2e édition) 7574.

¹⁶ W. SHAKESPEARE, *The Cronicle History of Henry the Fift*, Londres, Thomas Creede, 1600, STC (2e édition) 22289.

¹⁷ A. CRUNELLE VANRIGH, « Les mots français dans *Henry V* », art. cité, p. 82.

¹⁸ *Ibid.* Pour plus de détails, je renvoie à l'article d'Anny Crunelle, très bien documenté.

¹⁹ Voir R. INGHAM, *The Transmission of Anglo-Norman: Language history and language acquisition*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing Company, coll. « Language Faculty and Beyond », n° 9, 2012, p. 89 : « The occurrence of gender errors is notorious as a sign that an English speaker does not have natively like command of a language such as French. Speakers of English, a language without grammatical gender, appear from L2 acquisition research to be particularly challenged here. »

dernière scène d'*Henry V*, Catherine emploie également le fautif *à + les* à la place de la forme contractée *aux* (« *Que dit il que Je suis semblable a les Anges?* », F). Il s'agit là aussi d'une erreur très répandue parmi les apprenants du français. On relève par ailleurs un certain nombre de calques syntaxiques et sémantiques de l'anglais. Au moment où Henry s'apprête à baiser la main de Catherine pour sceller leur engagement amoureux, la jeune femme s'exclame : « *Je ne veus point que vous abbaisse vostre grandeus, en baisant le main d'une nostre Seigneur indignie seruiteur* » (F). La syntaxe de la dernière partie de la phrase est manifestement calquée sur une structure génitive anglaise (*our Lord's unworthy servant* ou peut-être *your Lordship's unworthy servant*). Et lorsqu'Alice enseigne à Catherine les mots anglais pour « le pied » et « la robe », cette dernière se récrie :

Le Foot, & le Count: O Seigneur Dieu, il sont le²⁰ mots de son mauvais corruptible grosse & impudique, & non pour lo Dames de Honeur d'vser: Je ne voudray prononcer ce mots deuant le Seigneurs de France, pour toute le monde [...]. (F)

Au calque syntaxique évident (« *il sont le mots [...]* non pour lo Dames de Honeur d'vser », qui traduit « *those are words [...]* not for ladies of honour to use ») s'ajoutent ici au moins deux calques sémantiques. Au lieu de « grosse » (qui correspond sans doute à l'anglais *gross*), tout d'abord, on s'attendrait plutôt à trouver l'adjectif « grossier²¹ ». Quant à l'expression « *pour toute le monde*²² » (c'est-à-dire « pour rien au monde »), il s'agit vraisemblablement d'une traduction mot à mot de l'anglais *not (to do something) for (all) the world*, que l'on retrouvera ailleurs chez Shakespeare²³.

D'après Anny Crunelle, si ces irrégularités sémantiques et syntaxiques sont « étrangère[s] au français continental, elle ne [le sont] pas au « français d'Angleterre », encore appelé anglo-normand ou anglo-français²⁴ », variété de français parlée et écrite en Angleterre du XII^e au XIV^e siècle inclus. « C'est dans ce corpus, ajoute Anny Crunelle, que s'alimente le français de Catherine²⁵. » Dans un intéressant article intitulé « 'Fausse Frenche Enough':

²⁰ Dans « le mots », « ce mots », « le » et « ce » étaient vraisemblablement prononcés [le] et [se].

²¹ En français moderne et même, à ma connaissance, en moyen français, c'est seulement lorsque l'adjectif épithète « gros » est antéposé qu'il peut signifier « grossier », comme c'est le cas dans le syntagme « gros mots ».

²² Q donne ici : « Le fot, e le con, ô Iesu! Je ne vew point parle, / Sie plus deuant le che cheualires de franca, / Pur one million ma foy. ». « Pur one million » est également un calque de l'anglais *for a million*, que l'on trouve par exemple dans *TA* (II.I.49).

²³ Voir par exemple la question lancinante que Desdemona lance à Emilia au sujet de l'infidélité féminine (« *Wouldst thou do such a deed for all the world?* », *Oth.*, IV.III.62 et 66) ainsi que le serment d'Anne Boleyn qui, plaignant le sort de Catherine d'Aragon (Queen Katherine), jure de ne vouloir être reine pour rien au monde (« *I would not be a queen / For all the world*²³ », *All is True*, II.III.45-46).

²⁴ A. CRUNELLE VANRIGH, « Les mots français dans *Henry V* », art. cité, p. 84.

²⁵ *Ibid.*

Kate's French in Shakespeare's *Henry V*²⁶ », Anny Crunelle démontre en effet qu'un certain nombre des prétendues fautes de français de Catherine constituent des tournures attestées et recevables en « français insulaire ». D'un point de vue morphosyntaxique, l'anglo-normand tardif se distingue notamment par un certain relâchement en ce qui concerne le marquage du genre grammatical²⁷. Ce serait peut-être là que la confusion, dans *Henry V*, entre « la main » et « le main » trouverait par exemple sa source. La forme non contractée à + les (« *Je suis semblable a les Anges* ») était quant à elle attestée dans des manuscrits anglo-normands mais corrigée par les copistes français, comme le rapporte Richard Ingham²⁸. « Also attested in Anglo-French is the relative *lequel* in place of *que*²⁹ », note Anny Crunelle. Lors de la scène de séduction de l'acte V d'*Henry V*, Catherine déclare ainsi à son futur époux : « *le Francois ques vous parleis, il & melieus que l'Anglois le quel Je parle* » (F).

Si le « français de Shakespeare » conserve quelques traces morphosyntaxiques de l'anglo-normand, l'influence insulaire se fait également sentir sur le plan lexical. Considérons par exemple l'échange suivant, tiré de Q, dans lequel Alice tente de se remémorer la traduction du mot « coude » :

ALLICE. De cudie ma foy le oblye, mais le *remembre*³⁰,
Le tude, o de elbo madam.

KATE. Ecowte le *rehersera*, towt cella que lac apoandre,
De han, de arma, de neck, du cin, e de bilbo.

ALLICE. De elbo madam.

D'après Anny Crunelle, des termes tels que « (*Je*) *remembre* » (« je me souviens/souviendrai ») et « (*Je*) *rehersera* » (Q) (« je réciterai »), qui pourraient *a priori* passer pour du simple franglais, étaient en réalité attestés en anglo-normand³¹. L'expression

²⁶ A. CRUNELLE-VANRIGH, « 'Fausse Franche Enough': Kate's French in Shakespeare's *Henry V* », *English Text Construction*, 2013, vol. 6, n° 1, p. 60-88.

²⁷ « Gender distinction, which up until the late 14th century had been transmitted along the continental norm, seems to have collapsed about that time, as Anglo-French became increasingly influenced by English usage which lacks noun gender assignment ». *Ibid.*, p. 73.

²⁸ R. INGHAM, « The Persistence of Anglo-Norman 1230-1362: A Linguistic Perspective », dans J. WOGAN-BROWNE *et al.* (éd.), *Language and Culture in Medieval Britain: the French of England c.1100-c.1500*, Woodbridge/Rochester, York Medieval Press, 2009, p. 44.

²⁹ A. CRUNELLE-VANRIGH, « 'Fausse Franche Enough' », art. cité, p. 73. Sur ce point précis, voir également P. KUNSTMANN, « Syntaxe anglo-normande : étude de certaines caractéristiques du XII^e au XIV^e siècle », dans *ibid.*, p. 55-67.

³⁰ Les italiques sont de moi dans l'ensemble de cette citation.

³¹ « *Rehenser* is an Old French form that prospered in England and passed into Middle English but failed to survive into Middle French on the continent and eventually disappeared altogether. *Rememberer* is attested in Anglo-French, too – where it thrived – and in Middle French – where it did not, and was eventually superseded after 1500 by the still extant reflexive verb *se souvenir*. » A. CRUNELLE-VANRIGH, « 'Fausse Franche Enough' », art. cité, p. 73.

remembre toi (au sens de « souviens-toi ») apparaît par exemple dans la *Chronique* à la gloire d'Édouard I^{er} de l'historien Pierre de Langtoft (fin XIII^e-début XIV^e siècle). Quant au verbe *reherser*, on le retrouve par exemple dans un glossaire anonyme de la même époque (*Nominale sive Verbale*³²), qui contient plusieurs listes de mots et d'expressions en anglo-normand suivis de leur équivalent en anglais. L'extrait suivant, tiré de ce glossaire, fait la liste de quelques activités quotidiennes et inclut la mention d'un enfant qui, comme Catherine en III.IV, récite sa leçon :

Homme va a la herce
M. goth at the harewe
F. bercelet berce
W. childe in cradul rokkith
[...]
Enfant sa lessone *reherce*³³
His lessone recordith³⁴

L'homme passe la herse
La femme balance un berceau
[...]
L'enfant récite sa leçon³⁵.

De la même façon, l'adjectif « gros » cité plus haut (« *il sont le mots de son mauvais corruptible grosse & impudique* ») pouvait en anglo-normand signifier « grossier » : « (*of language*) *harsh, rough, rude* » est en effet la définition qu'en donne l'*Anglo-Norman Dictionary*³⁶. Quant à la scène de la demande de rançon opposant Pistol et le soldat français Monsieur le Fer (IV.IV), Anny Crunelle y détecte une isotopie à la fois martiale et commerciale décelable uniquement par le biais de l'anglo-normand³⁷ : tout comme le nom propre Pistol, qui renvoie peut-être à la fois au « pistolet » (*pistol*) et à une monnaie d'or (*pistole*), celui de le Fer ferait quant à lui référence non seulement à une « épée » (nom qui sied évidemment bien à un soldat), mais également, par l'intermédiaire de l'anglo-normand *fuer* (dont *fer* est une variante possible), au « prix » ou à l'« accord sur le prix » de quelque chose – *Master Fer*, suggère Crunelle, jouerait peut-être même sur le sens de l'anglo-normand

³² Le titre complet de ce glossaire est *Nominale sive Verbale in Gallicis cum expositione ejusdem in Anglicis*.

³³ C'est moi qui souligne.

³⁴ W.W. SKEAT (éd.), *Nominale sive Verbale, Transactions of the Philological Society*, 1903-06, p. 13 (<http://www.anglo-norman.net/cgi-bin/and-getloc?siglum=Nom&loc=405&session=SSW6981T1434539670>, consulté le 26 août 2016).

³⁵ Ma traduction.

³⁶ Ce dictionnaire est l'œuvre d'un projet des universités d'Aberystwyth et de Swansea (<http://www.anglo-norman.net/gate/index.shtml?session=SNWK28419T1472227599>, consulté le 26 août 2016).

³⁷ A. CRUNELLE-VANRIGH, « 'Fausse Frenche Enough' », art. cité, p. 75-76.

mettre fuer, c'est-à-dire « établir un prix ». Compte tenu du contexte de la scène, au cours de laquelle Pistol tente d'extorquer la plus grosse rançon possible à Monsieur le Fer, cette interprétation semble plausible.

À la lumière de ces quelques exemples, que peut-on conclure ? Certainement pas que le français de Shakespeare, qui n'est de toute évidence pas du « bon français », serait en réalité de l'anglo-normand. Seuls certains mots, certaines tournures, certains traits morphosyntaxiques, semblent empruntés au ou imités du « français d'Angleterre ». La présence de l'anglo-normand serait plutôt de nature « spectrale » et jouerait un rôle politique dans l'« épopée anglaise ³⁸ » de Shakespeare :

There was a political necessity to the ghostly presence of Anglo-French in a play chronicling the end of the process that took the French language from authority to disempowerment, from the voice of the ruling elite to that of the defeated Kate speaking untranslated on a bare London stage ³⁹.

Anny Crunelle a raison de soutenir que « le français dans *Henry V* est un hybride qui doit autant à Claude de Sainliens et à la communauté huguenote qu'à des restes du passé anglo-normand de la langue ⁴⁰ ». Nous verrons plus loin dans quelle mesure cette hybridation joue un rôle clé dans le projet politique de *Henry V*, dans le projet linguistique de Shakespeare, mais aussi dans la viabilité scénique et comique des scènes bilingues de la pièce.

³⁸ « *Henry V* is an English epic », déclare P. EDWARDS dans *Threshold of a Nation, op. cit.*, p. 74.

³⁹ A. CRUNELLE-VANRIGH, « 'Fausse Frenche Enough' », art. cité, p. 78.

⁴⁰ A. CRUNELLE VANRIGH, « Les mots français dans *Henry V* », art. cité, p. 84.

Chapitre VII : « Fause Frenche » et « broken English »

À la toute dernière scène d'*Henry V*, Henry compare le français à une jeune mariée pendue au cou de son époux (« I will tell thee in French—which I am sure will hang upon my tongue like a new-married wife about her husband's neck, hardly to be shook off¹ »). Cette image annonce évidemment le mariage historique, le 2 juin 1420, de Catherine de Valois et Henry V, en accord avec une clause du traité de Troyes. Mais puisqu'il est ici doublement question de « langue » (en tant que système de communication et organe de la parole), il me semble que cette comparaison peut également faire référence à une autre sorte d'union forcée, cette fois-ci d'ordre linguistique : celle de l'anglais et du français, deux langues intimement liées par l'histoire depuis plusieurs siècles déjà au moment où Shakespeare rédige *Henry V*. Dans l'heureux dénouement de la pièce, l'union des lèvres scelle non seulement la promesse de mariage entre Henry et Catherine, mais aussi et surtout la suprématie de l'Angleterre et de la langue anglaise ainsi que l'assimilation de la France et de sa langue. Parce que ce baiser davantage marchandé que véritablement échangé, Henry V conquiert à la fois le royaume, la princesse et son idiome². Comme le dit David Steinsaltz : « the romantic project is a linguistic project. Katherine is the French language [...] and the French language is France³ ». Pour Steinsaltz, la triple conquête politique, amoureuse et linguistique qui se joue dans *Henry V* représente un véritable renversement de la conquête normande⁴, au cours de laquelle les conquérants imposèrent leur langue⁵ et leur culture à l'Angleterre.

De ces invasions découle une hybridation inévitable. L'anglais est lui-même le fruit de l'union de mots longs de racine latine et de mots courts d'origine saxonne. « While the foreign rulers were slowly domesticated in the centuries of Anglo-Saxon twilight, a thick

¹ *H5*, V.II.178-180.

² D. STEINSALTZ, « The Politics of French Language in Shakespeare's History Plays », *op. cit.*, p. 329.

³ *Ibid.*

⁴ « It is a reversal of the Norman conquest that imposed the French upon England ». *Ibid.*, p. 326.

⁵ Sur ce point, voir par exemple A. CRUNELLE-VANRIGH, « 'Fause Frenche Enough' », art. cité, p. 62 : « The Norman conquest of 1066 imposed upon England a measure of diglossia, or side-by-side linguistic coexistence, which lasted into the 14th century and beyond. The initial linguistic gap between English natives and their French-speaking conquerors was gradually bridged as the Normans at first learned some English and the local elites some French. [...] [Insular French] remained the language of the court and was used for most official dealings in the 13th and 14th centuries – legal records, deeds, bills of sales, wills, and almost all correspondence. [...] Over the 14th century, the nobility gradually returned to the English vernacular under the combined effect of deteriorating relationships with France and a growing sense of national identity. »

stratum of French vocabulary survived in English⁶ », explique Steinsaltz, qui compare le français à une cinquième colonne linguistique⁷ qui se serait progressivement infiltrée dans la langue anglaise. Premier roi anglais à encourager une forme de nationalisme linguistique en promouvant l'anglais en tant que langue officielle⁸, le roi Henry V historique tenta en quelque sorte de renverser ce rapport de force séculaire en jouant un rôle clé dans le déclin du français dans l'Angleterre médiévale. Shakespeare rejoue d'une certaine façon ce rapport de force dans son épopée à la gloire de l'Angleterre, notamment lorsqu'il fait dire à la princesse française Catherine : « Il faut que j'apprenne à parler⁹ » (sous-entendu : l'anglais¹⁰). Cette scène est d'autant plus comique, du point de vue anglais (et « tragique », du point de vue français), qu'elle est improbable. Ce « il faut » semble suggérer que Catherine agit par devoir plutôt que de son propre chef¹¹. Cette scène est fréquemment interprétée comme une capitulation anticipée : une capitulation sexuelle, politique, mais également (et peut-être même avant tout) linguistique. En V.II, Henry tentera brièvement de conquérir la jeune princesse dans sa langue avant de revenir à l'anglais, la seule langue qui soit véritablement légitime à ses yeux. L'anglicisation de la princesse va jusqu'à affecter son nom, trivialisé par le diminutif « Kate¹² ». Par ailleurs, Henry ne se contente pas de revendiquer l'anglais pour lui-même, mais il impose également sa langue à Catherine, à laquelle il demande d'accéder à sa requête amoureuse en anglais :

⁶ D. STEINSALTZ, « The Politics of French Language in Shakespeare's History Plays », art. cité, p. 319.

⁷ « [By the sixteenth century] French was a too familiar alien presence infiltrating the English language, a linguistic fifth column that could not be ignored. » *Ibid.*, p. 331.

⁸ A. CRUNELLE-VANRIGH, « 'Fause Frenche Enough' », art. cité, p. 62.

⁹ *H5*, III.IV.4-5.

¹⁰ Bien que le complément d'objet (« l'anglais ») soit vraisemblablement sous-entendu dans la phrase de Catherine, il semble intéressant, justement, que le verbe « parler » soit ici employé de manière intransitive. C'est un peu comme si Catherine devait réapprendre à parler tout court, sa langue maternelle perdant dramatiquement de sa valeur à mesure qu'Henry conquiert la France.

¹¹ H. OSTOVICH, « "Teach you our princess English?": Equivocal translation of the French in *Henry V* », dans R.C. TREXLER (éd.), *Gender and Rhetorics: Postures of Dominance and Submission in History*, Binghamton, NY, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1994, p. 147-161. Sur la citation de Kate (« il faut que j'apprenne à parler »), voir également D. STEINSALTZ, « The Politics of French Language in Shakespeare's History Plays », art. cité, p. 326 : « As has often been observed, the princess's yearning to learn English comes hard on the heels of Henry's first French conquest at Harfleur, in a scene seething with images of rape and penetration. English Henry is on his way to conquer the kingdom of France, and the French women must submit to English masters, as the effeminate French language must yield to virile English. »

¹² On se souvient que « Kate » est également le nom employé par Petruccio lorsqu'il fait sa cour à la rebelle qu'il s'apprête à dompter (*TS*). Dans *IH4*, Hotspur s'adresse ainsi à sa femme, Lady Percy : « Come, Kate, thou art perfect in lying down » (III.I.223), et plus tard, dans *MM*, « Kate Keepdown » sera le nom donné à une femme de mœurs légères. D'après Eric Partridge, en effet, « *Kate*, perhaps punning *cat*, 'a prostitute', has, like *Doll* and *Moll*, been for centuries a common name for whores » (E. PARTRIDGE, *Shakespeare's Bawdy*, *op. cit.*, p. 166, s. v. Keep-Down, Mistress Kate). Ces quatre « Kate » connotent tous, au demeurant, l'idée d'une soumission plus ou moins forcée.

KING HARRY. [...] Come, your answer in broken music—for thy voice is music and thy English broken. Therefore, queen of all, Catherine, break thy mind to me in broken English: wilt thou have me?

CATHERINE. Dat is as it shall please de *roi mon père*. (*Henry V*, V.II.241-245)

Catherine, mal à l'aise en anglais, recourt naturellement le plus souvent possible à sa langue maternelle. Mais l'alternance codique de cette dernière réplique est peut-être également le signe que la princesse n'obtempère qu'à moitié et fait preuve d'une certaine résistance, comme nous aurons l'occasion de le voir plus loin. Ni dans *The Merry Wives of Windsor* ni dans *Henry V* la langue française ne se laisse aisément domestiquer.

I. Le docteur Caius

A. « Master Doctor Caius, the renowned French physician » (III.I.56-57)

Pour Barbara Traister, le seul personnage français de *The Merry Wives of Windsor* serait également l'un des plus énigmatiques¹³ de cette « comédie anglaise¹⁴ ». Quel est le rôle et le statut de ce personnage français dans la communauté « anglo-anglaise » de Windsor ? George Page le décrit en III.I comme « the renowned French physician » (l. 56-57), tandis qu'Evans, que Caius a provoqué en duel, ne semble pas partager cet avis : pour lui, Caius serait un charlatan¹⁵ (« He has no more knowledge in Hibocrates and Galen¹⁶ », l. 61-62) qui ne ferait qu'usurper le titre de docteur (« [he] calls himself Doctor of Physic », l. 3-4). Dans Q, Fenton qualifie ironiquement le Français de « docte médecin » (« Shall foolish *Slender* haue thee to his wife? / Or one as wise as he, the learned Doctor? »). À aucun

¹³ B. TRAISTER, « A French physician in an English community », dans E. GAJOWSKI et P. RACKIN (éd.), *The Merry Wives of Windsor*, *op. cit.*, p. 121.

¹⁴ Je fais ici référence au titre d'un ouvrage de Jeanne Addison ROBERTS (*Shakespeare's English Comedy: The Merry Wives of Windsor in Context*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1979).

¹⁵ Mais est-il prudent de se fier à la parole d'un Gallois faisant lui-même preuve d'incompétence totale en tant que maître d'école ?

¹⁶ Sur les implications de cette accusation, voir S. IYENGAR, *Shakespeare's Medical Language: A Dictionary*, Londres, Bloomsbury, coll. « Arden Shakespeare Dictionaries », 2014, édition numérique : « Sixteenth-century England saw an influx of French Huguenot refugees [...], many of whom were doctors with an interest in the new therapies of Paracelsus. The Royal College opposed the Paracelsian tendency on the Continent and called adherents of the new so-called chemical medicine quacks or mountebanks, insisting that its licensees should follow a highly complex and theoretical humoralism and claiming Hippocrates as the intellectual ancestor of Galen. Sir Hugh is therefore accusing Caius of practicing as an empiric or unqualified physician. » Barbara Traister identifie quant à elle Caius comme un galiéniste et indique qu'il ne faut pas accorder de crédit au commentaire courroucé d'Evans : « that comment seems to carry no more weight than the Host's calling Caius "Aesculapius" and "Galen" ». B. TRAISTER, « A French physician in an English community », art. cité, p. 124.

moment de la pièce ne surprend-on en tout cas ce docteur¹⁷ en train d'exercer la médecine. Seul l'aubergiste fait brièvement référence à quelques types de remèdes administrés par celui qu'il appelle « mon docteur » : « he gives me the potions and the motions » fait par exemple allusion à un traitement laxatif, tandis que les sobriquets dont l'aubergiste affuble Caius (« bully stale¹⁸ », « King Urinal¹⁹ » ou encore « Monsieur Mockwater ») font quant à eux indirectement référence au recueil et à l'examen médical des urines tels qu'ils étaient pratiqués à l'époque²⁰.

Le nom du « célèbre médecin français », pour reprendre les mots de Master Page, ne peut manquer de rappeler celui de l'éminent médecin anglais John Caius (1510-1573). Contrairement à son homonyme shakespearien, explique Sujata Iyengar²¹, le Docteur Caius historique était un homme érudit et compétent. Membre fondateur du Gonville and Caius College à Cambridge et médecin de la reine Élisabeth I^{re} jusqu'en 1568, il fut apparemment le premier médecin à avoir pratiqué la dissection anatomique en Angleterre. « Caius » est la version latinisée du nom anglais Kees ou Keys – John Caius passa cinq années en Italie et obtint son diplôme de médecine à Padoue, en 1541. Shakespeare a-t-il nommé son personnage d'après ce célèbre docteur, comme ont pu le suggérer certains critiques ? D'après Lord McNair, qui s'est interrogé sur le nom du médecin français de *The Merry Wives of Windsor*, cette hypothèse serait en réalité peu probable :

I submit with confidence that the Dr. Caius of the play was not intended by Shakespeare to be a picture of Dr. Caius, the Master of Gonville and Caius College. Dr. Caius of the play was a name—a familiar medical name—and no more²².

Comme le rappelle par ailleurs Giorgio Melchiori, Caius est également un prénom romain très répandu. « Its commonness was tantamount to anonymity²³ », explique-t-il. Il s'agit par exemple du nom assumé par Kent lorsqu'il se déguise en homme du peuple dans *King Lear*.

¹⁷ D'après John Michael Archer, cependant, le Caius de Q s'apparenterait davantage à un herboriste ou un apothicaire. J.M. ARCHER, *Citizen Shakespeare: Freeman and Aliens in the Language of the Plays*, New York/Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2005, p. 51.

¹⁸ Ici, le substantif *stale* signifie « urine » (*OED*, s. v. *stale* n.5, 1.a). « The phrase “bully-stale” [...] equates the doctor with the urine or stale that he collects and uses to diagnose ailments, sometimes without even seeing the patient who produced it. » S. IYENGAR, *Shakespeare's Medical Language*, op. cit.

¹⁹ « The foreignness and extravagance of medicine during the later sixteenth century may be indicated in the Host's puzzling epithets for Shakespeare's Doctor Caius: “Thou art a Castalian-king-Urinal: Hector of Greece, my boy!” [...]. A *urinal* was a glass for “casting” or examining urine ». J.M. ARCHER, *Citizen Shakespeare*, op. cit., p. 52.

²⁰ Sur ce point, voir S. IYENGAR, *Shakespeare's Medical Language*, op. cit.

²¹ *Ibid.*

²² Lord McNAIR, « Why Is the Doctor in *The Merry Wives of Windsor* Called Caius? », *Medical History*, octobre 1969, vol. 13, n° 4, p. 337. Je renvoie le lecteur au reste de l'article pour plus de détails.

²³ G. MELCHIORI (éd.), *The Merry Wives of Windsor*, op. cit., p. 122.

Si Shakespeare a choisi ce nom pour cette même raison dans *The Merry Wives of Windsor*, celui-ci ne serait alors pas dénué d'ironie : le « célèbre médecin français » ne serait en réalité qu'un anonyme, un rien du tout²⁴. Pourtant, cette interprétation semble être contredite par le fait que le Docteur Caius paraît dans la pièce jouir d'un certain prestige, notamment dans la mesure où il bénéficie d'un accès privilégié auprès de l'aristocratie : « I shall procure 'a you de good Guest: de Earle, de Knight, de Lords, de Gentlemen, my patients » (F), promet ainsi Caius à l'aubergiste à la fin du deuxième acte. Il est également possible que ce nom ait simplement été retenu pour sa coloration exotique. Comme l'explique en effet Lord McNair :

So dependent was England on foreign doctors at this time that [...] the regular practice of the stage was to give a doctor a foreign name or at any rate an 'outlandish' name, if he was of enough importance to have a name at all²⁵.

Étant donné la renommée des écoles de médecine étrangères, italiennes et françaises en particulier, le fait d'avoir un nom étranger ou tout au moins inhabituel constituait peut-être même un avantage pour les praticiens de cette époque²⁶.

D'après Lord McNair, le médecin ridicule était un personnage type des comédies contemporaines. Sur la scène anglaise, ce médecin était le plus souvent français ou italien²⁷ – on reconnaît là l'influence du personnage du Docteur (*il Dottore*) de la *commedia dell'arte*, figure de savant caricatural et ridicule qui n'a de docteur que le nom. En 1594, on trouve déjà dans un pamphlet de Thomas Nashe intitulé *The Terrors of the Night* la mention d'un médecin imposteur adoptant un accent étranger (« broken English », expression reprise dans *Henry V*) pour se faire une place à la cour : « The hungry druggier²⁸—ambitious after preferment—[...] speaks nothing but broken English, like a French doctor, pretending to have forgotten his natural tongue by travel²⁹ ». Comme l'enregistre le journal de Henslowe, en octobre de la même année (1594) se joua pour la première fois *The French Doctor*, une pièce perdue depuis. Elle fut représentée au moins quatorze fois en deux ans. Nous en ignorons le contenu précis, mais Lord McNair démontre, dans son article consacré au personnage de Caius, l'existence d'un lien possible entre *The French Doctor* et *The Merry Wives of*

²⁴ Il y a dans *The Wit of a Woman*, comédie anonyme datant approximativement de 1604, un vieux médecin appelé « Nemo », nom emprunté à un substantif latin signifiant « personne » ou « homme sans valeur ».

²⁵ Lord McNAIR, « Why Is the Doctor in *The Merry Wives Of Windsor* Called Caius? », art. cité, p. 335.

²⁶ *Ibid.*, p. 317.

²⁷ *Ibid.*, p. 314.

²⁸ D'après l'*OED*, le terme *drugg(i)er* pouvait désigner « a dispenser of drugs », ou *druggist* (s. v. *drugger* n., 1).

²⁹ S. WELLS (éd.), *Thomas Nashe: Selected Works*, Londres/New York, Routledge, coll. « Routledge Revivals », 2015, p. 160. Texte original accessible sur EEBO : T. NASHE, *The Terrors of the Night*, Londres, impr. par John Danter pour William Jones, 1594, STC (2^e édition) 18379.

*Windsor*³⁰. Dans une comédie anonyme intitulée *The Wisdom of Doctor Dodypoll* et parue en 1600, le personnage éponyme, dont le nom signifie « imbécile », est un médecin français ressemblant de très près à Caius. Lui aussi courtise une jeune femme (nommée Cornelia) et se laisse aisément duper par les autres. Son langage est une version exagérée de l'anglais très fortement francisé de Caius. Voici par exemple ce que promet Dodypoll à Cornelia en échange de sa main (son rival amoureux, Albertus le marchand, vient de promettre à Cornelia des pierres précieuses et des étoffes raffinées) :

DOCT. You bring stuffe for her? You bring pudding.
 Me vit³¹ one, two, tree pence more den de price,
 Buy if from dee and her too by garr:
 By garr dow fella' dy fader for two pence more:
 Madam me give you restoratife,
 Me give you rings (but touth you) make you faire:
 Me give you tings, make you strong:
 Me make you live six, seaven, tree hundra yeere:
 You no point so Marshan^{32 33}.

Dodypoll partage avec Caius une syntaxe boiteuse, un accent caricatural, mais aussi le fameux juron *by gar(r)*. Thomas Dekker fait référence à Dodypoll³⁴ dans une pièce intitulée *The Pleasant Comedy of Old Fortunatus* (représentée en 1599). Dans cette comédie, Andelocia, fils cadet du personnage éponyme, se fait passer pour un médecin français prétendant pouvoir guérir la princesse Agripyne, affublée de cornes. Son anglais bancal rappelle celui de Dodypoll et de Caius. Dans la proposition « where be dis Madam Princeza dat be so mush tormenta? », on retrouve par exemple la substitution de [d] à [ð] (*dis, dat*) et de [ʃ] à [tʃ] (*mush*), ainsi que l'ajout d'un *a* à la fin de certains mots³⁵ (*Princeza, tormenta*). Le médecin français incarné par Andelocia partage également avec Dodypoll et Caius plusieurs tics de langage : il pratique lui aussi l'alternance codique³⁶, use et abuse de l'expression « by my trat », prononciation fautive de « by my troth » (qui devient « by my

³⁰ Lord MCNAIR, « Why Is the Doctor in *The Merry Wives Of Windsor* Called Caius? », art. cité, p. 318-319.

³¹ **Vit* est une déformation de *with*.

³² C'est-à-dire « marchand », Dodypoll s'adressant ici à Albertus.

³³ [Anon.], *The Wisdome of Doctor Dodypoll*, Londres, impr. par Thomas Creede pour Richard Olive, 1600, STC (2^e édition) 6991.

³⁴ « Whilst thou art commensing thy knauerie there, ile procède Doctor Dodipoll here », annonce ainsi Andelocia à son intendant Shadow. T. DEKKER, *The Pleasant Comedie of Old Fortunatus*, Londres, impr. par S. S. for William Aspley, 1600, STC (2^e édition), 6517.

³⁵ Voir *MW*, III.II.58-59 : « de maid is love-a me. My nursh-a Quickly tell me so mush ».

³⁶ Voir par exemple ce qu'Andelocia dit des cornes de la princesse (les italiques, qui mettent en évidence les mots français, sont de moi) : « O tis prettie horne, dis be *facile*, easie for pull de vey but *Madame* dis O be *grand, grand* horne, *difficill*, and very deepe, [...] a *grand Laroone*. » On retrouve par ailleurs le mot *Laroone* (« larron ») dans la bouche de Caius. T. DEKKER, *The Pleasant Comedie of Old Fortunatus*, *op. cit.*

trot » chez Caius), est enclin aux répétitions (« Fie, fie, fie, fie³⁷ », « Uel, vel, vel, vel, vel ») et aux séries numériques (« mee haue two, trée, fowre and fiue medicines for de horne³⁸ »). D'autres médecins français (ou prétendument français) succéderont à Dodypoll et à Caius dans plusieurs pièces ultérieures³⁹. Comme le note Barbara Traister, « a French physician was, around 1600, a not uncommon dramatic character⁴⁰ ». Il s'agit d'une cible facile et d'une source d'humour assurée : « the popular dislike of foreign physicians was growing, and it is always easy to make a foreigner on the stage look a fool⁴¹ ».

Caius semble cependant faire l'objet d'un traitement un peu plus complexe que ses homologues. Parmi les prétendants d'Anne, c'est lui qui a la préférence de Mistress Page parce qu'il a non seulement de l'argent, mais aussi des amis influents (« The Doctor is well moneyed, and his friends / Potent at court⁴² »). Ce succès s'explique en partie par une préférence marquée, à l'époque, pour les médecins étrangers, comme le rapporte ici Barbara Traister :

In medieval and early modern Europe, the best medical schools were in Italy and France and all took a Galenic approach to teaching medicine. Medical degrees were awarded by both Cambridge and Oxford, but the best training was generally acknowledged to be obtained at Bologna, Padua, Montpellier, or Paris [...]. Aspiring English physicians often took an undergraduate degree at Oxford or Cambridge and then went for medical training to one of the continental medical schools. [...] A certain cachet (and perhaps a sense of employing the best medical practitioner to be found) inhered in being treated by a physician trained abroad or by a physician who was himself French or Italian⁴³.

Le traitement préférentiel dont jouissaient les médecins continentaux et, de façon plus générale, un certain nombre de réfugiés huguenots, n'était cependant pas toujours vu d'un bon œil par leurs homologues anglais. Dans les années 1590, on compte en effet plusieurs émeutes dirigées contre les étrangers installés à Londres⁴⁴. Dans un libelle diffamatoire datant de 1593, les immigrants français sont par exemple accusés d'être enclins à la fraude (« fraudulent

³⁷ Voir *MW*, I.IV.47 : « *Fe, fe, fe, fe! Ma foi, il fait fort chaud!* »

³⁸ Voir Caius : « *Vat be all you, one, two, tree, four, come for?* ». Ou encore : « *me have stay six or seven, two, tree hours for him, and he is no come* » (II.III.21 et 33-34). Caius ne sait pas bien parler et, visiblement, pas très bien compter non plus. L'effet est savoureux.

³⁹ Sur ce point, voir Lord MCNAIR, « *Why Is the Doctor in The Merry Wives Of Windsor Called Caius?* », art. cité, p. 315-317.

⁴⁰ B. TRAISTER, « *A French physician in an English community* », art. cité, p. 125.

⁴¹ Lord MCNAIR, « *Why Is the Doctor in The Merry Wives Of Windsor Called Caius?* », art. cité, p. 318.

⁴² *MW*, IV.IV.86-87.

⁴³ B. TRAISTER, « *A French physician in an English community* », art. cité, p. 124.

⁴⁴ Sur cette xénophobie croissante, voir B. COTTRET, *Terre d'exil, op. cit.*, p. 128 : « On enregistre [...] une montée de la xénophobie à Londres en 1593, année de peste, suivie de plusieurs mauvaises récoltes de 1594 à 1598. Il est probable qu'endémique la défiance à l'égard des étrangers devienne virulente en temps de crise, et sorte de sa latence. »

Father, *Frenchmen*⁴⁵ ») et enjoins de quitter le territoire au plus vite (« Be it known to all *Flemings* and *Frenchmen*, that it is best for them to depart out of the Realm of *England*, between this and the 9th *July* next⁴⁶ »). Comme le fait très justement remarquer Roy Greenslade, la principale source d'inquiétude des auteurs de ce libelle était de nature économique : « They were worried that the newcomers would threaten their job prospects. How often have we heard that complaint about migrants throughout the centuries since⁴⁷ ? » On retrouve ces mêmes préoccupations dans *Sir Thomas More*, pièce rédigée à plusieurs mains au cours des années 1590 et dont Shakespeare est aujourd'hui considéré comme l'un des auteurs. La pièce porte notamment sur les émeutes xénophobes des artisans londoniens du 1^{er} mai 1517 (« Evil May Day ») que Thomas More, alors shérif de Londres, parvient à réprimer. D'après les insurgés, les étrangers leur portent gravement préjudice : « aliens and strangers eat the bread from the fatherless children, and take the living from all the artificers, and the intercourse from all merchants ». Ces inquiétudes font occasionnellement surface dans *The Merry Wives of Windsor*. « La menace que les huguenots français représentaient pour les autochtones, expliquent par exemple Jean-Michel Déprats et Jean-Pierre Richard, apparaît sous forme d'angoisse de castration⁴⁸ » quand Caius proclame vouloir « couper les deux boules » d'Evans (« I will cut all his two stones⁴⁹ »). La réponse à cette menace se traduit par un certain nombre de brimades infligées au médecin, victime aussi bien de mauvais tours (il est dupé par l'aubergiste en II.III et III.I⁵⁰ ainsi que par Fenton, qui expose son stratagème en IV.VI⁵¹) que de railleries xénophobes, faisant par exemple référence à la couardise supposée des Français (l'aubergiste appelle Caius « my heart of elder⁵² ») ou encore à leur teint

⁴⁵ Texte cité par B.J. SOKOL, *Shakespeare and Tolerance*, op. cit., p. 63.

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ R. GREENSLADE, *Seeking Scapegoats: The Coverage of Asylum in the UK Press*, Londres, Institute for Public Policy Research, coll. « Asylum and Migration Working Paper », n° 5, 2005, p. 9.

⁴⁸ J.-M. DÉPRATS et J.-P. RICHARD, « Introduction : Windsor et Babel », art. cité, p. 19.

⁴⁹ « I will cut his nose », déclare Caius dans Q. Plus loin dans F, il promet de lui couper les oreilles (« mee vill cut his eares »). Garthine Walker explique que dans l'Angleterre de l'époque moderne, l'amputation du nez était directement liée à la castration. Si le nez était évocateur du pénis, les oreilles étaient quant à elles liées aux testicules. « As punishments, cutting off the nose and ears was designed to incite public scorn of the recipient, the degree of scorn and ridicule intended being proportionate to the amount of flesh removed. » G. WALKER, *Crime, Gender and Social Order in Early Modern England*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2003, p. 92.

⁵⁰ Son duel avec Evans n'aura jamais lieu car l'aubergiste a berné les deux adversaires en leur donnant des lieux de rencontre différents (« I have deceived you both, I have directed you to wrong places », III.I.98-99).

⁵¹ Au cours de la « chanson des fées » (V.V), le Docteur enlève un garçon habillé de vert au lieu de s'enfuir avec la véritable Anne Page. En réponse à cette supercherie, Caius promet d'ameuter tout Windsor (« I'll raise all Windsor », V.V.204-205), une menace qui restera sans suite.

⁵² Si « cœur de chêne » est un compliment pour désigner un homme fort et courageux (par référence au bois dense et dur de cet arbre), « cœur de sureau » est en revanche insultant car il renvoie à un cœur creux, à un lâche (par référence au cœur tendre des branches de sureau que l'on peut facilement évacuer). Caius ne saisit évidemment pas la nuance.

prétendument basané⁵³ (« Is he dead, my Ethiopian? Is he dead, my Francisco? », demande l'aubergiste à Caius au sujet d'Evans). Cette dernière insulte déguisée de l'Hôte de la Jarrettière fait pour ainsi dire d'une pierre deux coups, comme le fait observer Monica Matei-Chesnoiu :

The Host's intransigence towards strangers embraces in one comprehensive deprecatory metaphor the Elizabethan cliché of Ethiopians being the epitome of ugliness (because of their dark skin) and the negative stereotypes attached to the French or Italians⁵⁴.

Tout comme Evans, Caius est donc fréquemment l'objet des moqueries ethnocentriques de l'aubergiste. Dans l'ensemble de la pièce, ce personnage subit les paroles et les actions des autres plus qu'il n'agit véritablement lui-même. Au mieux, il menace de réagir, mais ses menaces « en l'air » restent le plus souvent inopérantes. L'épisode du vol des chevaux constitue cependant une exception à cette règle. Pour se venger du patron de l'auberge, les deux étrangers de la pièce décident en effet conjointement de tromper le trompeur – il s'agit bien sûr là d'une isotopie centrale dans *The Merry Wives of Windsor*⁵⁵. Cette intrigue secondaire est quelque peu confuse : en IV.III, Bardolph réclame trois chevaux pour que les hôtes « allemands » de l'auberge puissent aller retrouver le prétendu « duc allemand » (« a duke de Jamany », dit Caius) à la Cour. Deux scènes plus tard, Bardolph annonce à l'aubergiste qu'il a été l'objet d'une escroquerie, et que les chevaux ont été volés⁵⁶. Puisque ce dernier reste incrédule, Evans et Caius viennent immédiatement enfoncer le clou :

EVANS. Where is mine Host?

HOST. What is the matter, sir?

EVANS. Have a care of your entertainments. There is a friend of mine come to town tells me there is three cozen Garmombles that has cozened all the hosts of Reading, of Maidenhead, of Colnbrook, of horses and money. I tell you for good will, look you. You are wise, and full of gibes and vlouting-stocks, and 'tis not convenient you should be cozened. Fare you well.

Exit

Enter Doctor Caius

CAIUS. Vere is mine Host de Jarteer?

HOST. Here, Master Doctor, in perplexity and doubtful dilemma.

⁵³ On se souvient également que dans *LLL*, Costard renomme Armado « Dun Adramadio » (IV.III.197), par référence à son teint hâlé. Armado est en effet originaire de la « fauve Espagne » (« tawny Spain », I.I.170).

⁵⁴ M. MATEI-CHESNOIU, *Re-imagining Western European Geography in English Renaissance Drama*, Basingstoke/New York, Palgrave Macmillan, 2012, p. 88.

⁵⁵ « [The] subsidiary episodes share with the main plot and subplot the central theme of the play, i.e. the hoax, the trick played at the expense of people who in their turn think they are cozening other persons. » G. MELCHIORI (éd.), *The Merry Wives of Windsor*, *op. cit.*, p. 11-12.

⁵⁶ L'identité des voleurs déguisés en Allemands reste incertaine. D'après Davis et Frankforter : « apparently [Evans] and Caius steal the Host's horses and blame it on the Germans, though this comic business seems not fully borne to its conclusion ». J.M. DAVIS et A.D. FRANKFORTER, *The Shakespeare Name Dictionary*, *op. cit.*, p. 159.

CAIUS. I cannot tell vat is dat, but it is tell-a me dat you make grand preparation for a duke de Jamany. By my trot, der is no duke that the court is know to come. I tell you for good will. Adieu. *Exit*

HOST (*to Bardolph*). Hue and cry, villain, go! (*To Sir John*) Assist me, knight. I am undone. (*To Bardolph*) Fly, run, hue and cry, villain. I am undone. (IV.V. 68-86)

Dans Q, Caius, qui avait juré de se venger de l'aubergiste (« *I begar haue you mocka may thus? / I will be euen met you my lack Host* »), explique clairement avoir tenu sa promesse : « Ha, ha, mine Host, am I euen met you? » Q fait de Caius un comploteur plus résolu que dans F, mais dans les deux cas, cet épisode apparemment anodin fait momentanément passer le Docteur du statut d'« agi » (c'est-à-dire celui qui subit une action) à celui d'agent :

Shakespeare transforms the gull into the trickster, the character type who in the realm of comedy always inevitably gains the sympathy of the audience. The fact that Shakespeare, temporarily at least, turns Caius from a comic gull into a comic agent, suggests an attempt to emancipate the foreigner and to present him in a more favorable light⁵⁷.

L'épisode du vol des chevaux est ainsi peut-être moins insignifiant qu'il n'y paraît. Revenons un peu un arrière. Lorsqu'en IV.III, Bardolph demande à l'aubergiste de prêter aux « Allemands » trois de ses chevaux, ce dernier se frotte les mains à l'idée d'escroquer ses clients étrangers :

BARDOLPH. Sir, the Germans desire to have three of your horses. [...]

HOST. They shall have my horses, but I'll make them pay; I'll sauce them. They have had my house a week at command; I have turned away my other guests. They must come off: I'll sauce them. Come. *Exeunt* (IV.III.1-11)

Non seulement l'aubergiste s'est ouvertement moqué de ses concitoyens gallois et français en faisant capoter le duel qui devait les opposer, mais il exprime également l'intention de berner les seuls autres (prétendus) étrangers de la pièce. En se vengeant de l'ethnocentrisme de l'aubergiste – lequel, parce qu'il est Anglais, s'estime plus malin que les « non natifs » et supérieur à eux – Evans et Caius lui infligent respectivement une « correction galloise » et française. Comme dans l'épisode du poireau, dans *Henry V* (V.I), cette « correction » s'apparente en quelque sorte à une leçon de tolérance. Certes, Shakespeare se moque (affectueusement) du mauvais anglais d'Evans et de Caius, mais, de manière plus significative encore, il manque rarement une occasion de jeter le discrédit sur ceux qui, parce qu'ils se

⁵⁷ A.J. HOENSELAARS, *Images of Englishmen and Foreigners in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries*, op. cit., p. 59.

sentent supérieurs aux étrangers dont ils se paient la tête, osent pousser la plaisanterie trop loin⁵⁸.

B. « *An old abusing of [...] the King's English* » (I.IV.4-5) : le « *Frenglish* » de Caius

Si, comme nous l'avons vu au chapitre II, Caius s'exprime ponctuellement en français, en particulier lors de sa première apparition sur scène (I.IV), il s'exprime majoritairement dans un anglais bancal et francisé que je qualifierai ici de « *Frenglish* ». Tandis que le mot-valise « *franglais* », forgé par Maurice Rat en 1959 et popularisé en 1964 par Étiemble, désigne un français fortement anglicisé (un français dont la pureté serait corrompue par l'invasion des anglicismes, selon Étiemble), Beban Sammy Chumbow et Augustin Simo Bobda réservent quant à eux le terme anglais *Frenglish*⁵⁹ pour le cas de figure inverse (« cases where French words are used in English sentences⁶⁰ »). Ces termes font tous deux référence à une langue mixte, une langue hybride, voire une « interlangue », selon la définition qu'en donne Mirko Casagrandà qui, de son côté, ne semble pas faire de différence entre *franglais* et *Frenglish* : « the neologism « *Frenglish* » (*franglais* in French) is sometimes used in order to convey the linguistic features of the interlanguage formed by the mixing of English and French⁶¹ ». Paul Wijnands note même que le néologisme « *frangliser*⁶² » (Henri Gobard) renvoie quant à lui au « phénomène de l'adultère linguistique⁶³ ». De façon plus neutre, le mot *Frenglish* désignerait enfin, d'après Inga Stoianova, « a confused combination of English and French,

⁵⁸ Voir *ibid.* : « Shakespeare thus suggests that the successful outcome of the practical joke [the Frenchman perpetrates] is partly due to the Host's belief that he can gull or exploit foreigners. The Host's attitude justifies the foreigner's unusual victory over him in a situation recalling *The Three Ladies of London* where Fraud, disguised as a French peddler, managed to gull Simplicity because the latter felt superior to the assumed foreigner. »

⁵⁹ À ma connaissance, Bernard Bichakjian est l'un des premiers à avoir utilisé ce terme, par référence à Étiemble. Dans l'avant-propos d'un ouvrage dédié à Francis M. Rogers, Bichakjian écrit ainsi : « I [...] thank Eric Kellerman for rendering my "Frenglish" (with apologies to Etienne) less unacceptable to native speakers in English. » B.H. BICHAKJIAN, « Foreword », dans id. (éd.), *From Linguistics to Literature: Romance Studies Offered to Francis M. Rogers*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 1981, p. v.

⁶⁰ B. S. CHUMBOW et A. S. BOBDA, cités par H.-G. WOLF, *English in Cameroon*, Berlin/New York, Mouton de Gruyter, 2001, p. 5.

⁶¹ M. CASAGRANDE, « A Language of their own: French-English Codeswitching in Quebec English », dans O. PALUSCI (éd.), *English, But Not Quite: Locating Linguistic Diversity*, Trente, Tangram Edizioni Scientifiche, 2010, p. 79.

⁶² Il s'agit d'un verbe également employé par le Président François Mitterrand dans une interview donnée à l'occasion de la troisième session du Haut Conseil de la francophonie à Paris, en mai 1986 : « [le français] se franglise, il absorbe toutes les modes étrangères sans distinction, il en fait un pot-pourri ». Entretien avec M. François Mitterrand, Président de la République, sur le rôle culturel et politique de la langue française dans le monde. Diffusé sur France-Culture et publié dans *La Croix* le 27 mai 1986 (<http://discours.vie-publique.fr/notices/867008400.html>, consulté le 15 juillet 2015).

⁶³ P. WIJNANDS, *Le français adultère ou Les langues mixtes de l'altérité francophone*, Paris, Éditions Publibook, 2005, p. 87.

produced either by poor knowledge of one or the other language or for humorous effect⁶⁴ ». Cette dernière définition est particulièrement pertinente dans le cas de Caius, dans la mesure où son langage hybride est à la fois le produit d'une mauvaise maîtrise de l'anglais et un objet de ridicule.

Barbara Traister considère Caius comme le personnage souffrant du plus gros handicap linguistique de la pièce⁶⁵. Avant même sa première entrée en scène, il est stigmatisé par la remarque truculente de Mistress Quickly, au tout début de I.IV : « If he [...] find anybody in the house, here will be an old abusing of God's patience and the King's English⁶⁶. » « Let them keep their limbs whole, and hack our English » (III.I.71-72), déclarera narquoisement l'aubergiste au moment d'interrompre une altercation entre le Français et le Gallois, l'autre « infirme linguistique » de la pièce. *Abusing* et *hack* véhiculent tous deux des images d'une certaine violence. En effet, l'*OED* définit ainsi le substantif *abusing* : « the action or process of misusing, mistreating, spoiling, injuring, or reviling something » (s. v. *abusing* n., 1). Quant au verbe *hack*, il signifie au sens propre « to mangle or mutilate by jagged cuts⁶⁷ » (*OED*, s. v. *hack* v.1, I.1). Une menace de violence et de violation (qui va de pair avec les menaces de castration proférées par Caius) pèse ainsi donc implicitement sur l'« anglais du roi ». Comme le notent Jean-Michel Déprats et Jean-Pierre Richard, si Evans et Caius sont avant tout des figures comiques, ils introduisent également « une inquiétante étrangeté dans ce cercle royal qu'est Windsor⁶⁸ ».

Si Caius est dans l'ensemble relativement bien intégré dans la communauté de Windsor⁶⁹, il reste tout de même un paria d'un point de vue strictement linguistique. Dans la

⁶⁴ I. STOIANOVA, « Language dilemma in France », dans A. GALBEN (éd.), *Langue et culture françaises en Europe du Sud-Est*, Chişinău (Moldavie), Université libre internationale de Moldova, coll. « La francopolyphonie », n° 4, 2009, p. 237.

⁶⁵ « Having Caius combine the quite different language difficulties of Parson Evans and Mistress Quickly adds to the comedy of the play and makes him its most linguistically handicapped character. » B. TRAISTER, « A French physician in an English community », art. cité, p. 126.

⁶⁶ Comme le fait justement remarquer McNair, on trouve une citation analogue dans *The Wisdom of Doctor Dodypoll*, lorsque le marchand déclare (à propos du médecin français) : « Ile to the Courte after him, and see how he abuses the Duke's patience. » Extrait cité par Lord MCNAIR, « Why Is the Doctor in *The Merry Wives Of Windsor* Called Caius? », art. cité, p. 316.

⁶⁷ « I'll fight till from my bones my flesh be hacked », déclare par exemple Macbeth (*Mac.*, V.III.33).

⁶⁸ J.-M. DÉPRATS et J.-P. RICHARD, « Introduction : Windsor et Babel », art. cité, p. 16.

⁶⁹ Voir E. GAJOWSKI et P. RACKIN, « Introduction: A historical survey », dans E. GAJOWSKI et P. RACKIN (éd.), *The Merry Wives of Windsor*, op. cit., p. 21 : « Despite his nationality and his temperament, Caius is included in nearly all the play's actions and in the final invitation to "laugh this sport o'er by a country fire" as part of the Windsor community. » Voir également B. Traister : « Caius is repeatedly included as a witness to Ford's searches for Falstaff in his home. Master Page invites Caius, along with Ford and Evans, to breakfast and a hunt [...]. He is also acknowledged by several characters to be Mistress Page's favored suitor to Anne, and although he loses Anne in the end, he is not the only suitor who is rejected in the play. » B. TRAISTER, « A French physician in an English community », art. cité, p. 126.

pièce, il est en effet impliqué dans plusieurs situations d'incompréhension mutuelle. Il arrive par exemple que Caius ne parvienne pas immédiatement à se faire comprendre par ses interlocuteurs. Lorsque le docteur ordonne à Quickly d'aller chercher une boîte verte dans son cabinet, celle-ci reste vraisemblablement perplexe pendant un instant, suscitant l'impatience et l'agacement de son maître : « Pray you go and vetch me in my closet *un boîtier vert*—a box, a green-a box. Do intend vat I speak? A green-a box⁷⁰. » Il arrive également à Caius de ne pas comprendre ce que les autres lui disent. L'aubergiste, en particulier, tire délibérément parti des faiblesses linguistiques du Français, comme en témoigne l'extrait suivant, au cours duquel l'aubergiste attise la pugnacité de Caius tout en sachant que son adversaire ne se présentera pas sur le lieu supposé du duel :

HOST. A word, Monsieur Mockwater⁷¹.

CAIUS. Mockvater? Vat is dat?

HOST. Mockwater, in our English tongue, is valour, bully.

CAIUS. By Gar, then I have as much mockvater as de Englishman. Scurvy jack-dog priest! By Gar, me vill cut his ears.

HOST. He will clapper-claw⁷² thee tightly, bully.

CAIUS. Clapper-de-claw? Vat is dat?

HOST. That is, he will make thee amends.

CAIUS. By Gar, me do look he shall clapper-de-claw me, for, by Gar, me vill have it.

HOST. And I will provoke him to't, or let him wag.

CAIUS. Me tank you for dat. (II.III.51-65)

Lorsque l'aubergiste invente pour Caius des sobriquets irrévérencieux (« Monsieur Mockwater ») ou des définitions incongrues (le terme d'argot *clapperclaw* ne signifie pas « faire des excuses » mais au contraire « mettre une raclée »), le médecin, crédule, ne les remet pas en cause un seul instant. En se moquant ainsi de Caius, l'aubergiste va au-delà de la simple plaisanterie : il désamorce le potentiel agressif du Français, en direction duquel il réoriente verbalement la violence (« He will clapper-claw thee tightly, bully. [...] And I will provoke him to't »). Et parce qu'il ne maîtrise pas l'anglais, Caius n'offre pas la moindre

⁷⁰ I.IV.41-43.

⁷¹ Ici, *water* signifie « urine ». Blake donne par exemple de ce sobriquet l'interprétation suivante : « the use of *mock* in compounds indicating 'sham, counterfeit' was common from C16 onwards, and this term of address to Dr Caius used by the Host probably suggests his testing of urine is sham ». N.F. BLAKE, *Shakespeare's Non-Standard English*, op. cit., p. 238, s. v. *Mock-water*.

⁷² « To claw or scratch with the open hand and nails; to beat, thrash, drub » (*OED*, s. v. *clapperclaw* v., 1).

résistance à cette violence symbolique, accidentellement acceptée comme juste⁷³ (« By Gar, me do look he shall clapper-de-claw me, for, by Gar, me vill have it »). Le handicap linguistique du médecin le désigne de fait comme un inférieur, au même titre que le Gallois Evans, dont l'anglais bancal sert lui aussi de faire-valoir à l'idéologie⁷⁴ incarnée par l'anglais du roi (*the King's English*), auquel Quickly fait référence en I.IV.5⁷⁵. Comme l'explique Fabrice Antoine, « ces accents sont caricaturaux et visent à déclencher le rire (méchant, supérieur, teinté de racisme et/ou de xénophobie), par leur accumulation mécanique (et exagérée) de traits saillants⁷⁶ ».

Quelles sont à présent les caractéristiques particulières du *Frenghish* de Caius, ces « traits saillants » dont parle Fabrice Antoine ? Nous avons déjà remarqué qu'au contraire de Catherine dans *Henry V*, Caius ne s'exprime que rarement dans sa langue maternelle : sa phrase « française » la plus longue se trouve à sa deuxième réplique (« *Fe, fe, fe, fe, maifoy, il fait for ehando, le man voi a le Court la grand affaires* », F) et sert principalement à faire comprendre aux spectateurs que ce personnage est originaire de l'Hexagone. Le reste du temps, Caius s'exprime dans un langage toujours à mi-chemin entre l'anglais et le français. L'interférence entre ces deux langues advient tout d'abord sur un plan phonétique. Caius est en effet doté d'un fort accent que Barbara Traister qualifie de mélange curieux entre le français et l'allemand⁷⁷. Comme la plupart des francophones débutant en anglais, Caius a par exemple du mal à prononcer les sons [θ] et [ð], qu'il transforme fréquemment en [t] et en [d]⁷⁸ : « Me tank you for dat⁷⁹ » ; « If there be one or two, I shall make-a the turd⁸⁰ ». Il a

⁷³ Kathryn Vomero Santos démontre tout de même qu'à force de manipuler le sens des mots, l'aubergiste court à son tour le risque de voir son petit jeu se retourner contre lui : « In his attempt to manipulate the relationship between the word and its meaning, however, the Host relinquishes control over the word once it enters Caius's lexicon. As soon as the Host tricks Caius into believing that "mockwater" means valour, Caius unwittingly quantifies his own "mockwater," or urine, in relationship to that of the Englishman and thus turns the joke back on the Host and the English more broadly. » K. VOMERO SANTOS, « Hosting Language: Immigration and Translation in *The Merry Wives of Windsor* », dans R. ESPINOSA et D. RUITER (éd.), *Shakespeare and Immigration*, Londres/New York, Routledge, 2016, p. 66.

⁷⁴ Sur cette « idéologie » fondée sur l'exclusion linguistique des « *welsch men* » au sens large, voir M. TUDEAU-CLAYTON, « Shakespeare's 'welsch men' and the 'King's English' », dans W. MALEY et P. SCHWYZER (éd.), *Shakespeare and Wales, op. cit.*, p. 107.

⁷⁵ Il s'agit là de la seule occurrence du terme chez Shakespeare.

⁷⁶ F. ANTOINE, « Aux prises avec... quelques accents différents », art. cité, p. 127.

⁷⁷ B. TRAISTER, « A French physician in an English community », art. cité, p. 125.

⁷⁸ Jacques Bellot, professeur de français réfugié à Londres pour des raisons religieuses, est l'auteur d'un manuel d'anglais destiné à faciliter la communication et à perfectionner la prononciation des francophones d'Angleterre. Ses *Dialogues Familiers* (1586) sont organisés en trois colonnes : celle de gauche répertorie les mots, phrases et dialogues en anglais, celle du milieu fait figurer leurs équivalents français, et celle de droite consiste enfin en une transcription phonétique francisée de la colonne de gauche. *The et that*, par exemple, y sont respectivement représentés par « de » et « dat ». Cette transcription présente par ailleurs de nombreuses similitudes avec l'anglais francisé de Caius. J. BELLOT, *Familiar Dialogues*, Londres, Thomas Vautrollier, 1586, STC (2^e édition), 1851.

également tendance à substituer le son [v] à [w]⁸¹ : « Dere is some simples in my closet dat I vill not for the varld I shall leave behind⁸². » Aujourd'hui, il semble que cette substitution évoque davantage un accent allemand et non francophone. On note par ailleurs une tendance plutôt française à simplifier certains groupes consonantiques tels que [dʒ] (« Jamany » au lieu de *Germany*) et [tʃ] (« By Gar, it is a shallenge⁸³ », « My nursh-a Quickly tell me so mush⁸⁴ »). L'accent de Caius se caractérise également par l'ajout d'un *a* (correspondant vraisemblablement au schwa) à la fin de quelques adjectifs (« a green-a box⁸⁵ », « content-a⁸⁶ ») et principalement de verbes (« Peace-a your tongue », « Speak-a your tale⁸⁷ »). Il s'agit là d'un trait phonétique que l'on trouve également, par exemple, dans *The Pleasant Comedy of Old Fortunatus*. Enfin, si le *FrenGLISH* de Caius est en grande partie fondé sur des phénomènes d'alternance codique et d'interférence entre l'anglais et le français – d'ordre phonétique, mais aussi lexical (« Do intend⁸⁸ vat I speak? ») ou grammatical (« Vat is you sing⁸⁹? ») – il repose également sur une grammaire caricaturalement fautive, comme en témoignent les exemples suivants : « he is no come⁹⁰ », « de maid is love-a me⁹¹ », ou encore « it is tell-a me⁹² dat you make grand preparation for a duke de Jamany⁹³ ». Caius ignore par ailleurs les règles fondamentales de conjugaison (« He promise to bring me where is Anne Page. By Gar, he deceive me too⁹⁴ ») et s'exprime dans une syntaxe enfantine voire « tarzanesque » (« Me tank you for dat⁹⁵ », « me vill kill de priest⁹⁶ »).

Caius et son extravagance linguistique auront de nombreux héritiers. On songe par exemple à plusieurs personnages imaginés par Tobias Smollett : Monsieur Lavement, l'apothicaire français de *Roderick Random* (1748) ainsi que Monsieur de Champignon, capitaine d'une frégate française dans *The Reprisal*, comédie créée en 1757. Ils s'expriment

⁷⁹ II.III.65.

⁸⁰ III.III.225. Ce jeu de mots scatologique naît de la mauvaise prononciation de *third* en *turd*.

⁸¹ Sur ce point, Caius diffère de Bellot, qui note le son [w] par le digramme *ou*. « We shall go together, if you will » est par exemple noté : « Ouy châl go tougéder if you ouil ».

⁸² I.IV.59-60.

⁸³ I.IV.104.

⁸⁴ III.II.58-59.

⁸⁵ I.IV.42-43.

⁸⁶ I.IV.66.

⁸⁷ I.IV.76.

⁸⁸ Il s'agit sans doute ici d'un calque du français « entendre » (c'est moi qui souligne).

⁸⁹ I.IV.41.

⁹⁰ II.III.6 et 34.

⁹¹ III.II.58.

⁹² C'est-à-dire « I am told... »

⁹³ IV.v.80-81.

⁹⁴ III.I.113-114.

⁹⁵ II.III.65.

⁹⁶ II.III.74.

tous deux dans un *Frenglish* semblable à celui de Caius et ponctué de son juron caractéristique, *by gar*. Dans l'extrait suivant, Lavement, persuadé que Roderick lui a volé une grande quantité de médicaments, lui réclame la clé de son coffre afin de prouver sa culpabilité : « By gar, your vord not be give me de satisfaction—me find necessaire to chercher for my medicine, pardonnez moy—il faut chercher—me demand le clef of your coffre a cette heure⁹⁷. » Au moment où Charles Dickens rédige son article satirique intitulé « A Monument of French Folly », près d'un siècle plus tard (1851), le sabir de Caius est déjà un cliché de longue date :

We are credibly informed, in reference to [the French], that the caricatures and stage representations which were current in England some half a century ago, exactly depict their present condition. For exemple, we understand that every Frenchman, without exception, wears a pigtail and curl-papers⁹⁸. [...] We are likewise assured that he rarely tastes any food but soup maigre, and an onion; that he always says, “By Gar! Aha! Vat you tell me, sare?” at the end of every sentence he utters; and that the true generic name of his race is the Mounseers, or the Parly-voos⁹⁹.

Plus proche de nous, l'inspecteur de police Jacques Clouseau, incarné par Peter Sellers dans la série *La Panthère rose* au cours des années 1960 et 1970, ressemble lui aussi étrangement au type incarné par le docteur Caius, dont il partage l'accent français caritural, la fatuité, l'excentricité et le ridicule. Le comédien Philip Bird, qui incarnait le docteur Caius dans la mise en scène de *The Merry Wives of Windsor* par Christopher Luscombe au Théâtre du Globe (2008 et 2010) et que j'ai eu le privilège d'interroger sur ce rôle, explique d'ailleurs s'être en grande partie inspiré de l'accent de Clouseau, notamment pour la prononciation de certains sons vocaliques.

Tandis que *The Merry Wives of Windsor* nous donne à entendre plus de *broken English* que de « faux French », pour reprendre les termes respectifs de Henry et de Catherine dans *Henry V*, c'est le contraire qui se produit dans cette dernière pièce, où l'on parle bien plus « français » – tout corrompu qu'il soit – que *Frenglish*. On dénombre dans *Henry V* plusieurs scènes bilingues (la scène de demande de rançon et la scène de conquête amoureuse qui scelle l'union de Henry et de Catherine) ainsi qu'une scène presque entièrement rédigée en français, à l'exception de quelques mots anglais, la plupart estropiés : il s'agit évidemment de la leçon d'anglais donnée à la princesse de France. Comme le fait remarquer Anny

⁹⁷ T. SMOLLETT, *The Adventures of Roderick Random*, Oxford/New York, Oxford University Press, coll. « Oxford World's Classics », 1999, p. 112.

⁹⁸ *Curl-paper* désigne une « papillote », petit morceau de papier dont on enveloppait les mèches de cheveux pour les boucler.

⁹⁹ C. DICKENS, *Selected Journalism 1850-1870*, Londres, Penguin Books, 1997, p. 427.

Crunelle, le dramaturge fait ici preuve d'une certaine audace : il teste et repousse en effet « les limites de l'opacité linguistique qu'il peut s'autoriser sans rompre le contrat de communication qui le lie au spectateur¹⁰⁰ » lorsqu'il prend le risque de « met[tre] sur la touche le public [...] en lui ôtant les moyens de comprendre¹⁰¹ ». À mon sens, le coefficient d'étrangeté de l'épopée de Shakespeare est considérablement plus élevé que celui de sa comédie anglaise, comme j'espère le démontrer ci-après à travers l'examen des scènes bilingues comiques d'*Henry V*.

II. Les scènes bilingues d'*Henry V*

A. La scène de la demande de rançon (IV.IV)

Pistol a fait un prisonnier français, Monsieur le Fer, durant la bataille d'Azincourt. Ce dernier ne parlant pas un mot d'anglais, Pistol fait appel aux compétences du jeune page qui l'accompagne pour se faire comprendre du gentilhomme français et lui extorquer une copieuse rançon. Après une série de malentendus interlinguistiques suscitant l'impatience de Pistol, Monsieur le Fer lui propose, en échange de la vie sauve, une rançon de deux cents écus que le fanfaron s'empresse d'accepter¹⁰². Je reproduis ici la scène (à l'exception du monologue final du page) telle qu'elle apparaît dans F et recours au soulignage pour désigner les syntagmes sur lesquels portent les jeux de mots.

PIST. Yeeld Curre.

FRENCH. *Je pense que vous estes le Gentilhome de bon qualitee.*

PIST. Qualitie calmie custure me¹⁰³. Art thou a Gentleman? What is thy Name? discusse.

FRENCH. *O Seigneur Dieu.*

PIST. O Signieur Dewe should be a Gentleman: perpend my words O Signieur Dewe, and marke: O Signieur Dewe, thou dyest on point of Fox¹⁰⁴, except O Signieur thou doe giue to me egregious Ransome.

FRENCH. *O prenes miserecordie aye pitez de moy.*

¹⁰⁰ A. CRUNELLE VANRIGH, « Les mots français dans *Henry V* », art. cité, p. 76.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 77.

¹⁰² Pour Anny Crunelle, cet épisode constitue « une synecdoque linguistique d'un combat jamais montré ». A. CRUNELLE VANRIGH, « Les mots français dans *Henry V* », art. cité, p. 78.

¹⁰³ Cet énoncé macaronique est motivé par la mécompréhension du mot « qualité » à la fin de la réplique précédente. Sa possible origine irlandaise est évoquée au chapitre II. Anny Crunelle suggère quant à elle que l'énoncé de Pistol participe de l'isotopie mercantile de la scène, que je commente plus bas. En effet, *custure* ferait notamment songer au verbe anglo-normand *custer*, « coûter » : « Pistol [...] is assessing in fanciful Law French the potential for profit of his high-ranking catch », déclare ainsi Anny Crunelle dans, « 'Fause Frenche Enough' », art. cité, p. 76.

¹⁰⁴ Ici, *fox* signifie « épée ». « It has been conjectured that this use arose from the figure of a wolf, on certain sword-blades, being mistaken for a fox. » (*OED*, s. v. *fox* n., II.6)

PIST. Moy shall not serue, I will haue fortie Moyes: for I will fetch thy rymme out at thy Throat, in droppes of Crimson blood.

FRENCH. *Est il impossible d'eschapper le force de ton bras.*

PIST. Brasse. Curre? thou damned and luxurious Mountaine Goat, offer'st me Brasse?

FRENCH. *O perdonne moy.*

PIST. Say'st thou me so? is that a Tonne of Moyes? Come hither boy, aske me this slaue in French what is his Name.

BOY. *Escoute comment estes vous appelle?*

FRENCH. *Mounsieur le Fer.*

BOY. He sayes his Name is M. Fer.

PIST. M. Fer: Ile fer him, and firke him, and ferret him: discusse the same in French vnto him.

BOY. I doe not know the French for fer, and ferret, and firke.

PIST. Bid him prepare, for I will cut his throat.

FRENCH. *Que dit il Mounsieur?*

BOY. *Il me commande a vous dire que vous faite vous prost, car ce soldat icy est disposee tout asture de coupes vostre gorge.*

PIST. Owy, cuppele gorge permafoy pesant, vnlesse thou giue me Crownes, braue Crownes or mangled shalt thou be by this my Sword.

FRENCH. *O Ie vous supplie pour l'amour de Dieu: ma pardonner, Ie suis le Gentilhome de bon maison, garde ma vie, & Ie vous donneray deux cent escus.*

PIST. What are his words?

BOY. He prayes you to saue his life, he is a Gentleman of a good house, and for his ransom he will giue you two hundred Crownes.

PIST. Tell him my fury shall abate, and I the Crownes will take.

FREN. *Petit Monsieur que dit il?*

BOY. *Encore qu il et contra son Iurement, de pardonner aucune prisonner: neant-mon pour les escues que vous layt a promets, il est content a vous donnes lo liberie le franchisement.*

FRE. *Sur mes genoux se vous donnes milles remerciours, et Ie me estime heurex que Ie intombe, entre les main d'vn Cheualier Ie peuse le plus brane valiant et tres distinie signieur d'Anglererre.*

PIST. Expound vnto me boy.

BOY. He giues you vpon his knees a thousand thanks, and he esteemes himselfe happy, that he hath falne into the hands of one (as he thinkes) the most braue, valorous and thrice-worthy signeur of England.

PIST. As I sucke blood, I will some mercy shew. Follow mee.

BOY. *Saue vous lo grand Capitaine?* I did neuer know so full a voyce issue from so emptie a heart [...]. (F)

Crunelle parle pour le début de cette scène d'« hétéroglossie à la limite, chacun ignorant tout de la langue de l'autre¹⁰⁵ ». Par la suite, cette situation d'hétéroglossie sera

¹⁰⁵ A. CRUNELLE VANRIGH, « Les mots français dans *Henry V* », art. cité, p. 78.

compensée par la présence d'un intermédiaire. Anglais et français entretiennent tout d'abord une relation d'hostilité réciproque que vient ensuite tempérer l'intervention du page, interprète improvisé. La langue de l'autre est dépeinte comme étanche, impénétrable. Les tentatives d'appropriation de la langue étrangère, initiées par Pistol, restent vaines. Le dialogue s'ouvre ainsi sur un chapelet de jeux de mots interlinguistiques plus ou moins cryptiques résultant de la barrière linguistique entre les deux soldats ennemis, avant l'intervention providentielle du page. Ne retenant que la fin des phrases de Monsieur le Fer, Pistol tire à chaque fois des conclusions hâtives et détourne systématiquement la signification des mots prononcés, qui ne font sens que par le son : « *qualitee* » lui inspire « *qualtitie* », « *Seigneur Dieu* » est rebaptisé « *Signieur Dewe* », le pronom « *moy* » est interprété comme une devise étrangère imaginaire, le « *moy* » (« *perdonne moy* » devient pour l'occasion « *a Tonne of Moyes* »), tandis que le mot « *bras* » (dont le *s* final était prononcé en français du XVI^e siècle) évoque pour Pistol une monnaie de cuivre (*brass*¹⁰⁶), c'est-à-dire de moindre valeur. Enfin, le patronyme fantaisiste du soldat français inspire à Pistol un triple jeu de mots, que le page se montre bien en peine de traduire : « *M. Fer: Ile fer*¹⁰⁷ *him, and firke*¹⁰⁸ *him, and ferret*¹⁰⁹ *him*¹¹⁰ ». Et tout comme ces trois verbes, les seuls mots de français que Pistol semble reconnaître font référence à un acte de violence (« *Owy, cuppele gorge*¹¹¹ *permafoy pesant* »).

Pistol entend les sons du français d'une oreille avide (« *a greedy ear*¹¹² », comme l'on peut lire dans *Othello*), soumettant ainsi cette langue à un usage purement utilitaire et mercantile : « *generally quality is translated into quantity or rather the telling hybrid "qualtitie"*¹¹³ », comme l'observe justement Anny Crunelle. Les mots se transforment en devise de plus ou moins grande valeur, voire en trésor latent (comme celui du refrain irlandais), et le « *Seigneur Dieu* » auquel le Fer fait appel n'est pour Pistol rien d'autre qu'un débiteur (« *Dewe* » est un homophone de *due*). Quant au verbe *firk*, engendré par le français « *fer* », il peut non seulement signifier « *to beat* » mais également « *to get (money) from a*

¹⁰⁶ Il est probable que le terme *brass*, qui au sens figuré peut signifier « *effrontery, impudence, unblushingness* » (*OED*, s. v. *brass* n., 4.a), fasse ici l'objet d'une syllepse.

¹⁰⁷ Le verbe *fer* est apparemment une invention de Shakespeare. Selon Norman Blake, ce mot pourrait éventuellement faire référence au verbe *fur* au sens de « *to foist or thrust in* » (à partir du français « *fourrer* »). Voir N.F. BLAKE, *Shakespeare's Non-Standard English*, op. cit., p. 347, s. v. *fur*.

¹⁰⁸ C'est-à-dire « *To beat, whip, lash, trounce, drub* » (*OED*, s. v. *firk* v., 4.a).

¹⁰⁹ « *To hunt after; to worry* » (*OED*, s. v. *ferret* v., 3.a).

¹¹⁰ Ne figurent dans Q que les jeux de mots portant sur « *moy* » et sur « *fer* ».

¹¹¹ Il s'agit d'un leitmotiv chez Pistol : voir *H5*, II.1.69 et IV.vl.39.

¹¹² *Othello*, I.III.148.

¹¹³ A. CRUNELLE-VANRIGH, « 'Fausse Frenche Enough' », art. cité, p. 75.

person » (*OED*, s. v. *firk* v., 2.c). Comme le dit Anny Crunelle, « there is method [...] in Pistol's lexical madness ¹¹⁴ ».

La suite de la scène abandonne les calembours interlinguistiques et se révèle plus pragmatique : le jeune page interprète consécutivement les paroles de Pistol et du soldat français, qui discutent les termes de sa libération. Contrairement à ce qui se passe durant les « leçons de latin » de *The Merry Wives of Windsor* ou de *The Taming of the Shrew*, la traduction du page est fidèle aux propos échangés. Elle n'a donc pas de fonction comique dans ce passage – elle semble *a priori* purement instrumentale. Quant au français lui-même, il semble remplir plusieurs des fonctions répertoriées par András Horn ¹¹⁵ : une fonction comique (lorsque les mots français sont source de malentendus), une fonction de caractérisation (Monsieur le Fer est ainsi immédiatement identifié comme français), ou encore d'accentuation de l'illusion de réalité. De façon plus subtile, il semble également remplir le rôle de commentaire ironique sur l'action. Il s'agit en effet de montrer Pistol du doigt (et tous ceux qui, comme lui, espèrent s'enrichir de façon indigne) et de le désigner comme le « revers ombreux de la médaille héroïque ¹¹⁶ ». La scène « tragi-comique » de la demande de rançon fait en effet suite à celle, d'un style bien plus élevé, du fameux discours de la Saint-Crépin, dans lequel le roi prononce les vers suivants :

By Jove, I am not covetous for gold,
Nor care I who doth feed upon my cost;
It ernes me not if men my garments wear;
Such outward things dwell not in my desires.
But if it be a sin to covet honour
I am the most offending soul alive. (*Henry V*, IV.III.24-29)

Le contraste entre les deux passages est saisissant. À la quête de l'honneur illustrée en IV.III s'oppose la quête de l'or à la scène suivante, et cette juxtaposition « anticlimatique » semble reproduite à un niveau microstructurel à travers l'usage contrapuntique de l'anglais et du français. Ce dernier a en effet valeur d'antiphrase, par exemple lorsque Monsieur le Fer qualifie Pistol de « *Gentilhome de bon qualitee* », de « *chevalier* », allant jusqu'à lui décerner le titre du « *plus brane valiant et tres distinie signieur d'Anglererre* ». Les agissements de Pistol suffisent évidemment à démontrer qu'il est en fait tout le contraire de ce que le Fer prétend. Lorsque Pistol ordonne en anglais au soldat de le suivre (« Follow me »), la traduction du Page est elle aussi antiphrastique (« *Suivez-vous le grand capitaine* ») et

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 74.

¹¹⁵ András HORN, cité par M. STRATFORD, « Au tour de Babel! Les défis multiples du multilinguisme », *op. cit.*, p. 461.

¹¹⁶ H. SUHAMY (éd.), *Dictionnaire Shakespeare*, *op. cit.*, p. 304. s. v. « Pistol ».

contraste avec l'énoncé qu'il prononce immédiatement après, une fois que Pistol a quitté la scène : « I did never know so full a voice issue from so empty a heart. » Seuls les spectateurs comprenant le français sont en mesure d'apprécier ces effets d'antithèse et de commentaire ironique sur l'action. De la même façon, le français sert également de révélateur à la toute fin de IV.VI, lorsque le roi donne l'ordre de tuer tous les prisonniers :

KIN. What new alarum is this?
Bid euery souldier kill his prisoner.

PIST. Couple gorge¹¹⁷. (Q1)

Le recours au français contribue ici aussi à jeter une lumière crue sur la violence de cette tuerie programmée. Pour Nathalie Vienne-Guerrin :

Comme c'est souvent le cas chez Shakespeare, le marginal délivre, mine de rien, l'une des clefs de la pièce. Conquérir l'ennemi, quel qu'il soit, c'est l'é-gorger, s'en prendre à sa gorge, le prendre à la gorge, lui mettre le couteau sous la gorge. On a dans ce « *couple a gorge* » l'évocation comique des conquêtes qui réduisent des gorges, des langues, des peuples au silence¹¹⁸.

Dans la scène de la demande de rançon, « les langues s'oppos[ent] comme les nations qu'elles représentent¹¹⁹ ». Nathalie Vienne-Guerrin parle à juste titre de « guerre des langues ». Tout comme le soldat ennemi se soumet à Pistol, l'anglais semble *a priori* s'imposer à l'issue de la scène. Cependant, de même que Shakespeare met en scène le « pouvoir de résistance¹²⁰ » des dialectes (en particulier du gallois, lorsque Fluellen transforme un *big* en *pig*), on assiste dans cette scène à une volonté de révolte du français, dont le potentiel subversif est discrètement déployé :

Si l'anglais apparaît comme langue dominante, Shakespeare s'emploie également à entretenir la perspective d'une résistance des langues dominées, en mettant en scène des « grandes gueules » comme Pistol, Fluellen ou Macmorris¹²¹.

La scène opposant Pistol et le Fer a beau s'ouvrir sur une note comique – même si ses jeux de mots peinent aujourd'hui à nous faire rire –, elle s'achève sur l'évocation tragique de la vulnérabilité des pages du camp anglais : « I must stay with the lackeys with the luggage of our camp. The French might have a good prey of us, if he knew of it, for there is none to guard it but boys¹²². » Le jeune garçon a raison de se méfier car le massacre redouté de tous

¹¹⁷ Cette réplique ne figure pas dans F.

¹¹⁸ N. VIENNE-GUERRIN, « “Couple a gorge !” : la guerre des langues dans *Henry V* », art. cité, p. 173.

¹¹⁹ A. CRUNELLE VANRIGH, « Les mots français dans *Henry V* », art. cité, p. 78.

¹²⁰ N. VIENNE-GUERRIN, « “Couple a gorge !” : la guerre des langues dans *Henry V* », art. cité, p. 174.

¹²¹ *Ibid.*

¹²² IV.IV.70-73.

les pages anglais aura bien lieu¹²³. À ce moment précis de la pièce, ni les Français ni les français n'ont dit leur dernier mot.

B. La leçon de vocabulaire (III.IV) : une leçon d'anglais ou de français ?

Si la sphère domestique, féminine et privée semble un champ de bataille inattendu pour cette « guerre des langues » que la pièce met en scène, c'est pourtant là qu'elle éclate le plus brutalement et le plus bruyamment. La scène dite de la leçon d'anglais fait suite à la troisième scène de l'acte III, située à Harfleur, qui s'ouvre sur l'épisode dialectal des quatre nations et se referme sur la reddition de la ville à la suite des menaces de Henry, qui promet au Gouverneur de Harfleur de faire subir un véritable carnage aux assiégés si la ville lui oppose la moindre résistance. Dans une vision cauchemardesque, Henry dresse la liste des violences que ses soldats pourraient infliger à l'ensemble des citoyens de la ville : aux hommes, aux femmes, aux pères et mères, aux enfants, aux vierges et aux vieillards. Henry met particulièrement l'accent sur la menace qui pèse sur les jeunes filles, qui font l'objet de plusieurs mentions : ses soldats n'hésiteraient pas, avertit-il, à les faucher comme l'herbe¹²⁴, à les brutaliser¹²⁵, à les violer sauvagement¹²⁶. La ville de Harfleur est elle-même personnifiée et féminisée¹²⁷ : « I will not leave the half-achievèd Harfleur / Till in her ashes she lie burièd¹²⁸. » Comme le fait remarquer David Steinsaltz, la conquête territoriale et politique va de pair avec une conquête d'ordre linguistique et l'évocation du viol des jeunes vierges ne manque pas de faire écho à la violence faite à la langue du peuple conquis :

¹²³ Significativement, c'est une voix étrangère (celle de Fluellen) qui reportera ce massacre au tout début de IV.vii : « Kill the poys and the luggage! 'Tis expressly against the law of arms. 'Tis as arrant a piece of knavery, mark you now, as can be offert. »

¹²⁴ III.iii.94-97 : « And the fleshed soldier, rough and hard of heart, / In liberty of bloody hand shall range / With conscience wide as hell, mowing like grass / Your fresh fair virgins and your flow'ring infants. »

¹²⁵ III.iii.116-118 : « in a moment look to see / The blind and bloody soldier with foul hand / Defile the locks of your shrill-shrieking daughters ».

¹²⁶ III.iii.102-104 : « What is't to me, when you yourselves are cause, / If your pure maidens fall into the hand / Of hot and forcing violation? »

¹²⁷ Sylvan Barnet cite l'exemple d'une mise en scène ayant mis l'accent sur cette féminisation de la ville de manière concrète : « A 1993-94 English production of *Henry V* used a woman—not cross-dressed—in the role of the governor of Harfleur. According to Peter Holland, who reviewed the production in *Shakespeare Survey* 48 (1995), “having a female Governor of Harfleur feminized the city and provided a direct response to the horrendous threat of rape and murder that Henry had offered, his language and her body in direct connection and opposition” ». S. BARNET, « Shakespeare on the Stage », dans J.R. BROWN (éd.), *The Life of Henry V*, New York, Signet Classic, coll. « The Signet Classic Shakespeare », 1998, p. lx. Voir également ce que dit Charles VI à propos des villes françaises convoitées par Henry (V.ii.318-319) : « the cities turned into a maid—for they are all girdled with maiden walls that war hath never entered ».

¹²⁸ III.iii.91-92.

[This] scene [is] seething with images of rape and penetration. English Henry is on his way to conquer the kingdom of France, and the French women must submit to English masters, as the effeminate French language must yield to virile English¹²⁹.

Il n'y a donc rien de très étonnant, de ce point de vue, à ce que la leçon de vocabulaire anglais donnée à la jeune princesse de France par sa dame de compagnie fasse immédiatement suite à la prise de Harfleur. Nathalie Vienne-Guerrin décrit en effet cet épisode comme « une scène-blason qui superpose conquête linguistique et sexuelle¹³⁰ ». Dans cette scène comique présentant à la fois des affinités avec un *lazzo*¹³¹ traditionnel de la *commedia dell'arte*¹³² et certains manuels de langues élisabéthains, Catherine apprend neuf mots d'anglais désignant chacun (à l'exception du mot « robe ») une partie du corps différente : la main, les doigts, les ongles, le bras, le coude, le cou, le menton et le pied. La plupart de ces termes sont répertoriés dans *The French Littleton* (1566) de Claude de Sainliens, dans une section du manuel intitulée « De tous les membres du corps de l'home¹³³ ». Dans cette longue liste de vocabulaire, les mots anglais et français sont placés en vis-à-vis. Étrangement, les quatre premiers termes enseignés à Catherine (c'est-à-dire la moitié du contenu de sa leçon) sont tous réunis dans le court extrait suivant :

the armes	les bras
an arme	le bras
the hand	la main
hands	les mains
a finger	un doigt
fingers	les doigts
the knockles	les nœuds des doigts
a naile	un angle
nailes	les angles ¹³⁴

¹²⁹ D. STEINSALTZ, « The Politics of French Language in Shakespeare's History Plays », art. cité, p. 326.

¹³⁰ N. VIENNE-GUERRIN, « “Couple a gorge !” : la guerre des langues dans *Henry V* », art. cité, p. 175.

¹³¹ Dans la dramaturgie de la *commedia dell'arte*, un *lazzo* (également appelé « lazzi », en français) désigne un « *excursus* comique, [un] numéro qui ne propose qu'une parenthèse dans [le] déroulement de l'intrigue ». C. BOURQUI, *La Commedia dell'arte: introduction au théâtre professionnel italien entre le XVIe et le XVIIIe siècles*, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres sup. Arts du spectacle », 2011, édition numérique.

¹³² Voir M.A. CARLSON, *Speaking in Tongues: Language at Play in the Theatre*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2006, p. 36 : « There was [...] [in the *commedia*] a traditional *lazzo* of learning to speak French, with comic and often obscene misunderstandings, a device taken over by Shakespeare in his famous “learning to speak English” scene in *Henry V* ».

¹³³ Il est intéressant de remarquer, dans la liste de Claude de Sainliens (en anglais Claudius Holyband) tout comme dans la scène qui nous occupe, la contiguïté des mots inoffensifs et de ceux « de son mauvais, corruptible, gros, et impudique, et non pour les dames d'honneur d'user » (III.IV.49-50), tels que « verge », « trou de cul » ou « chier ». C. HOLYBAND, *The French Littleton*, *op. cit.*, p. 98-100.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 98.

Il n'est pas improbable que le manuel de Sainliens ait été une source d'inspiration pour la scène de la leçon d'anglais¹³⁵. Anny Crunelle note par exemple que « le premier chapitre de l'ouvrage de Sainliens figure une situation d'apprentissage et des dialogues proches des premières répliques d'Alice et de Catherine¹³⁶ ». R. C. Simonini remarque lui aussi une certaine analogie entre la scène de Shakespeare et les manuels de langue de la période élisabéthaine :

This language lesson proceeds exactly along the lines advocated by the [Elizabethan] manual writers, in that the parts of the body were a familiar and everyday thing around which to construct a dialogue. At the end of the lesson the pupil would have learned some very simple and fundamental words¹³⁷.

Au début de sa leçon, Catherine se félicite en effet d'avoir « gagné deux mots d'anglais vitelement » et déclare par la suite qu'elle « ne doute point d'apprendre, par la grâce de Dieu, et en peu de temps ». Mais, comme dans le cas de la leçon de latin du jeune William Page, le cours de langue étrangère dégénère rapidement en cours de langue ordurière¹³⁸. Voici ci-dessous l'intégralité de la scène dans une graphie modernisée. Elle est tirée de l'édition Oxford, qui s'appuie sur le texte du Folio (celui du Quarto, plus court, est corrompu) :

CATHERINE. Alice, tu as été en Angleterre, et tu bien parles le langage.

ALICE. Un peu, madame¹³⁹.

CATHERINE. Je te prie, m'enseignez. Il faut que j'apprenne à parler¹⁴⁰. Comment appelez-vous la main en anglais?

ALICE. La main? Elle est appelée de hand.

CATHERINE. *De hand*. Et les doigts?

ALICE. Les doigts? Ma foi, j'oublie les doigts, mais je me souviendrai. Les doigts—je pense qu'ils sont appelés de fingres. Oui, *de fingres*.

CATHERINE. La main, de hand; les doigts, de fingres. Je pense que je suis la bonne écolière; j'ai gagné deux mots d'anglais vitelement. Comment appelez-vous les ongles?

ALICE. Les ongles? Nous les appelons de nails.

CATHERINE. *De nails*. Écoutez—dites-moi si je parle bien: *de hand*, *de fingres*, et *de nails*.

ALICE. C'est bien dit, madame. Il est fort bon anglais.

¹³⁵ Sur ce point, voir notamment A. CRUNELLE-VANRIGH, « 'Fausse Frenche Enough' », p. 66-67.

¹³⁶ A. CRUNELLE VANRIGH, « Les mots français dans *Henry V* », art. cité, p. 81.

¹³⁷ R.C. SIMONINI Jr., « Language Lesson Dialogues in Shakespeare », *Shakespeare Quarterly*, octobre 1951, vol. 2, n° 4, p. 322.

¹³⁸ Voir J. FLEMING, « The French Garden: An Introduction to Women's French », *ELH*, 1989, vol. 56, n° 1, p. 45 : « Although even a word-conscious Elizabethan audience may not have caught every pun, it would certainly have been aware that the French lady's English lesson was actually a lesson in talking dirty. »

¹³⁹ Comme l'a remarqué Anny Crunelle, ces deux premières répliques font écho à un passage du dialogue du manuel de Sainliens : « Gabriel, avez vous esté long tans icy ? combien avez vous icy esté ? [...] Parlez vous bon François ? [...] / Ouy Monsieur : un peu Monsieur ». C. HOLYBAND, *The French Littleton*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁴⁰ Voir *ibid.*, p. 11 (un père s'adresse au maître d'école de son fils) : « je vous é icy amené mon filz, vous priant de prendre un peu de peine à l'enseigner, à fin kil apprenne à parler François ».

CATHERINE. Dites-moi l'anglais pour le bras.

ALICE. De arma¹⁴¹, madame.

CATHERINE. Et le coude?

ALICE. D'elbow.

CATHERINE. *D'elbow*. Je m'en fais la répétition de tous les mots que vous m'avez appris dès à présent.

ALICE. Il est trop difficile, madame, comme je pense.

CATHERINE. Excusez-moi, Alice. Écoutez: *d'hand, de fingre, de nails, d'arma, de bilbow*.

ALICE. *D'elbow*, madame.

CATHERINE. O Seigneur Dieu, je m'en oublie! *D'elbow*. Comment appelez-vous le col?

ALICE. De nick, madame.

CATHERINE. *De nick*. Et le menton?

ALICE. De chin.

CATHERINE. *De sin*. Le col, *de nick*; le menton, *de sin*.

ALICE. Oui. Sauf votre honneur, en vérité vous prononcez les mots aussi droit que les natifs d'Angleterre.

CATHERINE. Je ne doute point d'apprendre, par la grâce de Dieu, et en peu de temps.

ALICE. N'avez-vous y déjà oublié ce que je vous ai enseigné?

CATHERINE. Non, et je réciterai à vous promptement: *d'hand, de fingre, de mailès*—

ALICE. *De nails*, madame.

CATHERINE. *De nails, de arma, de ilbow*—

ALICE. Sauf votre honneur, *d'elbow*.

CATHERINE. Ainsi dis-je. *D'elbow, de nick, et de sin*. Comment appelez-vous les pieds et la robe?

ALICE. De foot, madame, et de cown.

CATHERINE. *De foot* et de *cown*? O Seigneur Dieu! Ils sont les mots de son mauvais, corruptible, gros, et impudique, et non pour les dames d'honneur d'user. Je ne voudrais prononcer ces mots devant les seigneurs de France pour tout le monde. Foh! De *foot* et de *cown*! Néanmoins, je réciterai une autre fois ma leçon ensemble. *D'hand, de fingre, de nails, d'arma, d'elbow, de nick, de sin, de foot, de cown*.

ALICE. Excellent, madame!

CATHERINE. C'est assez pour une fois. Allons-nous à dîner.

Sont encadrés ci-dessus les neuf mots qu'Alice, qui ne parle elle-même qu'« un peu » d'anglais, essaie tant bien que mal d'enseigner à son élève. Comme dans la leçon de latin de *The Merry Wives of Windsor*, l'humour naît d'une série de décalages, entre la prononciation anglaise correcte de ces mots et la prononciation francisée d'Alice, dans un premier temps,

¹⁴¹ Ici comme plus bas, F donne « de Arme » (sauf lorsque Catherine récapitule sa leçon : « Excuse moy Alice escoute, d'Hand, de Fingre, de Nayles, d'Arma, de Bilbow »). Q donne toujours la graphie *arma*.

ainsi qu'entre les mots enseignés par cette dernière et leurs réalisations multiformes dans la bouche de Catherine, dans un second temps. Les mots anglais sont progressivement défigurés, au point parfois d'en devenir méconnaissables. La jeune princesse écorche ainsi à deux reprises le mot *elbow*, transformé tour à tour en *bilbow* et en *ilbow*. Les dérapages de ce genre sont nombreux et donnent lieu à trois types de jeux de mots grivois : les calembours sémi-lingues monolingues, les jeux de mots fondés sur une interférence phonétique entre l'anglais et le français, et enfin les calembours bilingues *stricto sensu*.

L'humour de la scène repose en grande partie sur le décalage entre l'innocence présumée de Catherine et la gaillardise de ses propos. On relève ici au moins deux calembours sémi-lingues monolingues probables, qui porteraient sur les mots *finger*¹⁴² et *arm*¹⁴³, tous deux susceptibles de renvoyer au phallus. Le mot *hand*, doté d'un sens grivois dans *Romeo and Juliet*¹⁴⁴, revêt ici un caractère proleptique : c'est en baisant la main de Catherine, en V.II, que Henry entend sceller leur engagement amoureux, geste dont la princesse s'offusque exagérément, générant malgré elle un nouveau calembour obscène (« *Les dames et demoiselles pour être baisées devant leurs noces, il n'est pas la coutume de France*¹⁴⁵ »). Quant à *elbow*, le dictionnaire des proverbes de Tilley¹⁴⁶ nous apprend que lorsqu'une jeune femme s'est « cassé le coude », il faut en réalité comprendre qu'elle a perdu sa virginité – c'est effectivement la menace qui pesait sur les jeunes filles de Harfleur à la scène précédente et le sort qui attend Catherine, qui représentera la « principale demande¹⁴⁷ » du roi à l'acte V. En ce qui concerne les potentiels jeux de mots fondés sur une interférence phonétique entre l'anglais et le français, soulignés dans le texte ci-dessus, ils sont encore plus nombreux. L'anglais pour « coude » donne justement du fil à retordre à Catherine. Pour Juliet Fleming, « *d'elbow* » fait songer à *dildo*¹⁴⁸. Quant au terme « *bilbow* », il constitue peut-être une

¹⁴² G. WILLIAMS, *Shakespeare's Sexual Language, op. cit.*, p. 124. Voir également l'article *little finger (penis)* du dictionnaire de Partridge : « Still current, among women, as a euphemism, and originates in *The Bible*; to be precise, at 1 Kings, 12, 11, 'My little finger is thicker than my father's loins'; this is where women found the euphemism ». E. PARTRIDGE, *Shakespeare's Bawdy, op. cit.*, p. 179.

¹⁴³ G. WILLIAMS, *Shakespeare's Sexual Language, op. cit.*, p. 30.

¹⁴⁴ « The bawdy hand of the dial is now upon the prick of noon », dit Mercutio à la nourrice de Juliet. Pour Gordon Williams, « since timepieces had only a single hand, identification with an erect penis is simple ». *Ibid.*, p. 150.

¹⁴⁵ V.II.256-257.

¹⁴⁶ Cité par M.B. GARBER, *Profiling Shakespeare*, Londres/New York, Routledge, 2008, p. 134 : « Defloration and impregnation are often figured in this period as a breaking of joints—most often knees, but occasionally elbows: "She has broken her leg above the knee (broken her elbow)" according to Tilley's proverbs, means "she has lost her virginity," or "she has become pregnant." »

¹⁴⁷ « She is our capital demand, comprised / Within the fore-rank of our articles. » (V.II.96-97)

¹⁴⁸ J. FLEMING, « The French Garden », art. cité, p. 45. Sur le mot *dildo* (« godemichet »), qui apparaît par ailleurs dans *The Winter's Tale* (IV.IV.196), voir G. WILLIAMS, *Shakespeare's Sexual Language, op. cit.*, p. 98-99.

nouvelle allusion phallique. En effet, le mot *bilbo* désigne une épée réputée pour la flexibilité de sa lame et dérive sans doute du nom de la ville de Bilbao (longtemps appelée Bilboa en anglais) où était forgée cette arme. Or, comme l'affirme Charles Edelman, « any sword is available for service as a bawdy word for 'penis' ¹⁴⁹ ». Cependant, en raison du contexte guerrier de la pièce, le terme « *bilbow* » (tout comme « arme » et « arma ») ne manque pas de nous rappeler que c'est par la force des armes que Henry obtient la France et la main de Catherine ¹⁵⁰. L'apparente frivolité de ces « lapsus », dans lesquels se superposent allusions militaires et sexuelles, laisse entrevoir des enjeux d'une plus grande gravité. La prononciation française des mots anglais par Catherine donne lieu à plusieurs autres allusions grivoises. Il est possible par exemple que « *nick* », substitué par erreur au substantif *neck*, fasse référence aux parties génitales féminines, comme le suggère Gordon Williams ¹⁵¹. Le son [tʃ] constitue une autre pierre d'achoppement pour la princesse française ¹⁵², qui bute sur le mot *chin*, régulièrement prononcé « sin ¹⁵³ ». Or *sin* était à l'époque un euphémisme possible de *fornication* ou de *sexual offence*, comme le notent respectivement Juliet Fleming ¹⁵⁴ et Gordon Williams ¹⁵⁵. Enfin, on notera que le mot *nails*, souvent laissé de côté par les commentateurs de cette scène, génère peut-être lui aussi un jeu de mots ¹⁵⁶ :

ALICE. N'avez-vous y déjà oublié ce que je vous ai enseigné?

CATHERINE. Non, et je réciterai à vous promptement: *d'hand, de fingre, de mailès*—

ALICE. *De nails*, madame.

CATHERINE. *De nails, de arma, de ilbow*—

ALICE. Sauf votre honneur, *d'elbow*.

¹⁴⁹ C. EDELMAN, *Shakespeare's Military Language*, op. cit., p. 51.

¹⁵⁰ Il est également intéressant de se référer à l'interprétation que Deanne Williams fait de ces termes : « Katherine's language lesson [...] encodes within it allusions to past and present imperialist enterprises. English words such as "de arma" (3.4.22) and French words such as "la main" (6) resonate with the opening of the *Aeneid*, "Arma virumque cano" [I sing of arms and the man], while Katherine's repeatedly mistaken pronunciation of "bilbow" (29) recalls the expansionist enterprise of the Spanish explorer Balboa. » D. WILLIAMS, *The French Fetish from Chaucer to Shakespeare*, op. cit., p. 218.

¹⁵¹ Voir G. WILLIAMS, *Shakespeare's Sexual Language*, op. cit., p. 215, s. v. *nick* : « vagina. Plentifully recorded in the [seventeenth century], and perhaps familiar enough in the 1590s to allow play in *H5* III.iv.55 ».

¹⁵² On se souvient que c'était également le cas pour Caius, qui lance par exemple un « *shallenge* » à Evans (*MW*, I.IV.104).

¹⁵³ Q donne « cin ».

¹⁵⁴ J. FLEMING, « The French Garden », art. cité, p. 45.

¹⁵⁵ G. WILLIAMS, *Shakespeare's Sexual Language*, op. cit., p. 278.

¹⁵⁶ Ce jeu de mots est absent de Q.

Ainsi perdu au milieu de multiples allusions phalliques et militaires, il n'est pas improbable que le terme « *mailès* » (F : « *Maylees* ») puisse être entendu comme un homophone de *males*¹⁵⁷, ou peut-être même de *mails*¹⁵⁸ (au sens de « cottes de mailles »).

Enfin, on relève au moins deux calembours bilingues *stricto sensu* à la fin de la scène, telle qu'elle apparaît dans Q et dans F :

KATE. [...] Coman se pella vou le peid e le robe.

ALLICE. Le foot, e le con.

KATE. Le fot, e le con, ô Iesu! Ie ne vew pointc parle,
Sie plus deuant le che cheualires de franca,
Pur one million ma foy.

ALLICE. Madam, de foote, ele con. (Q 1600)

KATH. [...] *coment appelle vous les pied & de roba.*

ALICE. *Le Foot Madame, & le Count.*

KATH. *Le Foot, & le Count: O Seigneur Dieu, il sont le mots de son mauvais corruptible grosse & impudique, & non pour lo Dames de Honeur d'vser: le ne voudray prononcer ce mots deuant le Seigneurs de France, pour toute le monde, fo le Foot & le Count [...].* (F)

L'obscénité de la leçon atteint son apogée au moment où les mots « pied » et « robe » font l'objet d'une double traduction interlinguistique : une traduction sémantique vers l'anglais, dans un premier temps (« pied » > *foot*, « robe » > *gown* [sous-entendu]), puis une « transformation homophonique » (ou « traducson ») vers le français (*foot* > [sous-entendu] « foutre¹⁵⁹ », *gown* > « con » [Q]) ou vers l'anglais (*gown* > *count*¹⁶⁰ [F] > [sous-entendu] *cunt*¹⁶¹). Comme c'est souvent le cas chez Shakespeare, « traduction » rime ici avec

¹⁵⁷ C'est également ce que suggère Andrew Gurr dans A. GURR (éd.), *King Henry V*, *op. cit.*, p. 130. On notera par ailleurs que l'*OED* enregistre *maile* comme une variante orthographique de *male* (s. v. *male* adj. et n.1).

¹⁵⁸ Voir K. EGGERT, *Showing Like a Queen: Female Authority and Literary Experiment in Spenser, Shakespeare, and Milton*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2000, p. 87. *Mayle* était une variante attestée de *mail*.

¹⁵⁹ Au sens de « *fuck* ». « Foutre » (orthographié *footre* ou *footra*) est un juron « pistolien » que l'on trouve à deux reprises dans *2H4* : « a footra for the World, and Worldlings base », « a footra for thine Office ». Selon l'*OED* (s. v. *fuck* v.), « *fuck* remains (and has been for centuries) one of the English words most avoided as taboo. Until relatively recently it rarely appeared in print, and there are still a number of euphemistic ways of referring to it ».

¹⁶⁰ « Pronounced, more or less, 'coont', as 'gown' was, more or less, 'goon' » (A. R. HUMPHREYS (éd.), A. R. HUMPHREYS (éd.), *Henry V*, Harmondsworth (Royaume-Uni), Penguin Books, coll. « The New Penguin », 1980, p. 193). « The pronunciation is closer than it seems to modern ears », note Barbara Hodgdon dans id. (éd.), *The Taming of the Shrew*, *op. cit.*, p. 270.

¹⁶¹ La parenté phonique entre *gown* et *cunt* est déjà longuement exploitée dans *The Taming of the Shrew* (IV.III). Grumio s'offusque notamment des instructions que son maître donne au tailleur chargé de confectionner une robe pour Katherine (« O, sir, the conceit is deeper than you think for. 'Take up my mistress' gown to his master's use'—O fie, fie, fie! », IV.III.159-161). Par ailleurs, l'*OED* (s. v. *cunt* n.) enregistre la graphie *count*

« adultération ». Ainsi adultérés, des mots à l'origine parfaitement inoffensifs (« pied », « robe », *foot*, *gown*) accèdent en effet au statut de mots tabous¹⁶². De la même façon que les soldats de Henry menacent de souiller les jeunes vierges de Harfleur, l'apprentissage de l'anglais menace de corrompre la princesse française. Pour Nathalie Vienne-Guerrin, cependant, cette corruption serait à double tranchant :

On peut lire dans [les mots *foot* et *co(u)n(t)*] l'image d'une Kate corrompue, souillée par l'anglais, mais également une résistance à cette langue étrangère. La langue anglaise investit Kate mais le français corrompt quant à lui des mots anglais qui perdent leur sens pour en prendre un autre. Les termes « gown » et « foot » sont investis par la langue française qui les déforme et les transforme en mots grossiers. L'anglais est aussi corrompu par le français que le français par l'anglais¹⁶³.

Si la « leçon d'anglais » met en scène la conquête linguistique, militaire mais aussi sexuelle de Catherine, qui personnifie à la fois la France et la langue française¹⁶⁴, elle laisse également entrevoir le potentiel de déstabilisation de la langue du conquérant par la langue des conquis.

Les jeux de mots involontaires de Catherine ont beau nous faire rire, la scène de la leçon de langue, profondément idéologique, n'en contient pas moins des sous-entendus foncièrement sinistres – pour Katherine Eggert, la principale fonction de cette scène consiste à préfigurer le « viol militaire¹⁶⁵ » que Henry s'apprête à faire subir à la France. Pour autant, nous avons vu que la langue en apparence dominée menace régulièrement d'ébranler l'hégémonie de l'anglais à laquelle aspire son porte-parole Henry¹⁶⁶. Ce travail de sape est

comme une variante de *cunt* jusqu'au XVI^e siècle. Ces deux mots étaient vraisemblablement des quasi-homophones. C'est justement à cause de cette similarité phonique que la comtesse Elimine refuse de prononcer le mot *count*, dans *The Blind Beggar of Alexandria* (1598) de George Chapman (« I thinke I must not name it [...] because it comes so neare a thing that I knowe »). Le calembour *cunt/count* (au sens de « comte » mais parfois aussi de « compte ») apparaît d'ailleurs à plusieurs reprises chez Shakespeare, bien que de manière implicite, et était apparemment fréquent dans la littérature de l'époque. Voir par exemple *AW*, II.III.193-194 (« LAFEU. Are you companion to the Count Roussillon? / PAROLES. To any count, to all counts, to what is man ») ainsi que la réplique de la vieille dame adressée à Anne Boleyn dans *All Is True*, II.III.41-42 (« I would not be a young count in your way / For more than blushing comes to »). Voir G. WILLIAMS, *A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature*, *op. cit.*, p. 350-353.

¹⁶² Voir *OED*, s. v. *cunt* n. : « Despite widespread use over a long period and in many sections of society, *cunt* remains the English word most avoided as taboo. Although it does not seem to have been considered inherently obscene or offensive in the medieval period, as suggested by its use in names and in medical treatises of the time, it is now normally considered the strongest swear word in English. Until relatively recently it appeared only rarely in print, and there are a number of euphemistic substitutions for it ».

¹⁶³ N. VIENNE-GUERRIN, « “Couple a gorge !” : la guerre des langues dans *Henry V* », art. cité, p. 175.

¹⁶⁴ Voir D. STEINSALTZ, « The Politics of French Language in Shakespeare's History Plays », art. cité, p. 329 : « Katherine is the French language [...] and the French language is France ».

¹⁶⁵ « Henry's conquest of [Katharine] will stand in for a purely military rape of France. » K. EGGERT, *Showing Like a Queen*, *op. cit.*, p. 87.

¹⁶⁶ David Steinsaltz va même jusqu'à qualifier le roi Henry d'« ange justicier de la langue et de la virilité anglaises » (ma traduction) : « Henry V appears then as the avenging angel of the English tongue, and of English manhood. Virile English, which had been defamed and broken to the Norman halter, this yeoman English shamed by centuries of submission to a language cowardly and dishonest, at once vulgar and over-refined, the language of thieves and coxcombs, this English would now ride with English-speaking King Henry

double : non seulement le français vient altérer la « pureté originelle » de l'anglais en pervertissant le sens des mots (sape qualitative), mais il se substitue également à lui pendant une scène entière, au risque de compromettre l'intelligibilité du dialogue pour une grande partie du public (sape quantitative). Finalement, quelle est la langue étrangère, ici ? Pour un public anglophone, la leçon d'anglais de Catherine s'avère également être une leçon forcée de français. Anny Crunelle décrit avec finesse cette « mise en jeu » provisoire de l'anglais :

Ne peut se dire dominante que la langue majoritaire. Or, dans ces quelques minutes, le contexte, le déséquilibre quantitatif des langues, l'exclusion partielle du public de la relation de communication, tout concourt à mettre en jeu la domination de l'anglais que le procédé est pourtant chargé d'affirmer. Les « mots étrangers » sont ici les mots anglais. La langue est prise dans un impossible mouvement, à la fois familière et défamiliarisée, même et autre, étrangère à elle-même, déstabilisée. Par l'effet de sa construction, la scène française d'*Henry V* suscite la réflexion¹⁶⁷.

Ce rapport de force linguistique (Nathalie Vienne-Guerrin parle de « dialectique de domination-soumission¹⁶⁸ ») se poursuit dans le dialogue « bilingue » de l'acte V scène II, au cours duquel Henry fait la cour à Catherine. L'issue de ce rapport de force diffère cependant d'une scène à l'autre. Le baiser que le roi d'Angleterre et la princesse de France échangent à la fin du dialogue vient se substituer à la signature du traité de Troyes, dont l'union avec Catherine est une clause importante, tandis que le topos du mariage et de la paix finit par supplanter celui du viol et de la guerre¹⁶⁹. De manière significative, le dialogue se présente comme une nouvelle leçon de langue au cours de laquelle la relation maître-élève, dès le début placée sous le signe de l'ambiguïté, va peu à peu s'inverser.

C. « *Teach you our princess English¹⁷⁰?* » : la scène de séduction et de conquête (V.ii)

Le traité de Troyes, conclu entre Henry V et Charles VI et signé le 21 mai 1420 en la cathédrale de Saint-Pierre de Troyes, fut historiquement rédigé en latin. Les négociations elles-mêmes, comme l'explique Serge Lusignan, se déroulèrent également dans cette langue :

Sources tell us that during one of the preliminary meetings, held in Normandy in December 1418, the English insisted that they would not use French as the language of exchange in either written or oral form. They demanded that the negotiations be held in Latin, a language that *est indifferens omni nationi*. Moreover, they even threatened to use the only other language that they knew: English. After a series of exchanges coordinated by the papal legate,

to conquer womanish France, and the women of France. » D. STEINSALTZ, « The Politics of French Language in Shakespeare's History Plays », art. cité, p. 327.

¹⁶⁷ A. CRUNELLE VANRIGH, « Les mots français dans *Henry V* », art. cité, p. 87.

¹⁶⁸ N. VIENNE-GUERRIN, « “Couple a gorge !” : la guerre des langues dans *Henry V* », art. cité, p. 174.

¹⁶⁹ A. CRUNELLE-VANRIGH, « ‘Fausse Frenche Enough’ », art. cité, p. 67.

¹⁷⁰ V.II.279-280.

Giordano Orsini, it was agreed that the final treaty was to be drafted in Latin. The French were permitted to translate the document into French, but when it came to interpreting the document, only the Latin text would be referred to¹⁷¹.

Le choix du latin fut en effet déterminé par des motifs tant pragmatiques que symboliques :

English could not be used because communication would have been impossible between the two parties. French was understood by both sides, but the English claimed that the French had a greater mastery than they did. But the sources also reveal that the English reticence with regard to French stemmed from the need felt by both realms to strengthen their own identity: to assert the English language in England, and the French language in France. Only Latin, the linguistic symbol of their shared Christianity, was an appropriate common ground for the two realms¹⁷².

Si le recours à l'anglais, langue incomprise des Français, était exclu, le recours au français était quant à lui impensable, non seulement parce qu'il s'agissait de la langue des vaincus, mais aussi parce que ses subtilités et équivoques avaient alors tendance à susciter une certaine méfiance¹⁷³. C'est ainsi que le latin s'imposa, tout au moins dans les faits historiques. Il en est tout autrement lors du dialogue des négociations imaginé par Shakespeare en V.II, au cours duquel l'anglais s'impose tandis que le latin occupe une place marginale. La seule occurrence de latin consiste en effet en une citation inexacte d'une des clauses du traité par le duc d'Exeter, oncle de Henry :

EXETER. [...] Your majesty demands that the King of France, having any occasion to write for matter of grant, shall name your highness in this form and with this addition: [*reads*] in French, *Notre très cher fils Henri, Roi d'Angleterre, Héritier de France*, and thus in Latin, *Praeclarissimus*¹⁷⁴ *filius noster Henricus, Rex Angliae et Haeres Franciae*. (V.II.331-337)

Comme le fait remarquer Anny Crunelle, le fait que les négociations aient historiquement eu lieu en latin et que le recours au français eût été inconcevable historiquement rend le choix d'un dialogue bilingue anglais-français, dans la version qu'en donne Shakespeare, encore plus crucial et lourd de sens¹⁷⁵. Je le reproduis ci-dessous (à partir de l'édition Oxford) en tronquant certaines longues répliques de Henry en anglais par souci d'économie :

¹⁷¹ S. LUSIGNAN, « French Language in Contact with English: Social Context and Linguistic Change (mid-13th–14th centuries) », dans J. WOGAN-BROWNE (éd.), *Language and culture in medieval Britain, op. cit.*, p. 27.

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ D'après Jean Froissart, auteur des célèbres *Chroniques de France, d'Angleterre et des pays voisins* (rédigées entre 1370 et 1400 environ), la « parlure françoise a mots subtils et couvers et sur double entendement, et les tournent les François, là où ils veulent, à leur prouffit et avantage: ce que les Anglois ne scauroient trouver, ne faire, car euls ne le veulent entendre que plainement ». Cité par Serge Lusignan (*ibid.*, p. 26). J. WOGAN-BROWNE, *Language and Culture in Medieval Britain: The French of England, C.1100-c.1500*, Boydell & Brewer Ltd, 2013, p. 26

¹⁷⁴ *Praeclarissimus* (« très illustre ») est une erreur que l'on trouve déjà chez Holinshed. Il faudrait lire *praecarissimus* (« très cher »).

¹⁷⁵ A. CRUNELLE-VANRIGH, « 'Fausse Frenche Enough' », art. cité, p. 63.

KING HARRY. Fair Catherine, and most fair,
Will you vouchsafe to teach a soldier terms
Such as will enter at a lady's ear
And plead his love-suit to her gentle heart?

CATHERINE. Your majesty shall mock at me. I cannot speak your England.

KING HARRY. O fair Catherine, if you will love me soundly with your French heart, I will be glad to hear you confess it brokenly with your English tongue. Do you like me, Kate?

CATHERINE. *Pardonnez-moi*, I cannot tell vat is 'like me'.

KING HARRY. An angel is like you, Kate, and you are like an angel.

CATHERINE (to Alice). *Que dit-il?—que je suis semblable à les anges?*

ALICE. *Oui, vraiment—sauf votre grâce—ainsi dit-il.*

KING HARRY. I said so, dear Catherine, and I must not blush to affirm it.

CATHERINE. *O bon Dieu! Les langues des hommes sont pleines de tromperies.*

KING HARRY. What says she, fair one? That the tongues of men are full of deceits?

ALICE. *Oui*, dat de tongeus of de mans is be full of deceits—dat is de Princess.

KING HARRY. The Princess is the better Englishwoman. [...] Give me your answer, i'faith do, and so clap hands and a bargain. How say you, lady?

CATHERINE. *Sauf votre honneur*, me understand well.

KING HARRY. [...] And what sayst thou then to my love? Speak, my fair—and fairly, I pray thee.

CATHERINE. Is it possible dat I sould love de *ennemi* of France?

KING HARRY. No, it is not possible you should love the enemy of France, Kate. But in loving me, you should love the friend of France, for I love France so well that I will not part with a village of it, I will have it all mine; and Kate, when France is mine, and I am yours, then yours is France, and you are mine.

CATHERINE. I cannot tell vat is dat.

KING HARRY. No, Kate? I will tell thee in French—which I am sure will hang upon my tongue like a new-married wife about her husband's neck, hardly to be shook off. *Je quand suis le possesseur de France, et quand vous avez le possession de moi*—let me see, what then? Saint Denis be my speed!—*donc vôtre est France, et vous êtes mienne*. It is as easy for me, Kate, to conquer the kingdom as to speak so much more French. I shall never move thee in French, unless it be to laugh at me.

CATHERINE. *Sauf votre honneur, le français que vous parlez, il est meilleur que l'anglais lequel je parle.*

KING HARRY. No, faith, is't not, Kate. But thy speaking of my tongue, and I thine, most truly-falsely, must needs be granted to be much at one. But Kate, dost thou understand thus much English? Canst thou love me?

CATHERINE. I cannot tell.

KING HARRY. [...] Shall not thou and I, between Saint Denis and Saint George, compound a boy, half-French half-English, that shall go to Constantinople and take the Turk by the beard? Shall we not? What sayst thou, my fair flower-de-luce?

CATHERINE. I do not know dat.

KING HARRY. [...] How answer you, *la plus belle Catherine du monde, mon très chère et divine déesse?*

CATHERINE. Your *majesté* 'ave *faux* French enough to deceive de most sage *demoiselle* dat is *en France*.

KING HARRY. Now fie upon my false French! By mine honour, in true English, I love thee, Kate. [...] Therefore, queen of all, Catherine, break thy mind to me in broken English: wilt thou have me?

CATHERINE. Dat is as it shall please de *roi mon père*.

KING HARRY. Nay, it will please him well, Kate. It shall please him, Kate.

CATHERINE. Den it sall also content me.

KING HARRY. Upon that I kiss your hand, and I call you my queen.

CATHERINE. *Laissez, mon seigneur, laissez, laissez! Ma foi, je ne veux point que vous abaissez votre grandeur en baisant la main d'une de votre seigneurie indigne serviteur. Excusez-moi, je vous supplie, mon treis-puissant seigneur.*

KING HARRY. Then I will kiss your lips, Kate.

CATHERINE. *Les dames et demoiselles pour être baisées devant leurs noces, il n'est pas la coutume de France.*

KING HARRY (to Alice). Madam my interpreter, what says she?

ALICE. Dat it is not be de *façon pour les ladies* of France—I cannot tell vat is *baiser* en English.

KING HARRY. To kiss.

ALICE. Your *majesté* entend better *que moi*.

KING HARRY. It is not a fashion for the maids in France to kiss before they are married, would she say?

ALICE. *Oui, vraiment.* (V.II.98-266)

L'heure n'est effectivement pas aux leçons de latin. Le dialogue entre Henry, Catherine et Alice, qui fait ponctuellement et tant bien que mal office d'interprète, constitue une nouvelle (et ultime) leçon de langue. Elle s'ouvre sur l'image d'un roi-soldat qui se prétend désireux d'apprendre le langage de l'amour des lèvres de sa dame :

KING HARRY. Fair Catherine, and most fair,
Will you vouchsafe to teach a soldier terms
Such as will enter at a lady's ear
And plead his love-suit to her gentle heart? (V.II.98-101)

C'est au tour de Henry de jouer le rôle de l'élève avide d'apprendre. Henry semble déférent envers son maître mais sa posture de soumission est vraisemblablement factice¹⁷⁶. L'image des mots pénétrant l'oreille d'une dame (« Will you vouchsafe to teach a soldier terms / Such as will enter at a lady's ear ») semble en effet suggérer que l'oreille de Catherine ne constitue en réalité qu'une nouvelle brèche dans la femme-forteresse que cette dernière représente. D'après Valerie Traub, « [Henry's] subsequent behavior attests that the linguistic emphasis is

¹⁷⁶ Voir J.-C. MAYER, *Representing France and the French in Early Modern English Drama*, Newark, University of Delaware Press, 2008, p. 132.

more on penetration than the acquisition of a new language¹⁷⁷ ». D'ailleurs, Catherine ne s'avère pas être un professeur très zélé ni expérimenté : « Your majesty shall mock at me. I cannot speak your England¹⁷⁸ », répond-elle ainsi à son soupirant. Malgré sa candeur affichée, elle n'est cependant pas dupe du petit jeu de Henry, comme en témoignent par exemple les deux répliques suivantes : « *Les langues des hommes sont pleines de tromperies* » (l. 116-117), « Your majesty 'ave faux French enough to deceive de most sage *demoiselle* dat is en France » (l. 216-217).

Que Catherine le veuille ou non, son anglicisation, entamée dès III.IV, est un chantier en cours. On constate tout d'abord qu'elle a fait des progrès notables en anglais : elle qui n'avait appris qu'une dizaine de mots avec Alice est à présent capable de formuler une dizaine de phrases, tout fautif que soit son anglais. L'anglicisation de la princesse revêt par ailleurs des formes plus discrètes. Henry préfère par exemple au prénom français « Catherine » le diminutif anglais « Kate » (28 occurrences contre 6) :

From early in the wooing scene onwards, [Henry] calls the Princess 'Kate', translating her French name Catherine – already partly anglicized by the spelling 'Katherine' in the First Quarto text from 1600 – into a homely English one. She will become his wife on his conditions and therefore in his language¹⁷⁹.

D'autre part, après avoir indirectement « traduit » (au sens anglais de « transformer ») sa main, ses doigts, ses ongles, son bras, son coude, son cou, son menton et son pied en anglais, Henry s'en prend désormais à la langue de Catherine : « if you will love me soundly with your French heart, I will be glad to hear you confess it brokenly with your English tongue » (l. 104-106). Quelques répliques plus loin, Henry remarque même que la modestie affichée de Catherine ainsi que sa méfiance à l'égard de la flatterie font d'elle une véritable Anglaise :

CATHERINE. *O bon Dieu! Les langues des hommes sont pleines de tromperies.*

KING HARRY. What says she, fair one? That the tongues of men are full of deceits?

ALICE. *Oui, dat de tongeus of de mans is be full of deceits—dat is de Princess.*

KING HARRY. The Princess is the better Englishwoman. (l. 116-122)

De la leçon d'anglais, en III.IV, on est désormais passé à une leçon d'« anglicité ». Au cours de cette scène « bilingue » de conquête tout aussi amoureuse que linguistique, on remarque par ailleurs que l'anglais prend progressivement l'avantage sur le français : « Harry distinctly

¹⁷⁷ V. TRAUB, *Desire and Anxiety: Circulations of Sexuality in Shakespearean Drama*, Londres/New York, Routledge, coll. « Routledge Revivals », 2016, p. 62.

¹⁷⁸ Le lapsus de Catherine est évidemment significatif.

¹⁷⁹ D. DELABASTITA, « 'If I know the letters and the language': translation as a dramatic device in Shakespeare's plays », art. cité, p. 41.

tips the linguistic scales in favour of English, in an effort to complete the process initiated in the language lesson scene with Kate's Englishing of her body¹⁸⁰. » En effet, si Henry s'efforce à une ou deux reprises de s'exprimer dans la langue des vaincus, il abandonne vite son « français fautif » au profit d'un « bon anglais » : « Now fie upon my false¹⁸¹ French! By mine honour, in true¹⁸² English, I love thee, Kate. » Il enjoint par ailleurs à Catherine de s'exprimer non plus en français mais en anglais : « take me by the hand and say, 'Harry of England, I am thine' », « break thy mind to me in broken English: wilt thou have me? »

On l'aura compris, l'élève de cette curieuse leçon de langue n'est évidemment pas celui qui se proclamait tel au tout début du dialogue. « Kate », professeur supposé, est priée d'abandonner sa langue et ses coutumes, qui, tout comme elle, sont contraintes à s'incliner devant les grands rois (« O Kate, nice customs curtsy to great kings¹⁸³ », l. 267). Lorsque Charles et Isabelle reviennent sur scène accompagnés des nobles français et anglais, c'est le duc de Bourgogne, tenant le rôle de médiateur, qui prend le premier la parole¹⁸⁴. Sa réplique lève tous les doutes qui pourraient subsister quant à la véritable nature de la leçon de langue à laquelle nous venons d'assister :

BURGUNDY. God save your majesty. My royal cousin, teach you our princess English?

KING HARRY. I would have her learn, my fair cousin, how perfectly I love her, and that is good English.

BURGUNDY. Is she not apt? (l. 279-283)

Henry est habilement parvenu à inverser la relation maître-élève qu'il avait lui-même affecté d'instaurer au début du dialogue avec Catherine :

Ironically, the man who wanted to be taught how to love, who tried to speak French and then claimed to be able to speak only plain English, is the one who, revealingly, finds himself teaching the Princess his English. Yet the lesson she has to learn is forced upon her and it is not disinterested, nor is it devoid of sexual innuendo [...] ¹⁸⁵.

Ici encore, le linguistique se confond avec le sexuel : l'adjectif *apt*, en effet, signifie non seulement « disposée (à apprendre) » ou encore « douée », mais également « apt for love; nubile and love-desirous¹⁸⁶ ». Que Catherine soit ou non capable de parler anglais à l'issue de sa « leçon » n'a en définitive que peu d'importance. Ce qui compte véritablement, en

¹⁸⁰ A. CRUNELLE-VANRIGH, « 'Fausse Frenche Enough' », art. cité, p. 63.

¹⁸¹ C'est-à-dire « fautif » et « mensonger ».

¹⁸² Il faut sans doute comprendre à la fois « correct » et « sincère ».

¹⁸³ Le texte du Quarto est encore plus explicite : « Well, weele breake that custome. / Therefore Kate patience perforce and yeeld. »

¹⁸⁴ Dans F uniquement. C'est Charles VI qui s'adresse le premier à Henry dans Q.

¹⁸⁵ J.-C. MAYER, *Representing France and the French in Early Modern English Drama*, op. cit., p. 133.

¹⁸⁶ E. PARTRIDGE, *Shakespeare's Bawdy*, op. cit., p. 72.

revanche, c'est qu'elle soit « apte » à prendre Henry pour époux et à « composer » avec lui un héritier : « Shall not thou and I, between Saint Denis and Saint George, compound a boy, half-French half-English [...] ? » (l. 204-205)

À ce projet d'union dynastique correspond, sur un plan textuel, un certain degré d'hybridation linguistique, incarnée notamment par l'alternance codique abondamment pratiquée par Catherine. Comme le suggère Jean-Christophe Mayer, Henry sait tirer profit du « chaos linguistique¹⁸⁷ » de la scène : « For him, the hybrid nature of their language bodes well: “thy speaking of my tongue, and I thine, most truly-falsely, must needs be granted to be much at one¹⁸⁸” ». Si un tel « mariage » des langues¹⁸⁹ et des nations semble ainsi être capable de rompre la malédiction de Babel qui pèse sur la pièce¹⁹⁰, cette harmonie apparente ne sera en réalité que de courte durée :

The collapse of Henry's so-called hybrid dream of reunion [...] is soon apparent in the denial by the play's chorus of Henry's epic project—something that, of course, a good many people in the audience already knew: “they lost France and made his England bleed, / Which oft our stage hath shown...” (Epilogue, 12-13)¹⁹¹.

En dépit des efforts de Henry pour promouvoir un idéal d'harmonie, ce sont au contraire les « dissonances » (c'est-à-dire, en musique, des ruptures d'harmonie par l'introduction de notes étrangères) qui semblent prévaloir dans le dialogue entre Henry, Catherine et Alice. Henry recourt d'ailleurs lui-même à une métaphore musicale lorsqu'il assimile l'anglais boiteux (« broken English ») de Catherine à ce qu'il qualifie de *broken music* :

Tell me, most fair Catherine, will you have me? [...] Come, your answer in broken music—for thy voice is music and thy English broken. Therefore, queen of all, Catherine, break thy mind to me in broken English: wilt thou have me? (l. 231-244)

L'expression *broken music* (« disordered music, or music with divisions¹⁹² ») fait ici vraisemblablement référence, par analogie, à l'alternance codique pratiquée par Catherine ou à sa maîtrise imparfaite de l'anglais (« 'broken' also evokes the idea of something which is

¹⁸⁷ J.-C. MAYER, *Representing France and the French in Early Modern English Drama*, op. cit., p. 132.

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ Anny Crunelle a montré que l'image de l'union du français et de l'anglais a peut-être été empruntée au *French Littleton* de Sainliens, « qui faict un mariage / De tous les deux ». Pour plus de détails, voir A. CRUNELLE-VANRIGH, « 'Fausse Frenche Enough' », art. cité, p. 66-67.

¹⁹⁰ J.-C. MAYER, *Representing France and the French in Early Modern English Drama*, op. cit., p. 132.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 133.

¹⁹² « The later term 'broken consort' (not found until well after Shakespeare's death) indicates an ensemble of mixed instruments ». M. DOBSON et S. WELLS (éd.), *The Oxford Companion to Shakespeare*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2001, p. 55, s. v. *broken music*.

not complete in itself¹⁹³ »). Comme le fait remarquer Christopher R. Wilson : « In a play dominated by battles and military sound effects, the focus on music at this point is all the more appropriate¹⁹⁴. »

D'un point de vue purement linguistique, à présent, quelles sont les modalités de cet échange « bilingue¹⁹⁵ » ? Les personnages présents sur scène s'expriment dans différents « états de langues ». Henry communique principalement en bon anglais (« true English », l. 219), dont il est le champion et défenseur. Pour se faire comprendre de Catherine, il s'exprime cependant en français approximatif¹⁹⁶ (« false French », l. 218) à deux reprises. De son côté, Catherine s'exprime presque à parts égales en français (prétendument correct) et en mauvais anglais (ce *Frenghish* que Henry qualifie de « broken English », l. 243). Quant à Alice, censée tenir le rôle d'interprète, elle n'a dans toute la scène que cinq courtes répliques et s'exprime soit en français, soit dans un anglais encore plus fautif que celui de son élève. Sylvère Monod¹⁹⁷ distingue dans ce dialogue au moins sept types d'énoncés différents :

1. en anglais (principalement Henry) ;
2. en français (Catherine ou Alice) ;
3. en mauvais anglais (Catherine ou Alice) ;
4. en mauvais français (Henry : « *la plus belle Catherine du monde, mon très chère et divine déesse* », l. 214-215) ;
5. mêlant anglais et français (par exemple Catherine : « *Your majesté 'ave faux French enough to deceive de most sage demoiselle dat is en France* ») ;
6. mêlant français et mauvais anglais (par exemple Catherine : « *Sauf votre honneur, me understand well* ») ;
7. faisant alterner l'anglais et le mauvais français (Henry : « *No, Kate? I will tell thee in French [...]. Je quand suis le possesseur de France, et quand vous avez le*

¹⁹³ C.R. WILSON et M. CALORE, *Music in Shakespeare: A Dictionary*, Londres, Bloomsbury, 2014, édition Kindle.

¹⁹⁴ *Ibid.*,

¹⁹⁵ Pour Anny Crunelle, cet adjectif est trompeur dans la mesure où l'anglais l'emporte à la fois quantitativement et qualitativement sur le français dans cette scène. A. CRUNELLE-VANRIGH, « 'Fausse Frenche Enough' », art. cité, p. 63.

¹⁹⁶ « It is as easy for me, Kate, to conquer the kingdom as to speak so much more French. I shall never move thee in French, unless it be to laugh at me » (l. 184-186)

¹⁹⁷ Dans sa traduction de la pièce (2000), Monod fournit au lecteur des indications en italiques apposées au nom du personnage locuteur, le renseignant ainsi sur la nature des énoncés du texte original, disponible en regard. E. DAYRE (éd.), *Henry V, op. cit.*, p. 221-231.

possession de moi—let me see, what then? Saint Denis be my speed!—donc vôtre est France, et vous êtes mienne »).

Les « langues » principales de cet échange « bilingue » sont donc l'anglais, le français, le mauvais anglais et le mauvais français (correspondant aux catégories 1 à 4 de Monod), que les trois personnages en scène font alterner et s'entremêler à l'envi. Pour Jean-Michel Déprats, cette scène

offre une donnée linguistique plus complexe [que III.IV] car il n'y a pas seulement une alternance d'anglais et de français mais une série d'étapes intermédiaires, de mixtes plus ou moins monstrueux entre les deux langues¹⁹⁸.

On entrevoit déjà l'étendue des difficultés que ce genre de dialogue pourra engendrer en traduction. Pour Ton Hoenselaars, qui s'appuie sur ce que disait déjà Derrida à propos de la traduction de *Finnegans Wake*, la juxtaposition des langues constitue en elle-même un obstacle majeur à la traduction :

Judging by the evidence, it seems impossible to provide a satisfying translation of a multilingual, macaronic, babylonian text like *Henry V*. It is not the individual languages that pose the problem in translation, but the juxtaposition of the various languages (a phenomenon that is ever combined with a good measure of metalinguistic comment that does not help the audience to suspend disbelief). [...] A single language may be translated with a fair degree of satisfaction into another. However, when two or more languages or language varieties operate within the same text [...] any attempt at a dependable translation is bound to flounder, certainly if it is intended for aural consumption, in performance¹⁹⁹.

Comme le fait remarquer Hoenselaars, les difficultés sont encore plus nombreuses (et en apparence insurmontables) pour un traducteur francophone :

Attempts to render Shakespeare's chronicle of English expansionism into other languages have proved particularly ineffectual, especially where the target language was French. [...] The problems of translators are of various kinds, ranging from the translation of broken English and pidgin French to passages of correct French [...]. In French translation, the passages in French blend with the target language, thus disappearing as audible markers of national difference²⁰⁰.

Thomas Healy, quant à lui, va jusqu'à taxer de monstruosité toute tentative de traduction vers le français d'une pièce aussi hétérolingue que l'épopée anglaise de Shakespeare : « *Henry V* in modern French would indeed be a perverse beast²⁰¹! » Certes, pour des raisons évidentes²⁰²,

¹⁹⁸ J.-M. DEPRATS, « "I cannot speak your England" : sur quelques problèmes de traduction d'*Henry V* », art. cité, p. 80-81.

¹⁹⁹ T. HOENSELAARS et M. BUNING (éd.), *English Literature and the Other Languages*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1999, p. XV-XVI.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. XIV.

²⁰¹ T. HEALY, « Remembering with advantages: nation and ideology in *Henry V* », dans M. HATTAWAY, B. SOKOLOVA, et D. ROPER (éd.), *Shakespeare in the New Europe*, Bloomsbury, coll. « Bloomsbury Academic Collections », 2015, p. 177.

la pièce est loin d'avoir été la plus abondamment traduite en France. Injustement décrite par le journaliste René Solis comme « l'une des pièces les moins palpitantes de Shakespeare²⁰³ », elle fut encore moins souvent mise en scène en langue française. Est-ce à dire, cependant, que cette pièce est irrémédiablement intraduisible et injouable en français ? Et que dire de sa « cousine » *The Merry Wives of Windsor*, dans laquelle le français, incarné par le personnage de Caius, représente une constante menace pour l'intégrité de l'anglais ? Dans le chapitre qui va suivre, nous verrons à quelles stratégies traducteurs et metteurs en scène français et francophones ont pu avoir recours pour traduire et porter à la scène cet ultime « intraduisible » : celui du « français dans le texte », sous toutes ses formes.

²⁰² Jean-Louis Benoit les rappelle ici : « *Henry V*, c'est Azincourt, et si « Agincourt » est une victoire anglaise, Azincourt est aussi une catastrophe française. Cette pièce ne serait-elle considérée que sous son angle patriotique anglais ? Ce qui expliquerait qu'aucun Français n'ait eu envie de mettre sur scène une pièce où l'Angleterre rit à ses dépens, où la France pantelante n'est dirigée que par de sots fanfarons, dindons de cour qui la mènent allègrement au massacre et au dépeçement, pour en fin de compte la lui abandonner. Peut-être un certain chauvinisme a-t-il toujours voulu occulter les heures sombres de notre Histoire de France? » (<http://www.theatreonline.com/Spectacle/Henry-V/8#infospectacle>, consulté le 29 août 2016).

²⁰³ R. SOLIS, *Libération*, 12 juillet 1999 (http://next.liberation.fr/culture/1999/07/12/l-une-des-pieces-les-moins-palpitantes-de-shakespeare-en-version-burlesque-bof-henry-v-tente-un-pass_277853, consulté le 29 août 2016).

Chapitre VIII : Français et *Frenglish* en traduction et à la scène

Comme au chapitre précédent, j'opère ici une distinction entre les passages en français et en *Frenglish* de *The Merry Wives of Windsor* et ceux d'*Henry V*. Le degré de contrainte variant d'une pièce à l'autre, il semble en effet envisageable d'observer un principe de « deux poids deux mesures » en ce qui concerne leur traduction/transposition. Tandis que la plus grande part de l'action d'*Henry V* se déroule sur le territoire français, celle de *The Merry Wives of Windsor* se passe tout entière dans la ville anglaise de Windsor. Alors qu'un tiers des personnages de l'« épopée anglaise » de Shakespeare sont des Français, sa « comédie anglaise » n'en comporte qu'un seul. Personnage type, le médecin français fait l'objet d'un traitement comique, ce qui n'est pas le cas de tous les personnages français d'*Henry V*. Enfin, si Caius est un personnage entièrement fictif, la plupart des Français d'*Henry V* (à l'exception d'Alice et Monsieur le Fer) correspondent à des personnages historiques. Le caractère français de ces derniers est par conséquent inaliénable et irréductible. Dans les pages qui vont suivre, nous verrons donc quelles répercussions ces divergences d'une pièce à l'autre peuvent avoir sur la traduction des passages en français ou en anglais mâtiné de français ainsi que sur le devenir de ces personnages à la scène.

I. Quelle voix pour Caius ?

Caius est un personnage plutôt apprécié des traducteurs français. Le Tourneur (1781) trouve ce « Charlatan François » particulièrement comique. Dans sa préface à la traduction des *Œuvres complètes* de Shakespeare de Francisque Michel (1855), Thomas Campbell le trouve lui aussi tout à fait divertissant : « les personnages secondaires de Slender, d'Evans et du docteur Caius, provoquent continuellement notre gaîté dans cette pièce²⁰⁴ ». Mais est-il possible de le rendre aussi divertissant en français qu'il peut l'être en anglais ?

A. Standardisation

Les adeptes de la stratégie de standardisation n'en sont généralement pas convaincus. Dans *Les Femmes de bonne humeur* de Pierre-Antoine de La Place (1746), le rôle de Caius est considérablement réduit. La scène où il fait sa première apparition (I.IV dans l'édition

²⁰⁴ T. CAMPBELL, « Remarques sur la vie et les ouvrages de William Shakspeare », dans *Œuvres complètes de Shakspeare*, traduit par F. MICHEL, Paris, Firmin Didot Frères, 1855, vol. 1, p. XXXIX.

Oxford) est par exemple entièrement résumée²⁰⁵. C'est dans ce résumé de scène que l'on apprend, de manière incidente, que le « Medecin François » s'exprime « en Anglois Francisé ». Les quelques répliques de Caius que le traducteur s'est donné la peine de traduire ne portent cependant aucune trace de cette hybridation linguistique. Ses dernières paroles sont aussi insipides que l'est son entrée en scène, lorsqu'on les compare avec l'original, haut en couleur :

CAIUS. Ver is Mistress Page? By Gar, I am cozened! I ha' married *un garçon*, a boy, *un paysan*, by Gar. A boy! It is not Anne Page, by Gar. I am cozened.

PAGE. Why, did you take her in green?

CAIUS. Ay, be Gar, and 'tis a boy. Be Gar, I'll raise all Windsor. (V.v.200-205)

CAIUS. Où donc est Mademoiselle le Page ? où est-elle ?... Ah, je suis attrapé ! je comptois l'épouser, & ma femme est un garçon !

MADAME PAGE. Quoi donc ? ne vous êtes-vous pas adressé à la Fée vêtue de vert ?

CAIUS. Eh, oui, Madame ; mais c'étoit un homme..... Ah, tout *Windsor* le sçaura²⁰⁶.....

Dans *Les Femmes Joyeuses de Windsor* (1781), Le Tourneur explique quant à lui en note que Caius « n'entend pas bien [certains] mots Anglois », qu'il « mêle quelques phrases françoises dans son discours, & d'ailleurs estropie la prononciation anglaise : ce qui le rend plus comique encore ». Le traducteur semble en effet particulièrement apprécier ce personnage, dont il n'hésite pas à enjoliver certaines répliques²⁰⁷. Tout conscient qu'il soit du sévère handicap linguistique du médecin, Le Tourneur choisit pourtant de le faire s'exprimer, la plupart du temps, dans une langue en tous points conforme au « bon usage ». De manière assez inexplicable, en revanche, il attribue à certains moments à Caius un grossier baragouin digne de Tarzan : « Moi lui couper les oreilles » ; « Hum, hum : moi vouloir tuer le Prêtre ; car ce pédant veut me supplanter auprès de Miss Page. » Comme en témoigne cette dernière phrase, ce langage de qualité inférieure détonne tout à fait avec le reste des répliques de Caius, rédigées en bon français.

En 1844, Benjamin Laroche fait lui aussi le choix de la standardisation, tout comme Guizot en 1861 et Félix Sauvage en 1935. Ce dernier explique par exemple, dans

²⁰⁵ Il s'agit de la scène XI dans la version de La Place.

²⁰⁶ *Le Théâtre anglois, op. cit.*, p. 249-250.

²⁰⁷ « *Fe, fe, fe, fe! Ma foi, il fait fort chaud! Je m'en vais à la cour. La grande affaire* » est par exemple rendu par : « Ouf ! ouf ! par ma foi il fait bien chaud. Je m'en vais à la Cour ; & pourquoi ? Traiter l'esprit malade de femmes qui se portent bien. — La grande affaire ! »

l'introduction à ses *Joyeuses Commères*, s'être efforcé de privilégier une certaine littéralité aussi souvent que possible :

Nous n'avons [...] usé de [notre] droit d'adaptation qu'avec la plus extrême réserve, nous bornant toujours à l'exactitude littérale toutes les fois qu'elle nous semblait suffire à donner du tableau que nous avons à copier une image où l'on retrouvât cette qualité maîtresse de l'original : la vie²⁰⁸.

Pourtant, son Caius, qui s'exprime en bon français, n'est ni fidèle à l'original ni aussi « vivant²⁰⁹ » que lui. Sauvage se contente de lui attribuer des mots rares (tels que « baguenauderies » dans la réplique suivante) ou des tours archaïques (comme ci-dessous « dedans » en emploi prépositionnel) :

CAÏUS. Que chantez-vous là ? Je n'aime point ces baguenauderies. Allez, je vous prie, me quérir un boîtier vert dedans mon cabinet. Entendez-vous ? Un boîtier vert²¹⁰...

La parlure de ce Caius nous fait davantage songer au langage de personnages de Corneille²¹¹ ou de Molière²¹² qu'à celui d'un Français incapable d'aligner trois mots d'anglais.

Le cas des *Joyeuses Bourgeoises de Windsor* de François Guizot et Amédée Pichot me semble particulièrement intéressant. Dans sa première traduction de la pièce, en 1821, ce dernier consacre une longue note au « jargon » de Caius, dont il reconnaît le « piquant » et la « couleur » :

Tout le piquant du rôle de Caius consiste dans son jargon ; faire parler ce personnage en bon français l'annulerait entièrement. Pour lui conserver quelque couleur, il faut donc supposer que Caius est étranger pour nous, comme l'est un Français pour des Anglais, et lui attribuer un jargon quelconque²¹³.

En d'autres termes, les traducteurs privilégient en théorie la voie de la transposition (par laquelle un personnage étranger en remplacerait un autre). Dans la pratique, voici ce qu'ils proposent :

On lui a donné à peu près [le jargon] des Anglais qui estropient le français, seulement on n'a rien changé à la prononciation, ce qui n'aurait pu se faire sans courir le risque de le rendre trop

²⁰⁸ F. SAUVAGE, « Introduction », dans W. SHAKESPEARE, *Les Joyeuses commères de Windsor*, traduit par F. SAUVAGE, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Classiques en poche », 2004 [1969], p. XXIII.

²⁰⁹ Sauvage note par ailleurs que le personnage Evans, « non moins caricatural », est « cependant plus vivant » que Caius. *Ibid.*, p. XVI.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 39. F. SAUVAGE, *Les Joyeuses Commères de Windsor*, Paris, Les Belles Lettres, 2005, p. 39.

²¹¹ Voir par exemple ce que dit Isabelle à son amant Clindor dans *L'Illusion comique* : « C'est par cette raison que je vous fais descendre ; / Dedans mon cabinet ils pourraient nous surprendre ».

²¹² Sauvage traduit également « mette le au mon pocket » (F) par « mettez cela dedans ma poche », qui n'est pas sans rappeler un vers de *L'Étourdi* de Molière : « Mon argent bien aimé, rentrez dedans ma poche ».

²¹³ *Œuvres complètes de Shakspeare, op. cit.*, p. 533, note 17.

semblable à Évangéline ; on n'a pu rendre non plus le mélange qu'il fait de ses phrases françaises avec son jargon anglais²¹⁴.

De ce point de vue, Guizot et Pichot se montrent ainsi bien plus audacieux que Sauvage, cent quinze ans plus tard. À l'instar de nombreux anglophones, leur Caius maîtrise mal le genre des mots en français (« une coffre verte », « il est une garçon »). Il commet également de nombreux calques de l'anglais, qu'ils soient d'ordre sémantique (« ne ai-je pas attendu sur *la place* que je ai indiquée²¹⁵ ? ») ou syntaxique (« qu'est-ce qu'il y *est* dans ma cabinet »). Plus on avance dans la traduction, plus la syntaxe de Caius semble se délabrer – Guizot et Pichot font même de la surenchère, comme lorsqu'ils rendent « I know vat I have to do » par « Je sais cela que je suis pour faire ». En revanche, dans une traduction ultérieure de la pièce (1861) signée du seul Guizot, ce dernier se ravise inexplicablement :

De même que dans le rôle d'Évangéline, on a supprimé dans celui du docteur Caius, le jargon que lui avait attribué Shakespeare et qui était celui d'un Français estropiant l'anglais. Du reste, cela ne se trouve guère ainsi que dans la première scène. Shakespeare se préoccupait peu de l'uniformité des détails.

Cette décision paraît étrange, non seulement parce que – contrairement à ce qu'affirme Guizot – le « jargon » de Caius ne se cantonne pas seulement à la première scène, mais aussi parce que c'est dans ce jargon, affirmait le traducteur quarante ans plus tôt, que consiste « tout le piquant du rôle de Caius ». Si la raison précise de ce revirement d'opinion en faveur de la standardisation du langage de Caius reste obscure²¹⁶, il reflète vraisemblablement un désir de la part de Guizot de se conformer au « bon goût » français.

Lorsqu'il s'agit de traduire vers le français des répliques rédigées dans un anglais marqué par un accent français comique, que cette langue non standard soit censée représenter du français standard (ce que Dirk Delabastita traduit par l'équation « ENG (Fr)²¹⁷ [= FR²¹⁸] ») ou du véritable *Frenghish* (« ENG (Fr) [=ENG (Fr)] »), le recours à un français standardisé (« FR (Fr) ») constitue nécessairement une solution appauvrissante. Delabastita évoque par exemple le cas du doublage de la série télévisée britannique *'Allo 'Allo!*, créée par

²¹⁴ *Ibid.*

²¹⁵ « Have I not [stay for him], at de place I did appoint? » (III.I.84-85). Les italiques sont de moi dans cet exemple et le suivant.

²¹⁶ C'est peut-être à Amédée Pichot que l'on devait, en 1821, l'idée « supposer que Caius est étranger pour nous [...] et [de] lui attribuer un jargon quelconque ».

²¹⁷ La notation « ENG (Fr) » correspond à la langue effectivement parlée par un personnage donné et signifie « English with French accent ». D. DELABASTITA, « Language, Comedy and Translation in the BBC Sitcom *'Allo 'Allo!* », dans D. CHIARO (éd.), *Translation, Humour and the Media*, Londres/New York, Continuum, coll. « Translation and Humour », n° 2, 2010, p. 197.

²¹⁸ Dans la notation de Delabastita, la langue désignée entre crochets et précédée du signe « = » correspond à la langue prétendument parlée par un personnage – le français dans le cas présent.

David Croft et Jeremy Lloyd et diffusée entre 1982 et 1992 sur le réseau BBC. Parodie de la série dramatique *Secret Army*, portant elle-même sur la Résistance belge au cours de la Seconde Guerre mondiale, cette série comique met en scène les habitants d'un village de la France occupée, et en particulier les aventures du protagoniste René Artois, propriétaire du Café René. Comme l'on peut s'y attendre, les personnages de *'Allo 'Allo!* s'expriment en anglais avec des accents très marqués, qu'il s'agisse de l'accent français, allemand ou italien. La plupart du temps, l'accent français des personnages français est censé représenter du français standard (« ENG (Fr) [= FR] »). Les doubleurs ont choisi de le rendre par un français standardisé (Delabastita parle de « neutral standard French ») : FR (Fr) [= FR]. C'était déjà le sort réservé à l'accent français caricatural de l'inspecteur Clouseau dans la version en langue française des films de *La Panthère rose* (« ENG (Fr) [= ENG (Fr)] »). Comme le fait remarquer Delabastita, qui s'appuie sur l'exemple de *'Allo 'Allo!*, le procédé traductif de standardisation pose un certain nombre de problèmes. De manière évidente, cette solution escamote complètement le comique lié à l'accent français des personnages : « the ironic distance which is permanently created by having the French characters speak (English) with a 'funny' accent in the original is quite undone²¹⁹ ». La standardisation gomme l'étrangeté même des personnages français :

The accented delivery of their lines alienates the French characters from the British viewers [...]. The French viewer of the dubbed version, on the other hand, watches a sitcom that has linguistically reappropriated the story of René Artois and the goings-on in and around his café: the French characters have lost their linguistic badge of difference, leaving only the other nationalities to advertise their funny otherness. In other words, the lines of linguistic and cultural inclusion/exclusion are redrawn²²⁰.

Un autre risqué lié à la standardisation de l'accent français de l'original consiste enfin en une modification de la perception du ou des personnage(s) concerné(s). Qu'il s'agisse de Caius, de Clouseau ou de René, ces personnages paraissent inévitablement moins ridicules dans la version française qu'ils ne peuvent l'être dans la version originale. Les questions que soulève Delabastita au sujet du doublage de *'Allo 'Allo!* sont à ce titre intéressantes :

Are there compensation strategies at work, or do the French come off better in the dubbed version, being less of a victim of an ironic gaze than they were in the original compared with the other nationalities? In simpler words, do the French look (or sound) less odd and silly in the dubbed version than they did in the English originals? Are some of the sitcom's satirical energies directed away from the French? Being the target audience of the translation, are the

²¹⁹ D. DELABASTITA, « Language, Comedy and Translation in the BBC Sitcom *'Allo 'Allo!* », art. cité, p. 217.

²²⁰ *Ibid.*

French now less of a target for ridicule? If so, could we ascribe this to a nationalistically based reflex²²¹?

Afin de contourner l'ensemble de ces problèmes – parfois aussi, plus ou moins consciemment, dans le but d'épargner le ridicule au public français cible – certains traducteurs adoptent quant à eux une stratégie consistant à octroyer au personnage du « Français-étranger » une nouvelle nationalité. Je qualifierai ici ce procédé traductif de « transposition ».

B. Transposition

En ce qui concerne la traduction de *The Merry Wives of Windsor*, il s'agit là d'une stratégie déjà suggérée par Guizot et Pichot en 1821, qui expliquaient avoir souhaité donner à Caius le « jargon » « des Anglais qui estropient le français ». Un siècle plus tard (1928), le Genevois René-Louis Piachaud adopte lui aussi ce parti et fait de Caius « une manière de Purgon anglais²²² » en lui attribuant un accent anglais et une grammaire fautive. Le traducteur explique s'être contenté de transcrire cet accent anglais dans la première réplique du personnage (comme c'était déjà le cas pour l'accent tudesque d'Evans) et d'indiquer le caractère anglais du médecin par le tour anglais de ses phrases et ses fautes de français. Il rétablit également un bilinguisme anglais-français en substituant des mots ou « phrases d'anglais de [son] cru²²³ » à certains passages en français dans l'original. Devançant les critiques éventuelles, Piachaud explique en effet « qu'il n'y avait pas d'autre moyen de rendre [...] le comique de deux rôles [Evans et Caius] dont toute la drôlerie est dans *l'accent*, indiqué dans le texte anglais par l'orthographe même²²⁴ ». Les reproches sont à adresser à Shakespeare et non à son traducteur : « Hélas !, déclare Piachaud, Shakespeare n'était pas toujours difficile sur le choix des moyens qu'il employait pour divertir Elisabeth et sa cour²²⁵. »

Dans son adaptation des *Joyeuses Commères de Windsor*, à l'origine composée pour la Compagnie Jacques Fabbri dans les années 1960, Charles Charras fait de Caius un « médecin espagnol²²⁶ » pédant porté aux mots étrangers et à l'étymologie. Dans le texte français paru

²²¹ *Ibid.*, p. 217-218.

²²² M. CHOUET (éd.), *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 214.

²²³ *Ibid.*, p. 215.

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ *Les Joyeuses Commères de Windsor*, *op. cit.*, p. 45. Étrangement, Caius apparaît dans la liste des personnages de cette édition en tant que « médecin français ».

en 2007²²⁷, l'accent espagnol de Caius est inégalement transcrit. Il est tantôt imperceptible, tantôt poussé à l'excès, en particulier dans les passages chantés²²⁸. Comme on le devine, c'est au comédien qu'il revient de rendre cet accent plus homogène. Dans la mise en scène de Jacques Fabbri, Caius est incarné par Jacques Couturier²²⁹, qui se distingue par son costume extravagant, affublé qu'il est d'une longue barbiche²³⁰, d'un face-à-main et d'un chapeau en forme de croissant de lune²³¹ (voir annexe IV). Le comédien zézaye, roule les *r* et transforme les *u* [y] en *ou* [u] pour donner un caractère espagnol à son personnage. Il s'agit là d'une « vignette, d'un accent-cliché pour personnage-cliché²³² », selon le mot de Fabrice Antoine.

En 1992, Daniel et Geneviève Bournet font de Caius un Italien et justifient leur choix en note :

Dans le texte de Shakespeare le docteur Caius est un médecin français qui parle anglais avec l'accent français et emploie des expressions françaises. Le comique né de cette situation disparaît dans une traduction française. Aussi avons-nous choisi de faire de Caius un docteur italien. On pourra objecter que Shakespeare se moque délibérément d'un Français et non d'un Italien. Les impératifs de la représentation théâtrale en français nous semblent l'emporter sur la direction précise de la satire²³³.

Les traducteurs affublent ainsi Caius d'un accent italien caricatural²³⁴ et substituent aux phrases prononcées en français des phrases italiennes de leur cru afin de préserver l'alternance codique de l'original :

CAIUS. Qué santez-vous ? Zé n'aime pas ces bêtises. Zé vous prie, allez mé cercer dans mon cabinet una scatola in verde... Ouné boîte, ouné boîte verte. Entendez-vous cé qué zé dis ? Ouné boîte verte. [...] Fé, fé, fé, fé ! In fede mia, fa molto caldo. Me ne vado alla corte... Che prodezza !

MAITRESSE VIT'VITE. C'est ceci, monsieur ?

(Elle lui tend la boîte)

CAIUS. Si, me lo metta in taschino. Presto, vit' vite. Où est cé coquin, Rugby ? [...] Par ma foi, zé tarde trop longtemps. Diou dé moi ! Che cosa ho dimenticato ? Il y a des simples dans mon cabinet, qué zé né vé pas pour lé monde laisser après moi.

(Il entre dans le cabinet)

MAITRESSE VIT'VITE. Pauvre de moi, il va trouver là le jeune homme et devenir fou.

²²⁷ *Les Joyeuses Commères de Windsor*, op. cit.

²²⁸ Voir par exemple ce que déclare Caius à ses serviteurs : « N'oubliez zamais valétaillé / Qué jé souis médecin de Cour / J'en ai lé ton, j'en ai la taillé / Et l'inégalablé contour » (*Ibid.*, p. 34).

²²⁹ L'acteur français Jacques Couturier est notamment célèbre pour avoir joué le rôle du Prince Noir dans plusieurs épisodes de *Thierry la Fronde*.

²³⁰ Comme le dit Toinette dans *Le Malade imaginaire*, « la barbe fait plus de la moitié d'un médecin ».

²³¹ C'est ainsi que Caius apparaît dans le spectacle télévisé mis en scène par Guy Lauzin (réalisé par Jacques Fabbri) et diffusé au cours de l'émission *Au théâtre ce soir* le 3 septembre 1970.

²³² F. ANTOINE, « Aux prises avec... quelques accents différents », art. cité, p. 129.

²³³ *William Shakespeare : Théâtre complet IV*, op. cit., p. 249.

²³⁴ Cet accent ressemble d'ailleurs beaucoup à celui imaginé par Charras pour son médecin espagnol.

CAIUS. Oh, diamine, diamine ! Qu'est-cé qué c'est dans mon cabinet ? Vilénie ? Ladrone²³⁵ !

L'effet d'étrangeté est préservé, au détriment de la nationalité française de Caius : il paraît en effet difficile de préserver les deux à la fois dans une traduction vers le français. En 2000, Léone Teyssandier suit le même raisonnement que ses prédécesseurs : « [La] nationalité [de Caius] important moins que sa qualité d'étranger et le comique verbal qui en résulte, on en a fait ici un médecin flamand²³⁶. »

Dans la traduction de Jean-Michel Déprats et Jean-Pierre Richard (parue en 2010), établie pour le spectacle d'Andrés Lima (créé en 2009), Caius, qui reste un médecin français, n'a pas d'accent et s'exprime exclusivement en français. Les passages en français dans le texte, dont l'orthographe a été modernisée, apparaissent en italiques et sont suivis d'un astérisque – il s'agit là d'une solution purement typographique. Dans sa mise en scène, cependant, Lima fait de Caius un médecin étranger. Dans la même veine que le Caius incarné par Couturier, ce dernier arbore une barbiche en pointe ainsi qu'une coiffure hirsute et fantasque (voir annexe V). Andrzej Seweryn²³⁷, le comédien interprétant le rôle de Caius dans cette production, est lui-même originaire de Pologne. Il prend ici un accent russe²³⁸ et glisse des mots de russe dans le texte pour conserver le caractère étranger du personnage. Dans l'ensemble, cette interprétation n'a pas été très appréciée des critiques dramatiques. Estelle Rivier évoque un certain « cabotinage » mais semble malgré tout faire cas de « la voluptueuse élocution slave » de Seweryn^{239,240}, tandis que Fabienne Pascaud (*Télérama*) le

²³⁵ *William Shakespeare : Théâtre complet IV, op. cit.*, p. 264-265.

²³⁶ Traduction française de Léone Teyssandier, parue dans M. GRIVELET et G. MONSARRAT (éd.), *Comédies II, op. cit.*, p. 223. Caius est décrit comme un « médecin étranger » dans la liste des personnages de cette édition.

²³⁷ L'acteur et metteur en scène Andrzej Seweryn a effectué sa formation de comédien à l'École supérieure théâtrale de Varsovie. Engagé comme pensionnaire à la Comédie-Française en 1993 et nommé 493^e sociétaire en 1995, Seweryn est devenu sociétaire honoraire de la Comédie-Française en 2013. Avec le Belge Thierry Hancisse (interprétant le rôle d'Evans dans cette mise en scène), Seweryn est l'un des rares sociétaires étrangers de l'histoire de la Comédie-Française.

²³⁸ Aurore Chemin lui trouve pour sa part un « accent germanique ». Id., « Shakespeare, pour le plaisir », *L'Intermède*, 9 avril 2010 (<http://www.lintermede.com/theatre-les-joyeuses-commeres-de-windsor-comedie-francaise.php>, consulté le 29 août 2016). Comme le fait justement remarquer le comédien trilingue Silvio Orvieto, l'accent « est perçu différemment selon le contexte et la subjectivité ». Cité en substance par M. VAÏS, « Jouer avec des accents », *Jeu : Revue de théâtre*, 2002, n° 104, p. 46.

²³⁹ E. RIVIER, « Les Joyeuses Commères de Windsor entrent au répertoire de la Comédie-Française », *op. cit.*

²⁴⁰ « Certes, il y a parfois un peu de cabotinage, que ce soit chez Christian Hecq (Dufлот) qui provoque l'hilarité générale ou chez Andrzej Seweryn (Caius) à la voluptueuse élocution slave, mais cela ne porte pas préjudice au propos de la pièce où tout est excès. » E. RIVIER, « Les Joyeuses Commères de Windsor entrent au répertoire de la Comédie-Française », *L'Œil du Spectateur*, n° 2, 2010 (<http://shakespeare.edel.univ-poitiers.fr/index.php?id=441>, consulté le 27 avril 2015).

juge plus sévèrement, le disant « particulièrement mauvais²⁴¹ ». « Andrzej Severyn, en Docteur Caius, saute, court de tous les côtés, gesticule, grimace, tel un clown grotesque²⁴² », écrit de son côté Irène Sadowska Guillon. Ce qu'on reproche en particulier à l'acteur, c'est avant tout son interprétation clownesque à outrance et l'inintelligibilité de ses répliques. Selon Delphine Kilhoffer, en effet, l'accent russe de Caius est si fort qu'il entrave la compréhension du texte²⁴³. Quant à Irène Sadowska Guillon, elle considère que la mise en scène de Lima n'est pas à la hauteur de la traduction de Jean-Michel Déprats et Jean-Pierre Richard et que le « charabia » de Caius, entre autres choses, « sonne faux » :

Les Joyeuses Commères de Windsor « comédie polyglotte » est un défi à la traduction. [...] Dans leur traduction très inventive, Jean-Michel Déprats et Jean-Pierre Richard transposent magistralement [...] la diversité des langues, les couleurs, les tonalités, les écarts linguistiques. Mais le résultat sur le plateau est décevant. Tout sonne faux, les accents étrangers et régionaux, le charabia en russe du Docteur Caius, sont soulignés, appuyés avec insistance jusqu'à la caricature. Le jeu réaliste tombe souvent dans une gesticulation grand-guignolesque ou une gestuelle stéréotypée. Le comique est réduit à l'enfilage de gags et d'effets grand-guignolesques répétitifs, outrés [...]. Seule, Catherine Hiegel (*Madame Pétule*) s'en sort avec une certaine crédibilité dans cette mascarade invraisemblable²⁴⁴!

Il est intéressant qu'Irène Sadowska Guillon rapproche ici l'accent étranger de la question de la gestuelle. Pour le comédien trilingue Silvio Orvieto, en effet, de même qu'« il y a un physique du rôle, l'accent est le physique de la voix²⁴⁵ ». Or les « gesticulations vocales » liées à la production d'un accent-cliché ne sont pas toujours aussi appréciées du public français qu'elles peuvent l'être, par exemple, d'un public anglais. Il semblerait en effet que les Français fassent preuve, dans l'ensemble, d'une moindre tolérance à l'égard des accents parodiques, et sans doute des accents en général. Patrice Pavis rappelle par exemple que dans le *Mesure pour Mesure* mis en scène par Peter Brook au théâtre des Bouffes-du-Nord en novembre 1978, « les accents étrangers des comédiens qui gênent la compréhension²⁴⁶ » avaient soulevé un « tollé général », témoignant selon lui d'une « impatience teintée de xénophobie bien française²⁴⁷ ». Dans une table ronde consacrée à la

²⁴¹ <http://www.telerama.fr/scenes/theatre-les-joyeuses-commeres-de-windsor-a-la-comedie-francaise,50730.php>.

²⁴² <http://theatredublog.unblog.fr/2009/12/11/les-joyeuses-commeres-de-windsor/>

²⁴³ <http://rhinoceros.eu/2009/12/les-joyeuses-commeres-de-windsor-de-william-shakespeare/> C'est également l'avis de la blogueuse Lakévio, qui avoue avoir été gênée par cet accent russe « qui apparaissait et disparaissait ». « C'était mieux lorsqu'il disparaissait ! », confie-t-elle.

²⁴⁴ <http://theatredublog.unblog.fr/2009/12/11/les-joyeuses-commeres-de-windsor/>

²⁴⁵ M. VAÏS, « Jouer avec des accents », art. cité, p. 47.

²⁴⁶ P. PAVIS, *Vers une théorie de la pratique théâtrale : voix et images de la scène 3*, Presses Univ. Septentrion, 2000, p. 162.

²⁴⁷ *Ibid.*

question des accents au théâtre, Michel Vaïs s'interroge lui aussi sur le degré de tolérance du public envers les accents :

Quels accents sommes-nous prêts à entendre sur nos scènes, où et quand ? L'accent atypique sur scène est-il, comme la couleur de la peau ou un physique particulier, une simple question d'habitude du public (une nouvelle convention) ou un obstacle comparable à un handicap²⁴⁸ ?

À mon sens, il est important que le texte reste compréhensible par le public, quel que soit l'accent choisi sur scène, à moins évidemment que l'hermétisme constitue précisément l'effet recherché²⁴⁹.

C. Solutions intermédiaires

En ce qui concerne la traduction du *Frenghish* de Caius, si le recours à un accent étranger quelconque n'a pas toujours été reçu avec enthousiasme, quelles solutions intermédiaires, entre la standardisation et la transposition, ont été ou pourraient être envisagées ? Une de ces solutions consiste à substituer à l'accent français de l'original un ou plusieurs vices de prononciation. Dans *Les Joyeuses Épouses de Windsor*, traduction de François-Victor Hugo datant de 1864, ce dernier attribue par exemple au médecin français un « grasseyement exotique ». D'après le *Dictionnaire de L'Académie française* (1832-1835), « grasseyer » pouvait signifier « parler gras », mais également « prononcer mal certaines consonnes ». C'est en effet le cas de Caius qui ne parvient pas à prononcer correctement le son [ʒ] (il zézaye) : « Où est mistress Paze ? Palsembleu ! Ze suis zoué. Z'ai épousé un garçon, un *boy*, un paysan, palsembleu, un *boy* ! Ce n'est pas Anne Paze ; palsembleu, ze suis zoué²⁵⁰ ! » Pour Jean Fuzier, « le zézaiement prêté à Caius ne se justifie, en particulier, que par l'intention de traduire une prononciation fautive du *th* anglais²⁵¹ ». On aboutit évidemment à un résultat fantaisiste et peu convaincant. Dans *Les Joyeuses Commères de Windsor* d'Émile Montégut (1867), traduction redevable à celle de François-Victor Hugo, parue seulement trois ans plus tôt, Caius zézaie et bute occasionnellement sur la prononciation des *r* (« *pouquoi*²⁵² », « peu *impote* », « sur ma *paole* », « quelle *heue* est-il »). Sa syntaxe est également fautive (« laissez à moi parler un mot *avec* votre oreille : *Pouquoi* n'êtes-vous pas

²⁴⁸ M. VAÏS, « Jouer avec des accents », art. cité, p. 41.

²⁴⁹ Dans une mise en scène d'*Henry V* par Gregory Doran (Royal Shakespeare Company, 2015), l'accent du capitaine Jamy (Simon Yadoo, voir annexe VI) était par exemple si prononcé que ce dernier semblait s'exprimer en langue étrangère. Cet accent provoqua l'ahurissement des autres capitaines britanniques présents sur scène. L'effet comique était évidemment délibéré et déclencha l'hilarité du public lors de la représentation à laquelle j'ai assisté.

²⁵⁰ *Œuvres complètes de W. Shakespeare, op. cit.*, p. 188.

²⁵¹ Note de Jean Fuzier dans H. FLUCHÈRE (éd.), *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1550.

²⁵² Les mots fautifs apparaissent en italiques dans la traduction de Montégut.

venu au rendez-vous *de moi*²⁵³ ? »). L'intention de Montégut n'est pas claire : s'agit-il de donner à Caius un accent anglais (bien que ce dernier soit explicitement français dans cette version) ? L'amuïssement du *r* fait davantage songer à un accent créole, comme c'était déjà le cas de l'accent « écossais » de Jamy dans l'*Henry V* de F.-V. Hugo (« Ce seha pafait, su ma paole »). Quoi qu'il en soit, on est bien en peine de déceler la logique qui sous-tend ce choix traductif et de concevoir pourquoi le seul personnage français de la pièce s'exprimerait dans un français aussi accidenté.

Une autre solution, à mi-chemin entre standardisation et transposition, consiste à singulariser Caius par son langage ainsi qu'à rétablir un certain bilinguisme anglais-français sans pour autant renoncer à la nationalité française du personnage. On se souvient que Jean-Marie Villégier, dans sa « libre imitation » du Quarto parue en 2004, avait décidé de prêter à Evans et Caius (respectivement rebaptisés Monsieur Ledocteur et Docteur Lemonsieur) « des étrangetés de langage²⁵⁴ » afin de rester fidèle au comique de la pièce, lequel, selon lui, « tient essentiellement aux niveaux de langage et à leur juxtaposition incongrue²⁵⁵ ». « La fidélité, ajoutait-il ainsi, [...] semble devoir passer par l'invention verbale²⁵⁶ ». Le Caius de Villégier, l'un des « Dupondt » de la mise en scène – il arbore un habit noir, une canne et un chapeau melon – s'exprime en effet dans un sabir des plus exotiques, un peu à la manière des policiers inventés par Hergé. Docteur Lemonsieur apparaît pour la première fois à la scène 11 (je reproduis ci-dessous le texte du Quarto correspondant) :

QUIC. Are you come home sir alreadie?

And she opens the doore.

DOCT. *I begar I be forget my oyntment,
Where be Iohn Rugby?*

Enter Iohn.

RUG. Here sir, do you call?

DOC. *I you be Iohn Rugby, and you be lack Rugby
Goe run vp met²⁵⁷ your heeles, and bring away
De oyntment in de vindoe present:
Make hast Iohn Rugby. O I am almost forget
My simples in a boxe in de Counting-house:
O Ieshu vat be here, a deuella, a deuella?
My Rapier Iohn Rugby, Vat be you, vat make*

²⁵³ *Œuvres complètes de Shakespeare, op. cit.*, p. 674. Dans cette édition, chaque pièce est illustrée de gravures sur bois. Caius y est représenté dégainant l'épée contre Rugby (voir annexe VII).

²⁵⁴ J.-M. VILLEGIER, « Infidèle fidélité », art. cité, p. 12.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 11.

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ S'agirait-il ici du néerlandais *met* (« avec ») ? Voici un emploi similaire, plus loin dans Q1 : « [CAIUS.] *Iohn Rugby goe looke met your eies ore de stall, / And spie and you can see de parson.* »

You in my Counting-house?
I tinck you be a teefe²⁵⁸.

QUIC. Ieshu blesse me, we are all vndone. (Q1)

MME QUICKLY. [...] Ah ! Monsieur ! Je ne vous attendais pas de si bonne heure !

LEMONSIEUR. Mon lubrifiant s'est évadé ou m'a glissé du memento. Mets ton zèle à tes pieds et remorque le tube qui gît au creux de l'armoire vitreuse. Accélère !... Oh mais ! De l'impensé encore ! La boîte aux végétaux dans le roboratoire ! Oh ! Sacré bond d'un chien ! Un démon de l'enfer ! Quickly, mon coutelas ! Un animal volant !

MME QUICKLY. Nous sommes cuits, Dieu nous protège²⁵⁹ !

L'idiote de Lemonsieur se caractérise en particulier par l'emploi de néologismes (tels que « roboratoire »), d'expressions argotiques (« De quoi tu baves²⁶⁰ ? »), de pataquès (« Où prends-tu ces lucubrations²⁶¹ ? »), de clichés déformés²⁶² (dits « perronismes²⁶³ » au Québec) rappelant les innombrables pataquès des Dupondt²⁶⁴ dans les *Aventures de Tintin* (« Ledocteur est une poule humide. Il m'a déniché un lapin. Pas vu le bout de ses naseaux²⁶⁵ ! »), mais également d'anglicismes (« J'étais au meeting, oui ou non²⁶⁶ ? ») et de locutions anglaises aujourd'hui passées en langue française (« Toi, wait and see²⁶⁷ ! », « Let's go, let's go, let's go²⁶⁸ ! »). Quant au fameux *begar* (*by Gar*) de Caius, il disparaît dans l'adaptation de Villégier mais trouve un écho à la scène 28, dans laquelle « O Ieshu » est rendu par « By God²⁶⁹ ! » Villégier, qui « transpos[e] dans la culture contemporaine les

²⁵⁸ C'est-à-dire *a thief*.

²⁵⁹ *Les Joyeuses Commères de Windsor*, *op. cit.*, p. 28-29.

²⁶⁰ En argot, « baver » signifie « dire des insanités » (*TLFi*, s. v. « bave » v., I.B.2).

²⁶¹ S'agirait-il ici d'un calque de l'anglais *lucubrations* ?

²⁶² Comme le dit le Shallow de Villégier, Docteur Lemonsieur massacre « le bon usage et horrifi[e] la métaphore ». *Les Joyeuses Commères de Windsor*, *op. cit.*, p. 50.

²⁶³ Inventé en 1992, le terme renvoie à un « lapsus amusant attribué à Perron [Jean Perron, analyste sportif québécois], constitué par la déformation d'un proverbe ou d'une formule figée, souvent par télescopage ». Par extension, « perronisme » désigne « ce genre de lapsus commis par n'importe qui ». G. MARTIN, *Dictionnaire des onomastismes québécois: Les mots issus de nos noms propres*, Sherbrooke (Québec), Éditions du Fleurdelysé, 2013, p. 122, s. v. « perronisme » n. m.

²⁶⁴ Les Dupondt sont en effet à l'origine de nombreuses contrepèteries (« Botus et mouche cousue ; c'est notre denise ») et de « perronismes » avant l'heure (« nous foulons ce sol de la Lune où jamais la main de l'homme n'a mis le pied »).

²⁶⁵ *Les Joyeuses Commères de Windsor*, *op. cit.*, p. 45. Il s'agit là de la traduction de « Begar de preest be a coward Iack knaue, / He dare not shew his face ». Voici quelques autres exemples de « perronismes » attribués à Lemonsieur : « Sacré bond d'un chien ! » (p. 29) ; « Le pot de fleurs est démasqué ! » (p. 29) ; « fai[re] la jambe de grue » (p. 50) ; « soyons tout sucre et tout miel, comme derrière et et caleçon ! » (p. 51) ; « il n'y a point d'anguille sous la montagne ! » (p. 59).

²⁶⁶ *Les Joyeuses Commères de Windsor*, *op. cit.*, p. 50. Ceci est la traduction de : « Haue I not met him at de place he make apoint, / Haue I not? »

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 29. Q donne ici : « tarche vn petit tarche a little » (F : « tarry you a littell-a-while »). « Tarche » est peut-être une mauvaise transcription du français « tarde(z) ».

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 47. Le passage est en français dans Q : « Alon, alon, alon. »

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 50.

facéties du texte²⁷⁰ », fait de Lemonsieur un pédant moderne qui jargonne et multiplie les anglicismes. Comme le dit Alfred Gilder, « autrefois, le cuistre impressionnait en latin ; maintenant il épate en *français*²⁷¹ ». Docteur Lemonsieur est au moins triplement fidèle au Caius de Shakespeare : il partage en effet son outrecuidance, sa gaucherie linguistique ainsi que sa propension à l’alternance codique.

D’une façon générale, Villégier paraît sensible à la « polyglossie » de *The Merry Wives of Windsor*. Il manque rarement une occasion, en effet, d’introduire des mots étrangers dans les répliques de ses personnages (en particulier celles de Falstaff²⁷² et de l’aubergiste), qu’il s’agisse de mots anglais (*Lady, baby, after-shaves*) ou encore italiens (*basta, presto*). Par ailleurs, Villégier introduit à la scène 56 une longue tirade en anglais, extraite du Folio²⁷³ (et légèrement remaniée) : il s’agit de la réplique au cours de laquelle Fenton expose la ruse qu’il s’apprête à mettre en œuvre pour épouser Anne Page²⁷⁴. Voici comment Villégier justifie cette étrange incursion d’une tirade en anglais dans la traduction :

À mesure que s’élaborait la présente version française, Jonathan Duverger et moi commencions à en imaginer la mise en scène. *Les Joyeuses Commères*, dans leurs métamorphoses, nous faisaient rêver d’un théâtre où chacun des états du texte, taillé et retaillé, correspondait à un état de la troupe, à ses moyens du moment. [...] J’aurai donc le front de répondre ce qu’aurait répondu Shakespeare à qui lui aurait demandé le pourquoi de William et de sa leçon de latin : parce qu’un enfant était là, qui pouvait jouer le rôle ; parce que notre Fenton²⁷⁵, providentiellement, est bilingue. L’occasion s’en présentant, comment se refuser le plaisir d’un peu de V. O., d’un peu de *Merry Wives* dans nos *Joyeuses Commères*²⁷⁶ ?

À sa manière, l’adaptation de Jean-Marie Villégier parvient ainsi à faire honneur au « grand banquet de langues²⁷⁷ » de l’original. Par ailleurs, le rétablissement d’un « bilinguisme » anglais-français est particulièrement intéressant, dans la mesure il opère un renversement significatif. En effet, tandis que *The Merry Wives of Windsor* semble dramatiser l’instabilité de l’anglais vis-à-vis du français, le texte de Villégier met quant à lui en scène l’invasion plus ou moins consentie du français par l’anglais, qui ne manque évidemment pas de faire écho à une polémique tout à fait contemporaine, en France, opposant les défenseurs de l’intégrité de la langue française²⁷⁸ à ceux qui perçoivent l’anglicisation²⁷⁹ du français comme un

²⁷⁰ G. BOQUET, « *Les Joyeuses Commères de Windsor* », art. cité, p. 70.

²⁷¹ A. GILDER, *Le français administratif: écrire pour être lu*, Paris, Glyphe, 2006, p. 205.

²⁷² Interprété par Villégier lui-même dans cette mise en scène.

²⁷³ Cette tirade se trouve en IV.VI dans l’édition Oxford.

²⁷⁴ Dans le Folio, Fenton s’adresse à l’aubergiste ; dans l’adaptation de Villégier, il s’adresse au public.

²⁷⁵ Interprété par Olivier Treiner lors de la création de la pièce à la Maison de la Culture de Bourges.

²⁷⁶ J.-M. VILLEGIER, « Infidèle fidélité », art. cité, p. 13.

²⁷⁷ « A great feast of languages » (*LLL*, V.1.36-37).

²⁷⁸ Pour ne citer qu’un seul exemple, Michel Serres appelait les Français, il y a quelques années, à « faire la grève de l’anglais », nouvelle langue de la classe dominante, par opposition au français, qu’il qualifie

enrichissement. Si l'insécurité linguistique dépeinte par Shakespeare dans *The Merry Wives of Windsor* n'évoque sans doute plus grand-chose pour un public anglais moderne, elle semble en revanche prendre tout son sens dans une traduction vers le français qui, comme celle de Villégier, fait la part belle à l'anglais.

Enfin, dans leur nouvelle traduction de la pièce (2016), Jean-Michel Déprats et Jean-Pierre Richard ont eux aussi fait le choix de rétablir un certain degré de bilinguisme dans les répliques du docteur Caius, qui s'exprimait uniquement en français dans leur première traduction (2010). « Comment faire entendre en français que Caius ne maîtrise pas l'anglais ? », s'interroge Jean-Pierre Richard, avant d'ajouter : « C'est le problème que les quelques incrustations de son parler en V.O. jusque dans notre traduction s'efforce de résoudre²⁸⁰. » Lui faire faire des fautes en français serait évidemment absurde. Dans cette traduction, Caius redevient donc une sorte de dictionnaire bilingue ambulant, comme en témoignent ses première et avant-dernière répliques (je reproduis ci-dessous le texte original ainsi que la version monolingue de 2010, à titre de comparaison) :

CAIUS. Vat is you sing? I do not like dese toys. Pray you go and vetch me in my closet *un boîtier vert*—a box, a green-a box. Do intend vat I speak? A green-a box.

CAIUS. Qu'est-ce que vous chantez ? Je n'aime pas ces fantaisies. Je vous prie d'aller me chercher dans mon cabinet *un boîtier vert**, une boîte, une boîte verte : vous entendez ce que je dis ? Une boîte verte²⁸¹. (Version de 2010)

CAIUS. Qu'est-ce que vous chantez ? « Vat is you sing ? I do not like », je n'aime pas ces bêtises. Je vous prie d'aller me chercher dans mon cabinet, « my closet », une boîte, une boîte verte : vous entendez ce que je dis ? « A greene-a-box²⁸² ». (Version de 2016)

CAIUS. Ver is Mistress Page? By Gar, I am cozened! I ha' married *un garçon*, a boy, *un paysan*, by Gar. A boy! It is not Anne Page, by Gar. I am cozened.

CAIUS. Où est madame Lepage ? Crénom, on m'a scroqué : j'ai épousé un *garçon**, un gars, *un paysan**, crénom ! Un gars, ce n'est pas Anne Lepage : crénom, on m'a scroqué. (2010)

CAIUS. Où est Mme Lepage ? « Vere is ? » Crénom, je me suis fait escroquer : j'ai épousé *un garçon*, « a boy », *un paysan*, « my God » ! « A boy, it is not Anne Lepage » : crénom, je me suis fait escroquer²⁸³. (2016)

de « langue des pauvres », de « langue du peuple ». *La Dépêche*, 20 octobre 2013 (<http://www.ladepeche.fr/article/2013/10/20/1735337-michel-serres-lance-appel-faire-greve-anglais.html>, consulté le 30 août 2016).

²⁷⁹ Hélène Carrère d'Encausse parle à ce titre d'« anglomanie langagière ». H. CARRERE D'ENCAUSSE, « Au secours du français », Séance publique annuelle de l'Académie française, 5 décembre 2002 (<http://www.academie-francaise.fr/au-secours-du-francais-seance-publique-annuelle>, consulté le 30 août 2016).

²⁸⁰ Propos échangés par courriel et reproduits ici avec l'aimable autorisation de leur auteur.

²⁸¹ *Les Joyeuses Commères de Windsor*, *op. cit.*, p. 52.

²⁸² J.-M. DEPRATS et G. VENET (éd.), *Comédies II*, *op. cit.*, p. 47.

On constate que les traducteurs, contraints de renoncer à reproduire l’accent français de Caius en français – tâche bien entendu impossible –, sont parvenus à compenser cette perte à travers un recours à l’alternance codique plus fréquent que dans l’original. Dans la réplique ci-dessus, ils se contentent d’ailleurs de reprendre les mots exacts de l’original. Ils recourent à cette stratégie à une dizaine de reprises²⁸⁴, c’est-à-dire assez pour que l’on puisse se faire une idée du mauvais anglais de Caius, mais suffisamment peu pour ne pas lasser le spectateur. Plus rarement, Déprats et Richard ont pris la liberté de glisser dans leur traduction des mots anglais (prononcés à la française) absents du texte source (par exemple : « Allez, prenez votre rapière, et sur mes talons, jusqu’à la Cour, “ze Courte²⁸⁵” »). L’« injection » de mots anglais dans le texte français est une solution ingénieuse qui permet, de manière ponctuelle, de faire entendre dans le texte cible l’accent français de Caius, autrement intraduisible. Elle permet également de préserver des jeux de mots interlinguistiques qui sinon auraient été escamotés. Déprats et Richard rendent par exemple « If there be one or two, I shall make-a the turd²⁸⁶ » (III.III.225) par « S’il y en a un ou deux, je ferai le troisième, “I shall make the turd²⁸⁷” ». Cette traduction présente l’avantage de maintenir le jeu de mots fondé sur une interférence phonétique entre l’anglais et le français²⁸⁸ tout en préservant l’intelligibilité globale de la réplique²⁸⁹. Quant au *by Gar* de Caius, Déprats et Richard le traduisent tantôt par le juron français « crénom ! », comme ils l’avaient déjà fait en 2010, tantôt par l’interjection anglaise « my God ! », xénisme de plus en plus usité en français de nos jours. Par ailleurs, « *God* prononcé à la française peut donner « gode », ce qui peut servir d’appui de jeu à un acteur, dans le contexte de la pièce²⁹⁰ », explique Jean-Pierre Richard. Il s’agit en quelque sorte de

²⁸³ *Ibid.*, p. 241-243.

²⁸⁴ En voici trois autres exemples : « Quelle heure est-il, Jack ? “Vat is the clock ?” » (« Vat is the clock, Jack ? », II.III.3) ; « Pourquoi vous tous, “one, two, tree, four”, êtes-vous venus ? » (« Vat be all you, one, two, tree, four, come for ? », II.III.21) ; « la demoiselle est amoureuse de moi, “is love me” » (« de maid is love-a me », III.II.58). Comme on peut le voir, les passages cités en anglais sont aisément compréhensibles de tous.

²⁸⁵ « Come, take-a your rapier, and come after my heel to the court. » (I.IV.55-56)

²⁸⁶ *Turd*, mauvaise prononciation de *third*, signifie « étron ».

²⁸⁷ J.-M. DEPRATS et G. VENET (éd.), *Comédies II*, *op. cit.*, p. 145.

²⁸⁸ Il est probable, cependant, que ce jeu de mots ne soit compris que d’un nombre réduit de lecteurs ou de spectateurs.

²⁸⁹ Par comparaison, la traduction proposée par Léone Teyssandier, qui a tenté de préserver le jeu fondé sur une interférence phonétique (on se souvient qu’elle a fait de Caius un Flamand), me paraît plus laborieuse et beaucoup moins limpide : « EVANS. S’il en vient un, je serai le teuxième convié. / CAIUS. S’il en vient un ou deux, moi je serai le troisième des conchiés. » M. GRIVELET et G. MONSARRAT (éd.), *Comédies II*, *op. cit.*, p. 297.

²⁹⁰ Propos échangés par courriel et reproduits ici avec l’aimable autorisation de leur auteur.

compenser la perte de jeux de mots du texte source en les déplaçant, en les transposant, en les réinventant²⁹¹.

Bien qu'un personnage tel que Caius – tout comme Clouseau ou René Artois, dans des séries comiques plus proches de nous – puisse donner du fil à retordre à un traducteur francophone, la traduction des diverses manifestations du « français dans le texte » dans *Henry V*, nous allons le voir, représente à première vue un obstacle encore plus difficilement surmontable, non seulement parce que le français (sous toutes ses formes) occupe dans cette pièce une place plus grande d'un point de vue quantitatif, mais également parce qu'il n'est évidemment pas envisageable d'altérer la nationalités des personnages concernés, qui ne peuvent être que Français puisqu'il s'agit de personnages historiques. Dans les pages qui vont suivre, nous passerons en revue les différentes stratégies envisagées par divers traducteurs et metteurs en scène français de la pièce.

II. Traduire les scènes bilingues d'*Henry V*

Nous avons précédemment identifié trois scènes bilingues susceptibles de poser aux traducteurs francophones de la pièce une variété de difficultés : la scène de la demande de rançon et ses jeux de mots bilingues surannés ; la scène de la leçon de vocabulaire anglais, presque entièrement rédigée en français, et son chapelet de sous-entendus ; la scène de séduction et de conquête et ses énoncés protéiformes.

A. La scène de la demande de rançon

Comment rendre compte, dans un premier temps, de l'incompréhension mutuelle entre Pistol et Monsieur le Fer, ressort comique de la scène de la demande de rançon, dans une traduction vers le français ? « Dans le texte, Pistolet parle anglais, le soldat parle français ; on conçoit la difficulté de rendre le dialogue vraisemblable, avec une langue unique », notait déjà le traducteur Benjamin Laroche en 1843. Dans les productions anglophones, cette scène est souvent coupée²⁹², ou tout au moins raccourcie ou remaniée²⁹³. Est-elle nécessairement

²⁹¹ En anglais, comme c'est le cas de l'ambigu « my God ! », aussi bien qu'en français : Caius rebaptise par exemple le patron de la Jarretière « monsieur l'aubergiste de la Jarretelle » (« mine Host de Jarteer », III.1.83).

²⁹² « The scene [...] [is] often cut in performance, the actors regarding it as the result of Shakespeare's all-too complacent punning. » J.-M. DÉPRATS, « A French history of *Henry V* », dans T. HOENSELAARS (éd.), *Shakespeare's History Plays*, *op. cit.*, p. 78. La scène disparaît par exemple du film de Kenneth Branagh (1989).

²⁹³ Dans une récente mise en scène de Gregory Doran au Royal Shakespeare Theatre de Stratford-upon-Avon (automne 2015), quelques libertés ont été prises avec le texte. Pistol (Antony Byrne) entre en scène en

condamnée au même sort en français ou bien la traduction représente-t-elle au contraire une occasion de la rendre plus actuelle ?

La plupart des traductions françaises de la pièce transforment ce dialogue bilingue en dialogue monolingue. Comme l'explique Delabastita :

The English [...] melts away into monolingual French discourse. Not surprisingly, the characters who already spoke French in the original stick with that language in translation, whereas those who spoke English in the original now adopt French too, thereby becoming linguistically indistinguishable from the former group²⁹⁴.

Dans la mesure où la scène repose en grande partie sur l'interprétation consécutive des propos de Pistol et de le Fer, une traduction en langue unique est fatalement redondante. Si Pistol, le Fer et le jeune page s'expriment tous en français, langue cible de traduction, la scène semble en effet vouée à la tautologie, voire à l'ineptie. Dans les passages suivants, tirés des traductions de Le Tourneur (1781) et de François-Victor Hugo (1863), on mesure l'absurdité d'un rendu littéral :

BOY. *Écoutez: comment êtes-vous appelé?*

FRENCH SOLDIER. *Monsieur le Fer.*

BOY. He says his name is Master Fer.

Pistol. Master Fer? I'll fer him, and firk him, and ferret him.
Discuss the same in French unto him.

BOY. I do not know the French for fer and ferret and firk.

LE PAGE, *au François*. *Écoutez-moi : comment êtes-vous appelé ?*

LE SOLDAT FRANÇOIS. *Monsieur le Fer.*

LE PAGE. Il dit qu'il s'appelle Monsieur Fer.

PISTOL. Monsieur Fer ! Ah ! par Dieu, je le ferrerai, je le ferlherai, je le ferreterai²⁹⁵. Rends-lui cela en François.

LE PAGE. Je ne sais pas ce que c'est que ferrer, ferreter & ferlher, en François. (Le Tourneur, 1781)

LE PAGE, *au soldat*. *Escoutez : comment estes-vous appelé ?*

LE SOLDAT. *Monsieur le Fer.*

proférant une insulte francophobe absente de l'original et fait ensuite l'économie d'un ou deux jeux de mots vraisemblablement jugés trop obscurs pour un public contemporain.

²⁹⁴ D. DELABASTITA, « A Great Feast of Languages: Shakespeare's Multilingual Comedy in 'King Henry V' and the Translator », art. cité, p. 327.

²⁹⁵ Ces deux derniers verbes sont vraisemblablement de l'invention de Le Tourneur.

LE PAGE, à *Pistolet*. Il dit qu'il se nomme Maître Fer.

PISTOLET. Maître Fer ! Eh bien, je vais le ferrer, le laminer, le marteler ! Rends-lui ça en français.

LE PAGE. Je ne sais pas les mots français pour *ferrer, laminer, marteler*. (F.-V. Hugo, 1863)

Certains traducteurs tâchent quant à eux de préserver un degré minimal de bilinguisme en reproduisant dans leur texte français les mots anglais sur lesquels portent les jeux de mots du début du dialogue. C'est par exemple le cas de Sylvère Monod, qui avoue avoir adapté « tant bien que mal²⁹⁶ » le calembour suivant, « doublement intraduisible » puisque bilingue :

FRENCH SOLDIER. *Est-il impossible d'échapper la force de ton bras?*

PISTOL. Brass, cur? Thou damneèd and luxurious mountain goat,
Offer'st me brass?

LE SOLDAT FRANÇAIS. 'Est-il impossible d'échapper la force de ton bras ?'

PISTOLET. « Brass », du billon, chien ? Sacré bouc lubrique des montagnes, tu m'offres du billon ?

D'autres préfèrent pour ce passage substituer un jeu de mots monolingue au calembour bilingue de l'original :

LE SOLDAT FRANÇAIS. *Est-il impossible d'échapper à la force de ton bras ?*

PISTOLET. Que je t'embrasse, roquet ? Sacré bouc lubrique des montagnes, tu veux que je t'embrasse²⁹⁷ ? (Jean-Michel Déprats, 2008)

À ma connaissance, les seuls traducteurs à avoir cherché à reproduire « à grande échelle » le bilinguisme de la scène sont Daniel et Geneviève Bournet (1992). Pour ce faire, les traducteurs ont substitué de l'ancien français au français du dialogue original :

PISTOL. Yield, cur.

FRENCH SOLDIER. *Je pense que vous êtes le gentilhomme de bon qualité.*

PISTOL. *Qualité? 'Calin O custure me!'*

Art thou a gentleman? What is thy name? Discuss.

FRENCH SOLDIER. *O Seigneur Dieu!*

PISTOL, *aside*. O Seigneur Dew should be a gentleman. [...]

FRENCH SOLDIER. *Est-il impossible d'échapper la force de ton bras?*

PISTOL. Brass, cur? Thou damnèd and luxurious mountain goat,
Offer'st me brass?

²⁹⁶ E. DAYRE (éd.), *Henry V, op. cit.*, p. 246.

²⁹⁷ J.-M. DEPRATS et G. VENET (éd.), *Histoires II, op. cit.*, p. 901.

PISTOL. Cède, chien !

LE SOLDAT FRANÇAIS. Jo crei que vos estes li gentieus homs de buen renc.

PISTOL. Ran ? Ran tan plan !

Es-tu gentilhomme? Quel est ton nom ? Discute !

LE SOLDAT FRANÇAIS. O Sovrains Diex !

PISTOL. O Séverin Dextre doit être un gentilhomme. [...]

LE SOLDAT FRANÇAIS. Impossible escamper la vigor de teue paulme ?

PISTOL. Ta pomme, roquet ?

Toi, lubrique et damné bouc des montagnes,

Tu m'offres la pomme²⁹⁸ ?

Pour Daniel et Geneviève Bournet, le recours à l'ancien français, choisi pour son « caractère exotique », permettrait non seulement de reproduire l'écart entre la langue de Pistol et celle du soldat, mais aussi de générer de nouveaux jeux de mots interlinguistiques. Si ce choix peut éventuellement se justifier, on a cependant du mal à concevoir qu'une partie seulement des personnages français de la pièce s'expriment dans un état de langue antérieur – à l'exception de Catherine, les nobles français parlent pour leur part un français du XX^e siècle.

Une autre solution pourrait éventuellement consister à rétablir le bilinguisme de la scène en faisant parler anglais à Pistol, ou tout au moins à conserver une partie de ses répliques en anglais. Certes, le personnage s'exprime en français partout ailleurs, mais il ne paraît pas totalement inconcevable de compter momentanément sur la suspension de l'incrédulité du spectateur. Bien qu'imparfaite, cette solution aurait non seulement le mérite de préserver les jeux de mots bilingues (même si la plupart d'entre eux gagneraient sans doute à être réécrits), mais également de rendre le texte cible aussi étrange(r) pour un public français que le texte source peut l'être pour un public anglais.

B. « A « French » correction » ?

La scène de la leçon d'anglais est tout aussi problématique du point de vue de la traduction. Que faire, en effet, du français approximatif de Catherine et d'Alice, qui fait curieusement l'objet d'une scène entière ? Comme le résume bien Jean-Michel Déprats,

Le traducteur français a le choix entre deux solutions peut-être également mauvaises. S'il préserve ce français en partie imaginaire qui ne manque ni de saveur ni de charme, mais est tout de même assez chaotique, les seuls personnages dans la version française qui parleront un français approximatif seront la princesse de France, sa dame de compagnie, et un prisonnier français, tous les Anglais parlant un français moderne et intelligible ! Si l'on « traduit » le

²⁹⁸ William Shakespeare : *Théâtre complet IV*, op. cit., p. 400-401.

français de Shakespeare en français d'aujourd'hui, quelque chose de ce sabir exotique et exquis est perdu, un parfum d'ancien, une couleur surannée mais délicieuse²⁹⁹.

Si les traducteurs français ayant choisi de reproduire textuellement le français de Shakespeare sont majoritaires, il est intéressant de noter qu'ils n'y ont pas tous été poussés par les mêmes motifs. Comme le fait justement remarquer Delabastita,

The refusal to weed out clumsy expressions from Shakespeare's French text may spring from various motives, including a commitment to the utmost fidelity, or the wish to inject a dose of 'authenticity' and historical 'local colour' into the translation. But sometimes one wonders if there isn't a hidden ideological agenda³⁰⁰.

Dans le *Henri V* de Le Tourneur (1781), la scène de la leçon d'anglais a été coupée et apparaît telle quelle en appendice parmi les « Retranchemens ». Pour le traducteur, « cette scène n'est point de Shakespear (sic) : tout concourt à le prouver ». Plus de cent cinquante ans plus tard, Pierre Messiaen, qui tenait cette « scène de gros comique³⁰¹ » (et plus généralement la pièce dans son entier) en piètre estime, est du même avis : « Ne nous affligeons pas, rassure-t-il son lecteur en notice, de la grossière caricature des Français ; dans *Henry V*, comme dans *I Henry VI*, on peut affirmer qu'elle n'est pas de Shakespeare³⁰². » La scène n'étant pas authentique, selon ces traducteurs, elle ne mérite évidemment pas d'être traduite.

D'autres traducteurs voient dans la (non-) traduction de cette scène une occasion rêvée de « régler leurs comptes » avec Shakespeare. « If Shakespeare's own French is so abominable, how could he then be in a position to make fun of the imperfect English of the French characters³⁰³? », s'interroge en effet Delabastita. En 1842, Francisque Michel attire l'attention du lecteur sur l'incapacité évidente de Shakespeare à écrire en français : « Nous nous sommes borné à copier [cette scène] textuellement *avec les fautes d'orthographe et autres* qui peuvent s'y trouver³⁰⁴. » Son contemporain Benjamin Laroche, ayant traduit la pièce en 1843, débarrasse quant à lui la scène de ses scories mais prend tout de même soin de faire savoir en note que « dans le texte, toute cette scène est en français, et *en français*

²⁹⁹ J.-M. DEPRATS, « "I cannot speak your England" : sur quelques problèmes de traduction d'*Henry V* », art. cité p. 75-76.

³⁰⁰ D. DELABASTITA, « A Great Feast of Languages: Shakespeare's Multilingual Comedy in 'King Henry V' and the Translator », art. cité, p. 337.

³⁰¹ W. SHAKESPEARE, *Les Drame historiques et les poèmes lyriques*, op. cit., p. 1083.

³⁰² *Ibid.*, p. 1033.

³⁰³ D. DELABASTITA, « A Great Feast of Languages: Shakespeare's Multilingual Comedy in 'King Henry V' and the Translator », art. cité, p. 338.

³⁰⁴ *Œuvres complètes de Shakespeare*, traduit par F. MICHEL, Paris, Firmin Didot Frères, 1842, vol. 2, p. 485. C'est moi qui souligne.

*incorrect, bien entendu*³⁰⁵ ». François-Victor Hugo (1863) n'est de son côté pas beaucoup plus indulgent : « J'ai tenu à copier religieusement le texte revu et corrigé par Shakespeare. Le lecteur pourra juger ainsi comment l'auteur d'*Hamlet* parlait la langue de Montaigne³⁰⁶. » Ne s'agit-il pas là, plus ou moins tacitement, de rendre à Shakespeare la monnaie de sa pièce et de lui infliger une « correction française », non pas à coups de poireau mais à coups de sarcasmes ?

C'est animé d'un goût pour la « patine³⁰⁷ » plus que d'un esprit de revanche que Sylvère Monod (2000), quant à lui, explique avoir choisi de « conserv[er] dans toute sa saveur le texte du *New Shakespeare*, qui suit d'assez près le français de Shakespeare³⁰⁸ ». C'est en effet avec un plaisir affiché que le traducteur dit avoir pris le « risque » de rendre la scène de la leçon d'anglais « plus divertissante pour le lecteur français qu'elle ne l'est en Grande-Bretagne³⁰⁹ ». Pour le sous-titrage et le doublage du film de Branagh, en 1989, Jean-Michel Déprats avait lui aussi gardé « verbatim » le français de Shakespeare, dans la mesure où « c'était un film anglais, joué par des Anglais³¹⁰ ». Pour la mise en scène de Jean-Louis Benoit, dix ans plus tard, puis pour l'édition de la Pléiade, en 2008, Jean-Michel Déprats a cependant cru plus juste de « traduire » le français de Shakespeare en français moderne : « le français involontairement "approximatif" qui figure dans le texte anglais (archaïsme ou maladresse de Shakespeare) a été modernisé et clarifié dans la traduction³¹¹ ».

En modernisant le texte, Jean-Michel Déprats le rapproche du lecteur et du spectateur d'aujourd'hui. Daniel et Geneviève Bournet vont dans une direction diamétralement opposée lorsqu'ils choisissent de réécrire entièrement le dialogue en substituant au français de Shakespeare de l'ancien français, et aux mots anglais enseignés à Catherine du français

³⁰⁵ *Œuvres complètes de Shakspeare*, traduit par B. LAROCHE, Paris, Charles Gosselin, 1843, vol. 6, p. 353. C'est moi qui souligne.

³⁰⁶ *Œuvres complètes de W. Skakespeare, op. cit.*, p. 317.

³⁰⁷ Sur la question du recours à l'archaïsme en traduction, voir notamment la table ronde animée par Jean-Pierre Maquerlot avec la participation de Jean-Michel Déprats, Jean Malaplate, Sylvère Monod et Jean-Pierre Richard (J.-P. MAQUERLOT, « Table ronde », *op. cit.*). Monod y explique avoir tout d'abord été séduit par la recherche de la patine lors de sa première expérience de la traduction d'*Henry V* sous la férule de Pierre Leyris au milieu des années 1950 : « Au temps de mon inexpérience totale, j'ai cru à l'opportunité d'un effort pour rendre le français de ma traduction d'*Henry V* plus contemporain de Shakespeare que celui que j'utilisais dans la vie courante et dans la plupart de mes travaux littéraires. Je me souviens que je m'étais soumis à un exercice délectable : la lecture ou la relecture des *Essais* de Montaigne. J'y trouvais des tournures que je croyais pouvoir utiliser ; [...] Pierre Leyris m'a facilement dissuadé de telles pratiques, qui aboutiraient à une langue hybride, zébrée de disparates. J'y ai donc renoncé de bon cœur. » (P. 284-285)

³⁰⁸ E. DAYRE (éd.), *Henry V, op. cit.*, p. 243.

³⁰⁹ *Ibid.*

³¹⁰ J.-M. DEPRATS, « "I cannot speak your England" : sur quelques problèmes de traduction d'*Henry V* », art. cité, p. 76.

³¹¹ J.-M. DEPRATS et G. VENET (éd.), *Histoires II, op. cit.*, p. 1645.

moderne. Voici comment les traducteurs justifient leur démarche, aussi insolite qu'artificielle :

Dans la traduction française la distance entre la langue de Catherine et les mots [anglais] qu'elle apprend risque évidemment de disparaître. Le souci de la représentation théâtrale en français impose de maintenir cette distance. Étant donné que la convention théâtrale admet que l'anglais de Shakespeare se dit en français sur la scène française et que la princesse et sa suivante ne peuvent être que des Françaises du moyen-âge, nous transcrivons les quelques mots anglais en français moderne et les répliques de Catherine et d'Alice en ancien français, dont on peut penser qu'il peut avoir auprès du public français d'aujourd'hui le caractère exotique du français pour le public anglais³¹².

Plutôt que de rapprocher le texte du lecteur, il s'agit au contraire de mettre entre eux une distance qui serait comparable à celle qui sépare le dialogue original d'un public anglais. Si cette démarche peut éventuellement se justifier, le résultat est loin d'être probant. En effet, les traducteurs font constamment référence à la langue apprise comme étant de l'anglais, risquant ainsi de plonger le lecteur dans une confusion totale :

CATH. Alice, tu fus chieux *les Anglois*³¹³, et tu ben paroles *li langaige*.

AL. Alques, madame.

CATH. Jo toi prie m'enseigniez, me faust apenre à parler... Coument est appeled le paulme, *en anglois* ?

AL. Le paulme ? Il est appeled « main ». [...]

CATH. Le paulme, « main ». Li deies, « doives ». Jo crei que jo suis li buen escoulier. J'ai gaigned *dous moz anglois* vistement. Coument est appeled les grifz ?

AL. Les grifz ? Nos les appelons « oncles ».

CATH. « Oncles ». Oyez, diste-mei se jo parole ben : « main », « doives », « oncles ».

AL. Cel est ben dist, madame ; *forz buen anglois*³¹⁴ !

Tout comme la leçon d'anglais de l'original, la suite de la leçon de français moderne dérape. Catherine déforme le « bras » en « dras », le « coude » en « coutre » puis en « foutre », les « ongles » en « oncles » et en « ongres », et enfin la « face » en « fesse ». L'échange se conclut sur un jeu de mots scatologique tiré par les cheveux et d'assez mauvais goût :

CATHERINE. [...] Coument il est appeled li chandelier et la monoie ?

ALICE. Torchère, madame, et l'écu.

CATHERINE. « Torchier les culs » ? O Soverains Diex ! Cil sont moz de male sonance, corrumvable, orde et maculante ; et neullement por les dames d'honor en usance. Je ne voldrai purnuncer ces moz devant les segniors François por tot li mont. « Torchier les culs ».

³¹² William Shakespeare : *Théâtre complet IV*, op. cit., p. 371.

³¹³ Dans cette citation, tous les italiques sont de moi.

³¹⁴ William Shakespeare : *Théâtre complet IV*, op. cit., p. 372.

Nenmains, jo rappasseraï altre feiz meie leçon ensanle : « main », « doives », « oncles », « dras », « coude », « fesse », « torchier », « les culs »³¹⁵.

Daniel et Geneviève Bournet sont les seuls à s'être efforcés, tant bien que mal, de reproduire la trivialité des jeux de mots de l'original, fondés pour la plupart sur la prononciation française et erronée des mots anglais appris, autour desquels est construit le dialogue. Les traductions qui reproduisent le français de Shakespeare (tel quel ou en le modernisant) passent nécessairement à côté des allusions obscènes de la leçon d'anglais. En effet, derrière le mot *sin* (mauvaise prononciation de *chin*), un spectateur français, sans le secours de la note de bas de page, n'entendra pas « fornication ». Le mot *bilbow* n'évoquera quant à lui ni une épée, ni un phallus. Parmi les termes enseignés à la princesse de France, seuls « nick³¹⁶ » ainsi que le double jeu de mots final (« de foot et de cown »), calembours bilingues *stricto sensu*, peuvent susciter le rire aussi bien en anglais qu'en français. Dans la mesure où l'ensemble des jeux de mots de la scène en constitue un des traits essentiels, le traducteur n'a-t-il pas le devoir d'essayer d'en rendre compte dans sa traduction à l'aide de mesures compensatoires ? Il me semble en effet que, s'il est impossible de les traduire littéralement, il est en revanche possible – et même souhaitable – de compenser leur perte en les déplaçant, comme l'ont fait Jean-Michel Déprats et Jean-Pierre Richard pour la traduction de la leçon de latin de *The Merry Wives of Windsor*. On pourrait par exemple remplacer tous les mots appris (*hand, fingers, nails...*) par d'autres mots anglais rendus équivoques par une prononciation à la française. L'inconvénient de cette solution serait de perdre les références cruciales aux parties du corps de Catherine, progressivement anglicisé et métamorphosé : « Soumis à la langue anglaise, suggère Nathalie Vienne-Guerrin, son corps se trouve symboliquement démembré, mis en pièces, disséqué³¹⁷ ». Si l'on décide au contraire de conserver telle quelle la liste de vocabulaire de l'original, on pourrait alors déplacer les jeux de mots et tenter de tirer parti de nouvelles équivoques, à un autre endroit du texte. En supposant que Catherine et Alice prononcent l'anglais avec un fort accent français, cela pourrait par exemple donner :

CATHERINE. Alice, tu as été en Angleterre, et tu parles bien la langue.

ALICE. Un peu, madame. A little bit.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 373.

³¹⁶ On pourrait aisément mettre l'accent sur ce jeu de mots latent en marquant par la ponctuation la réaction outrée de Catherine : « CATHERINE. Comment appelez-vous le cou ? / ALICE. “Ze nick”, madame. / CATHERINE. “Ze nique” ?! ».

³¹⁷ N. VIENNE-GUERRIN, « “Couple a gorge !” : la guerre des langues dans *Henry V* », art. cité, p. 175.

CATHERINE. Écoutez—dites-moi si je parle bien: *de hand, de fingres, et de nails.*

ALICE. C'est bien dit, madame. Nicely put ! Voilà du fort bon anglais.

CATHERINE. « Ze³¹⁸ foutre » et « ze con » ? Ô Seigneur Dieu! Oh my God !

Comme dans le texte source, les jeux de mots ci-dessus sont fondés sur la prononciation à la française de mots anglais (*interference-based wordplay*), mais cette fois-ci, c'est en français et non plus en anglais que les mots soulignés sont à double entente – il s'agit de calembours bilingues et non plus monolingues.

Dans la mise en scène de Jean-Louis Benoit (1999), l'humour grivois de la scène est principalement relayé par la partition gestuelle (voir annexe VIII), qui prend en quelque sorte le relais de la traduction verbale³¹⁹. Dans ce spectacle, les rôles d'Alice et de Catherine sont respectivement interprétés par Isabelle Bouchemaa et Marie Vialle. Loin de mimer le texte, cette dernière en propose une interprétation ironique à travers une sorte de ballet verbal ingénieusement rythmé par la répétition des vocables anglais déformés par l'accent et la mémoire défaillante de la princesse de France. L'ensemble de la scène est particulièrement comique. À chaque nouveau mot appris correspond un geste ; à chaque série de mots, un enchaînement gestuel assez savoureux. Un bras tendu vers l'avant et présentant la paume de la main introduit le nouveau mot « de hand » ; un majeur tendu (geste du doigt d'honneur) annonce le mot anglais pour « doigt » (« de fingre ») ; les ongles (« de nails ») deviennent ici des griffes, dans un geste suggérant aussi bien la hardiesse que l'érotisme de la princesse française. Un bras exagérément tendu vers le ciel correspond à « de arm » ; le coude effrontément pointé vers le public, à « d'elbow ». Catherine répète ensuite tous les mots qu'elle vient d'apprendre. Lorsque son professeur improvisé corrige son « de bilbow » en « d'elbow », la princesse se fâche, bondit sur Alice et lui tord le cou. La leçon reprend... justement avec le mot « cou » (« de nick ») ! Très vite, Catherine mélange toute sa leçon et associe chaque mot au mauvais geste dans un enchaînement comique de mouvements d'intensité croissante : enchaînement qui aboutit finalement à un bras d'honneur couronné d'un majeur dressé associé au mot « nick », dont l'actrice semble exploiter l'homonymie en français, surchargeant ainsi (tout en la déplaçant) l'imagerie obscène du passage. La fin de la

³¹⁸ De nos jours, « ze » me semble une représentation plus fidèle de la prononciation française (comique) de l'article défini *the*. Notons au passage que « l'on entend parfois en français des gens dire des choses comme "C'est ze film" ou "C'est ze restaurant" » afin d'« ériger ce dont on parle en modèle de sa catégorie ». C. BRASART, *L'Essentiel de la grammaire anglaise*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 201.

³¹⁹ Une partie de cette analyse est également traitée par M. LACROIX, « Shakespeare au « banquet » des langues étrang(èr)es », *op. cit.*

scène, lorsque vient le moment pour Catherine de réciter l'ensemble de sa leçon, consiste en une chorégraphie énumérative faussement naïve aboutissant à la pirouette finale du personnage qui soulève malicieusement sa robe dans une virevolte. L'ensemble de la scène est savamment rythmé : mots et gestes s'enchaînent selon une logique accumulative presque étourdissante. La partition gestuelle ne se contente pas d'accompagner le texte : elle le parachève. Dans cette mise en scène, l'attention au détail et au vérisme linguistique semble céder la place au langage corporel et au plaisir sensuel³²⁰ de la répétition et de la déformation des mots étrangers.

Si la « leçon de langue » qui se joue en V.II est tout aussi savoureuse, elle ne manque pas de poser de nouvelles difficultés au traducteur francophone. On y parle tantôt en anglais, tantôt en français (un français approximatif mais censément correct), mais aussi en mauvais anglais et en mauvais français. Comment se retrouver dans tout cela dans une traduction vers le français ?

C. *“Thy speaking of my tongue, and I thine, most truly-falsely” (V.II.190)*

La complexité de la scène bilingue de V.II ne se limite pas à la nature protéiforme de ses énoncés : elle s'étend aussi au contenu des répliques et aux diverses gloses métalinguistiques formulées par les personnages. Ces gloses sont de trois ordres au moins. Elles peuvent : 1. illustrer, commenter ou interroger la possibilité ou l'impossibilité de communiquer dans la langue de l'autre ; 2. constituer un commentaire formel sur la qualité de la langue parlée ; 3. porter sur le contenu de la réplique de l'autre. S'il veut produire un texte cohérent et théâtralement convaincant, le traducteur devra tenir compte de l'ensemble de ces commentaires métalinguistiques.

Lorsque Catherine s'excuse naïvement de ne pas savoir parler anglais (« Your majesty shall mock at me. I cannot speak your England »), le ton est posé : le savoureux lapsus de la princesse laisse entrevoir tout le potentiel comique de la scène à venir. La solution consistant à rendre les répliques des personnages dans une langue standardisée met évidemment en péril tout l'humour linguistique du dialogue. Chez Le Tourneur, par exemple, plusieurs passages au cours desquels Alice joue le rôle d'interprète sont retranchés et le reste du dialogue est transposé en bon français. Seules les didascalies rendent vaguement compte du sabir de

³²⁰ Comme le fait remarquer Marianne Montgomery, « language lessons [...] emphasize the sensuality of language, encouraging an unchaste open mouth and active lips and tongue ». M. MONTGOMERY, *Europe's Languages on England's Stages, 1590-1620, op. cit.*, p. 41.

Catherine et d’Alice. La princesse, note Le Tourneur, « entend imparfaitement l’Anglois sans le parler³²¹ » – c’est-à-dire sans le parler correctement. Une didascalie précise qu’Alice s’exprime « en mauvais Anglois » et une autre que Catherine répond « en une phrase mêlée de mots Anglois & de mots François³²² », mais la traduction elle-même ne garde aucune trace de cette hybridation. Le Tourneur se fait également un devoir de corriger le mauvais français de Henry, qui prend par exemple le mot « déesse » pour du masculin dans le texte du Folio (« *mon trescher & deuin deesse* »). Non seulement le traducteur rétablit l’accord féminin, mais il prend également soin d’expliquer en note que « divine déesse » n’est « point un pléonasme dans l’expression de l’amour ». Tout doit avoir un sens.

Benjamin Laroche suit une logique semblable, se contentant d’expliquer en note que « pour comprendre cette scène, il est nécessaire de se rappeler que dans le texte, Catherine parle en français, et le roi Henri en anglais³²³ ». Le mauvais anglais de la princesse est adroitement passé sous silence, contrairement à « la pitoyable prononciation d’Alice, qui se fait moins comprendre en parlant anglais que sa maîtresse en parlant français³²⁴ ». Il semblerait que Laroche soit extrêmement réticent à présenter Catherine sous un jour ridicule. Pourtant, le fait qu’elle ne semble pas comprendre sa propre langue, effet indésirable de la standardisation de ses répliques, n’est pas beaucoup plus flatteur :

KING HARRY. [...] Do you like me, Kate?

CATHERINE. *Pardonnez-moi*, I cannot tell vat is ‘like me’.

KING HARRY. An angel is like you, Kate, and you are like an angel.

CATHERINE (to Alice). *Que dit-il?—que je suis semblable à les anges?*

ALICE. *Oui, vraiment—sauf votre grâce—ainsi dit-il.*

LE ROI HENRI. [...] M’aimez-vous, Catherine ?

CATHERINE. *Pardonnez-moi*, je ne comprends pas ce que veut dire aimer.

LE ROI HENRI. Un ange vous ressemble, Catherine, et vous êtes semblable à un ange.

CATHERINE. *Que dit-il ? que je suis semblable aux anges ?*

ALICE. *Oui vraiment*, sauf votre grâce, c’est ce qu’il dit.

³²¹ *Shakespeare traduit de l’anglois, op. cit.*, p. 187.

³²² *Ibid.*, p. 194.

³²³ *Œuvres complètes de Shakspeare*, traduit par B. LAROCHE, Paris, Société du Panthéon Littéraire, 1844, vol. 2, p. 200, n. d. t.

³²⁴ *Ibid.*

Comme on le voit ici, le jeu de mots sur *like* (pris tantôt comme verbe et tantôt comme préposition) disparaît complètement de la traduction, laissant place à un dialogue totalement dépourvu de cohérence.

Chez Marcel Sallé, M. J. Lavelle et Jean-Claude Sallé, la princesse de France s'exprime tout du long en français standardisé. Le premier avoue ne pas trouver la scène particulièrement drôle : « nous ne rions plus qu'avec un peu d'indulgence³²⁵ », dit-il, des effets comiques « un peu faciles » (et dont le traducteur se débarrasse) nés des difficultés de communication entre Catherine et Henry. Jean-Claude Sallé, de son côté, explique que sa « traduction ne tient pas compte des fautes d'anglais de la princesse afin d'éviter de produire un dialogue dans lequel les incorrections seraient commises seulement par le personnage dont le français est la langue maternelle³²⁶ ». Naturellement, les répliques d'Alice font elles aussi l'objet d'une standardisation. Enfin, M. J. Lavelle considérait la scène de conquête amoureuse, « dont chaque mot tient l'auditoire en éveil³²⁷ », comme l'une des « plus vigoureuses et [d]es plus vivantes de la pièce³²⁸ ». Malgré cet enthousiasme, la traductrice suggère dans sa préface que le personnage de Catherine, dénué d'intérêt et de grâce, ne sert en fait que de faire-valoir à Henry :

Shakespeare nous avait bien promis, dans l'épilogue du second *Henri IV*, de « nous amuser avec la belle Catherine de France³²⁹ », mais elle-même n'est là que pour permettre au roi d'achever sa conquête et pour donner à sa verve gaillarde l'occasion d'entrer en jeu. Si elle amuse, c'est par l'ignorance de la langue de son vainqueur qui donne à chacune de ses paroles la faiblesse ridicule d'une enfance qui se prolonge. On devine aisément le succès que peut avoir sur une scène londonienne [...] les difficultés que le roi Henri et Catherine ont à s'entendre quand ils parlent d'amour. Ce sont là des sources de rire que rien n'épuise et qui ne varient guère d'un siècle à l'autre³³⁰.

Bien qu'elle reconnaisse la teneur comique infaillible de la scène de l'autre côté de la Manche, Lavelle semble avoir choisi de redonner aux deux personnages féminins une certaine dignité en les faisant s'exprimer en bon français. En revanche, la traductrice n'a aucun scrupule à reproduire tel quel le français approximatif de Henry : « Il faut laisser le roi s'embarrasser dans les mots français³³¹ », affirme-t-elle ainsi vindictivement. En d'autres termes, Lavelle parvient par ses choix traductifs à inverser le rapport de force qui se joue entre

³²⁵ *La Vie du roi Henri V*, traduit par M. SALLÉ, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Shakespeare », 1961 [1928], p. XVII.

³²⁶ M. GRIVELET et G. MONSARRAT (éd.), *Histoires I*, op. cit., p. 916-917.

³²⁷ *Henri V*, op. cit., p. 17.

³²⁸ *Ibid.*, p. 47.

³²⁹ « Our humble author will continue the story with Sir John in it, and make you merry with fair Catherine of France » (*2H4*, Epilogue, 25-27).

³³⁰ M.-J. LAVELLE (trad.), *Henri V*, op. cit., p. 33.

³³¹ *Ibid.*, p. 291.

Henry et Catherine, l'Angleterre et la France, l'anglais et le français. Pour Delabastita, c'est à présent Henry qui semble servir de faire-valoir à Catherine, dans le texte français de Lavelle :

Lavelle could not bring himself (sic) to give Katherine broken French as an equivalent of her broken English in the original. [...] Lavelle is not simply bowing to the target-culture expectation of linguistic correctness, since on other occasions he does use broken French. Unease with the politics of the scene might be a more likely explanation. The wooing scene stages a political and erotic contest in which power is so unevenly balanced against the French that the translator may well have felt he had to step in somehow and at least spare Katherine the ridicule of being reduced to a babbling infant. Moreover, the perfection of her French now covers up her ignorance of English [...], while serving as a foil for Henry's linguistic blunders [...]. [...] Lavelle manages, if only for a moment, to beat Shakespeare at his own game, Henry being the only character in his version of the scene to display linguistic incompetence. Some older English text editors (such as Pope) were loath to see Henry make mistakes in French and obligingly corrected them, leaving all the linguistic stumbling in the scene to be done by the French characters. Lavelle shows himself less merciful to Henry [...], bestowing all his editorial kindness on Katherine instead³³².

Présument à tort que Lavelle était un traducteur et non une traductrice, Delabastita passe peut-être ici à côté d'une autre explication possible. Dans sa préface, Marie-Jeanne Lavelle note que c'est avec une certaine « brutalité » et un certain « mépris du plus fort pour le plus faible³³³ » que Henry fait sa cour à Catherine. Si la traductrice fait preuve d'une certaine bienveillance envers la princesse et sa dame de compagnie, c'est peut-être aussi dans l'intention plus ou moins consciente de défendre le « sexe faible » contre le « sexe fort ».

D'autres traducteurs font preuve de moins de scrupules à faire s'exprimer Catherine et Alice en mauvais français. C'est par exemple le cas de François Guizot (1821 puis 1861), de Francisque Michel (1839), d'Émile Montégut (1869), ou, plus récemment, de Sylvère Monod (2000). La palme du ridicule revient sans doute à la Catherine de François-Victor Hugo, qui non seulement parle mal sa propre langue (« moi comprendre bien »), mais zézaye³³⁴ également, quoique de manière inconsistante (« Ze ne sais pas ça » / « Je ne saurais dire »). Dans la traduction de Monod, le bilinguisme de la scène disparaît également pour laisser la place au français presque toujours agrammatical de Catherine et d'Alice. Monod prend en revanche soin de préciser à chaque fois en didascalie à quoi correspond ce mauvais français dans l'original. Le fait que cette traduction ait été établie pour une édition bilingue a sans doute influencé les choix du traducteur pour cette scène. Selon ce dernier, en effet, une traduction destinée à être publiée en bilingue « doit faire apparaître plus clairement que les

³³² D. DELABASTITA, « A Great Feast of Languages: Shakespeare's Multilingual Comedy in 'King Henry V' and the Translator », art. cité, p. 336-337.

³³³ M.-J. LAVELLE (trad.), *Henri V*, op. cit., p. 31.

³³⁴ On se souvient que c'était également le cas de Caius dans la traduction des *Joyeuses Épouses* (1864) de F.-V. Hugo.

autres le lien entre texte et traduction, la dépendance de la traduction par rapport au texte³³⁵ ». Dans une édition bilingue, ajoute-t-il par ailleurs, la traduction est « moins autonome » et « ne se substitue pas au texte » : « elle peut être là pour faciliter l'accès à l'original³³⁶ ». Je ne suis cependant pas certaine, en l'occurrence, que la traduction de la scène de conquête par Monod facilite véritablement l'accès à l'original. Les didascalies, qui occupent dans ce dialogue une place excessive, embarrassent par exemple la lecture et diluent considérablement l'humour du passage.

À ma connaissance, seuls quatre des traducteurs français de la pièce ont cherché à rétablir la situation de bilinguisme du dialogue original. C'est notamment le cas de Pierre Messiaen (1944), qui ne cachait pourtant pas son mépris pour cette « scène d'amour genre corps de garde [...] aussi exaspérante que longue³³⁷ ». Sa traduction est malgré tout assez fidèle à l'esprit de l'original, Messiaen ayant en effet reproduit verbatim (en italiques) certaines répliques de Catherine et d'Alice en mauvais anglais ainsi que plusieurs énoncés de Henry, en mauvais français et parfois même en bon anglais :

LE ROI HENRI. [...] Que réponds-tu, *la plus belle Catherine du monde, mon très-cher et divin déesse* ?

CATHERINE. *Your majesté ave fausse French enough to deceive de most sage demoiselle dat is en France.*

LE ROI HENRI. Non, fi de mon mauvais français ! Sur mon honneur, en bon anglais, Catherine, *I love thee*³³⁸.

Daniel et Geneviève Bournet ont eux aussi reproduit le bilinguisme du dialogue en faisant s'exprimer Henry en français moderne et Catherine et Alice en ancien français, parfois mêlé de mauvais français (moderne) : « Salve vostre honur, moi comprendre bien », déclare par exemple Catherine. À d'autres endroits, cette dernière zézaye (« Je ne sais pas za », « Don za aussi me contentera »). Cette traduction manque manifestement de cohérence et pousse à mon avis bien trop loin l'« effet d'*estrangement*³³⁹ » dont parle Antoine Vitez.

De son côté, Jean-Michel Déprats explique s'être efforcé de rétablir le bilinguisme du dialogue, sur lequel « toute cette partie de la scène joue subtilement³⁴⁰ » : « les répliques

³³⁵ S. MONOD, « Traduire et retraduire Dickens », dans J. TAYLOR, E. MC MORRAN et G. LECLERCQ (éd.), *Translation Here and There Now and Then*, Exeter, Elm Bank Publications, 1996, p. 162.

³³⁶ S. MONOD, propos retranscrits par P. MAQUERLOT, « Table ronde : traduire Shakespeare aujourd'hui », p. 291.

³³⁷ W. SHAKESPEARE, *Les Drame historiques et les poèmes lyriques*, op. cit., p. 1032.

³³⁸ *Ibid.*, p. 1138.

³³⁹ A. VITEZ, cité par J.-M. Déprats dans « La traduction des dialectes, patois et parlers populaires au théâtre », table ronde citée, p. 100.

³⁴⁰ J.-M. DEPRATS et G. VENET (éd.), *Histoires II*, op. cit., p. 1650, note 14.

prononcées par Catherine dans son mauvais anglais ainsi que certaines des paroles de Henry n'ont, délibérément, pas été traduites dans le texte, mais mises entre guillemets³⁴¹ ». Voici un échantillon des quelques phrases « de compréhension aisée » prononcées par Henry dans l'original et reproduites telles quelles dans la version française de Jean-Michel Déprats³⁴² : « Do you like me, Kate ? », « An angel is like you, Kate, and you are like an angel », « Madame my interpreter, what says she ? » Le rétablissement de certaines bribes de répliques en anglais est à mon sens la seule solution recevable pour la traduction de ce dialogue dans la mesure où seule une situation de bilinguisme permet de rendre compte de façon convaincante des difficultés de communication entre Henry et Catherine, comme en témoigne par exemple l'extrait suivant :

CATHERINE. « Is it possible dat I sould love de *ennemi* of France ? »

LE ROI. Non, il n'est pas possible que vous aimiez l'ennemi de la France, Kate ; mais en m'aimant, vous aimerez l'ami de la France, car j'aime tellement la France que je ne veux pas renoncer à un seul de ses villages, « I will have it all mine ; and Kate, when France is mine, and I am yours, then yours is France and you are mine. »

CATHERINE. « I cannot tell vat is dat. »

LE ROI. « No, Kate ? » Je vais te le dire dans ta langue [...] ³⁴³.

Par contraste, on partage tout à fait l'incrédulité de Henry, dans la version française de Sylvère Monod, lorsque Catherine déclare ne pas comprendre les propos du roi, pourtant traduits en bon français :

LE ROI HENRY, *en anglais*. [...] j'aime tant la France que je ne veux pas renoncer à un seul de ses villages : je la veux toute mienne ; et alors, Kate, quand la France sera mienne, et que je serai vôtre, vôtre sera la France, et vous serez mienne.

CATHERINE, *en mauvais anglais*. Je ne peux dire qu'est cela.

LE ROI HENRY, *faisant alterner l'anglais et le mauvais français*. Vraiment, Kate ³⁴⁴ ?

Vue par le metteur en scène Jean-Louis Benoit, enfin, la scène de conquête et de séduction est particulièrement savoureuse³⁴⁵. Son dialogue suit de près le texte de Jean-Michel Déprats, dont il conserve le bilinguisme. Les coupes sont rares et concernent principalement les commentaires métalinguistiques du dialogue (par exemple : « Je me réjouis que tu ne saches pas mieux parler anglais »), tandis que le seul remaniement notable concerne une réplique de Catherine : « “Your Majesty ’ave *faux* french enough to trompe de most” *sage*

³⁴¹ *Ibid.*

³⁴² Le traducteur explique cependant avoir restitué dans les notes le sens de ces énoncés en anglais pour les lecteurs non anglophones. *Ibid.*

³⁴³ *Ibid.*, p. 959.

³⁴⁴ E. DAYRE (éd.), *Henry V*, *op. cit.*, p. 225-227.

³⁴⁵ Voir annexe IX.

demoiselle «dat is en France» ». Par souci d'intelligibilité, Marie Vialle substitue ici un verbe français (« trompe ») à l'anglais *deceive*. Dans cette mise en scène, les personnages (et en particulier Henry) recourent par ailleurs souvent à une langue gestuelle improvisée pour se faire comprendre de l'autre – ce qui ne manque pas de discrètement rappeler aux spectateurs que Henry est censé s'exprimer en anglais dans la majorité du dialogue. La traduction intersémiotique³⁴⁶ (en particulier de la parole au geste) est en effet un type de traduction privilégié pour les débutants en langue étrangère, et c'est avec humour que Jean-Louis Benoit en tire parti.

Lorsqu'elle revient sur scène pour la seconde fois, on surprend tout d'abord Catherine en train de réviser sa leçon d'anglais en faisant appel à sa mémoire kinesthésique pour rejouer silencieusement la petite chorégraphie obscène inventée à l'acte III. Aux premiers mots articulés en mauvais anglais, on voit sa suivante, à l'arrière du plateau, applaudir et féliciter la bonne élève dont elle a pu constater les progrès. La mise en scène joue donc beaucoup autour de ce leitmotiv de la leçon de langue, qui vient ici ingénieusement se superposer à la leçon d'amour. Pour signaler au spectateur le fait que les amoureux ne se comprennent pas toujours à la lettre, Benoit les fait courir vers Alice, qui se tient légèrement à l'écart, dès que survient un obstacle à la communication. La plupart du temps, cependant, les gestes des personnages leur suffisent à faire passer leur message, de façon plus ou moins subtile et plus ou moins équivoque : Philippe Torreton mime par exemple le mot « ange » par un battement d'ailes burlesque, il cogne ses deux genoux l'un contre l'autre pour signifier « danser », dessine un cercle dans le vide pour figurer le mot « miroir », ou fait mine de se transpercer le cœur à l'aide du bouquet de roses qu'il tient entre ses mains pour signifier « mourir ».

Les gestes d'accompagnement, cependant, ne signifient pas toujours la même chose chez les trois personnages, qui évoluent alors en décalage. Exploitant ce décalage, le passage suivant est particulièrement amusant :

LE ROI. Parbleu, si vous vouliez que je fasse des vers et que je danse pour vous, Kate, alors, je serais perdu : pour les vers, il me manque les mots et la mesure ; et pour la danse, je ne suis pas fort pour la mesure, encore que j'aie une bonne mesure de force³⁴⁷.

Ici, le roi accompagne l'expression « faire des vers » par un geste consistant à faire remonter le dos de ses doigts du cou vers le menton : il s'agit en fait du geste que Catherine associe de

³⁴⁶ D'après Roman Jakobson, la traduction intersémiotique « consiste en l'interprétation des signes linguistiques au moyen de signes non linguistiques ». R. JAKOBSON, « Aspects linguistiques de la traduction » (1959), *Essais de linguistique générale*, trad. Nicolas Ruwet, Paris, Editions de Minuit, 1963, p. 79.

³⁴⁷ J.-M. DEPRATS et G. VENET (éd.), *Histoires II, op. cit.*, p. 957.

son côté à « *de sin* » et qui, à un troisième niveau (celui du spectateur), peut connoter une certaine hostilité³⁴⁸. Les trois significations de ce même geste se retrouvent ainsi toutes convoquées en même temps, dans un raccourci aussi plaisant qu'improbable. Catherine répète ensuite les différents gestes inventés par le roi pour se faire comprendre d'elle (« les mots », « la danse », « la mesure »...) jusqu'à ce que Henry fasse finalement valoir sa « bonne mesure de force ». Il associe alors au mot « force » un geste du bras que Catherine croit familier et interprète de travers, puisqu'elle l'imité fièrement en se tournant vers Alice, que l'on aperçoit de loin articuler silencieusement « *d'elbow* », le coude en l'air. Les rires enregistrés lors de la captation vidéo de la pièce témoignent du succès de cette cascade de bras d'honneur.

Le passage qui suit, cité précédemment, met en œuvre un procédé similaire :

CATHERINE. « Is it possible dat I sould love de *ennemi* of France ? »

LE ROI. Non, il n'est pas possible que vous aimiez l'ennemi de la France, Kate ; mais en m'aimant, vous aimerez l'ami de la France, car j'aime tellement la France que je ne veux pas renoncer à un seul de ses villages, « I will have it all mine ; and Kate, when France is mine, and I am yours, then yours is France and you are mine. »

CATHERINE. « I cannot tell vat is dat³⁴⁹. »

Philippe Torreton entame sa réplique en français, langue de convention, et la conclut en anglais, langue parlée « en vrai ». Le passage d'une langue à l'autre ne pose aucun problème à l'auditoire. Le visage de Catherine, en revanche, se noircit à mesure que se complique la phrase anglaise un peu précieuse prononcée par Henry. Sa réplique (« I cannot tell vat is dat ! ») est ironiquement accompagnée d'un grincement de dents et du geste auparavant associé à « *de nails* » : les ongles ou plutôt les « griffes » de la princesse écorchent ainsi l'air de haut en bas dans un mouvement impétueux. L'effet est assez plaisant. L'ensemble de ces leitmotifs gestuels se faisant écho d'une scène à l'autre semblent avoir été très bien reçus par l'auditoire, qui y répond à chaque fois par un rire amusé. Le succès de la scène semble ainsi démentir la déclaration de Thomas Healy, selon lequel « *Henry V* in modern French would [...] be a perverse beast³⁵⁰ ». Il démontre également à quel point la traduction scénique peut compenser les pertes et même potentialiser les effets de la traduction verbale³⁵¹.

Dans *The Merry Wives of Windsor* et *Henry V*, nous avons vu que le « bilinguisme » de certaines scènes est loin d'être exclusivement comique. L'anglais et le français, tout

³⁴⁸ C'est notamment le cas dans le langage des mains italien.

³⁴⁹ J.-M. DEPRATS et G. VENET (éd.), *Histoires II, op. cit.*, p. 959.

³⁵⁰ T. HEALY, « Remembering with advantages: nation and ideology in *Henry V* », art. cité, p. 177.

³⁵¹ Voir J.-M. DEPRATS, « "I cannot speak your England" : sur quelques problèmes de traduction d'*Henry V* », art. cité, p. 82.

comme les Anglais et les Français dépeints dans ces deux pièces, entretiennent souvent une relation d'amour et de haine. Dans *Henry V*, la langue des conquis ne cède qu'à demi au désir d'impérialisme linguistique du roi Henry. Dans *The Merry Wives of Windsor*, l'anglicisation de Caius est elle aussi incomplète et la menace que le français fait peser sur l'anglais est toujours latente. Aujourd'hui, le rapport de force entre ces deux langues s'est pour ainsi dire inversé. Actuellement considérée comme la langue la plus influente au monde, l'anglais n'a plus grand-chose à craindre du français. Bien au contraire, nombreux sont ceux qui déplorent l'invasion croissante du français par l'anglais. Ainsi donc, les problématiques mises en scène par Shakespeare semblent bien plus actuelles, aujourd'hui, pour un public francophone que pour un public de langue anglaise. De l'autre côté de la Manche, les problématiques linguistiques à l'œuvre dans *Henry V* et *The Merry Wives of Windsor* n'ont aujourd'hui plus la même résonance qu'il y a quatre siècles. La traduction vers le français, en revanche, semble être une occasion rêvée de leur donner un sens contemporain et de rejouer ce « tango des langues » à l'œuvre dans les deux pièces les plus paradoxalement « anglaises » de Shakespeare.

CONCLUSION

« Les mots étrangers sont les juifs de la langue³⁵² », écrit Jean-Jacques Lecercle dans un article consacré à Theodor W. Adorno et aux « mots de l'étranger ». Cet aphorisme signifie plusieurs choses. Il fait tout d'abord allusion au rejet (irrationnel) dont les mots étrangers font l'objet, à l'hostilité dont ils sont régulièrement victimes³⁵³. Dans un deuxième temps, Lecercle explique que les mots étrangers représentent « l'ouverture de la langue³⁵⁴ » : ils « sont les juifs de la langue parce qu'ils sont son cosmopolitisme, ou son internationalisme³⁵⁵ ». Troisièmement, les mots étrangers constituent « les victimes expiatoires³⁵⁶ désignées de toutes les poussées nationalistes » et des diverses tentatives historiques de purification de la langue. On se souvient par exemple des mots de l'humaniste John Cheke³⁵⁷, qui compare la langue anglaise à une emprunteuse insouciante finalement contrainte à la banqueroute :

I am of this opinion that our own tung shold be written cleane and pure, unmixt and unmangeled with borowing of other tungen, wherin if we take not heed by tijm, ever borowing and never payeing, she shall be fain to keep her house as bankrupt³⁵⁸.

De façon implicite, la langue anglaise est du même coup dépeinte par Cheke comme une hôtesse trop accueillante dépossédée de sa maison (« her house ») par excès d'hospitalité. Les notions d'hôte (au double sens de celui qui reçoit et de celui qui est accueilli), d'hospitalité, d'inhospitalité mais aussi d'hostilité, son corollaire presque inévitable, semblent justement constituer un prolongement naturel de la réflexion engagée dans ce travail. Comme Émile Benveniste l'a brillamment démontré³⁵⁹, tous ces termes sont étymologiquement liés :

L'ambivalence est au fondement même du paradigme de l'hospitalité, et le don d'hospitalité est lié au dommage causé par l'hostilité. L'étranger [...] est aussi celui qui peut envahir et

³⁵² J.-J. LECERCLE, « Les mots étrangers sont les juifs de la langue », art. cité.

³⁵³ « Une “rumeur” court la langue, celle de l'hostilité aux mots étrangers, comme l'antisémitisme est la rumeur qui court sur le compte des juifs ». *Ibid.*, p. 18.

³⁵⁴ *Ibid.*

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 19.

³⁵⁶ « L'émigré linguistique [...], c'est le *pharmakos* dont la société pense que l'exclusion la lavera de ses péchés culturels », écrit également J.-J. LECERCLE dans *id.*, « Les mots étrangers, les mots de l'étranger », *Revue LISA/LISA e-journal*, 2015, vol. 13, n° 1 (<http://lisa.revues.org/8601>, consulté le 3 septembre 2016).

³⁵⁷ Traducteur infatigable, John Cheke était de son temps considéré comme le meilleur professeur de grec de Cambridge. C'était également un fervent défenseur de la pureté de la langue anglaise.

³⁵⁸ Extrait d'une lettre de Sir John Cheke à Sir Thomas Hoby dans B. CASTIGLIONE, *The Courtier*, *op. cit.*

³⁵⁹ É. BENVENISTE, « L'hospitalité », dans *id.*, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes. I : Économie, parenté, société*, Paris, Éditions de Minuit, 1969, vol. 1, p. 87-101.

perdre la cité, celui qui peut s'incruster et devenir hostile et destructeur. Le parasite en tant qu'invité abusif et destructeur est donc déjà inscrit dans l'étymologie de l'hôte³⁶⁰.

Violence et souffrance sont inscrites au cœur même de ce paradigme ambivalent, comme peuvent l'illustrer plusieurs pièces de Shakespeare. Dans la « tragédie de l'hospitalité violée », *Macbeth* (l'hôte qui reçoit) commet par exemple un double parjure envers la loyauté à son roi et la loi sacrée de l'hospitalité en assassinant sauvagement Duncan, son hôte. Le premier acte de *The Winter's Tale* met quant à lui en scène une hospitalité doublement bafouée. L'hospitalier roi de Sicile, Leontes, devient en effet brutalement hostile envers son hôte et ami d'enfance Polixenes, par lequel il est convaincu d'avoir été trahi sous son propre toit. Leontes ordonne en conséquence à son conseiller Camillo d'empoisonner le roi de Bohême, brusquement déchu de son statut d'hôte (« my kingly guest », III.II.165) et soudain perçu comme un ennemi (« mine enemy » I.II.319). Lear se voit refuser l'hospitalité de ses filles, faute qui leur vaudra d'être qualifiées de sorcières dénaturées (« unnatural hags », *King Lear*, II.II.452). La tragédie de *Sir Thomas More*, enfin, contient sans doute l'un des plus beaux plaidoyers pour l'hospitalité jamais écrits : il s'agit justement de l'un des deux extraits de la pièce communément attribués à Shakespeare aujourd'hui. Dans ce passage d'une incroyable actualité, More s'adresse aux rebelles Londoniens qui réclament l'expulsion des immigrants de la ville, présentés à l'acte I comme des parasites nuisibles. Il fait notamment appel à la compassion des insurgés en leur demandant d'imaginer le triste spectacle de leur déportation :

Imagine that you see the wretched strangers,
Their babies at their backs, with their poor luggage,
Plodding to th' ports and coasts for transportation [...]. (*Sir Thomas More*, scène VI, 84-86)

À la fin de son discours, More assimile l'inhospitalité des Londoniens à une cruauté incommensurable : « This is the strangers' case, / And this your mountainish³⁶¹ inhumanity » (v. 155).

La « comédie anglaise » de Shakespeare fait elle aussi la part belle au thème de l'(in)hospitalité, dans un registre moins pathétique mais dans une visée non moins cathartique. Dans *The Merry Wives of Windsor*, c'est envers des visiteurs étrangers (de prétendus Allemands) que le patron de l'auberge de la Jarretière se montre subrepticement hostile

³⁶⁰ M. ROMAN et A. TOMICHE, *Figures du parasite*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2001, p. 13.

³⁶¹ Sur ce néologisme, qui signifierait à la fois « immense » (par référence au volume d'une montagne) et « barbare » (par référence aux habitants des montagnes, supposés tels) voir J. JOWETT (éd.), *Sir Thomas More: Third Series*, Londres, Arden Shakespeare, coll. « The Arden Shakespeare. Third Series », 2011, p. 196.

lorsqu'il projette de dépouiller ses hôtes de leur argent (« I'll make them pay; I'll sauce them », IV.III.8-9). L'aubergiste est également hostile aux inférieurs linguistiques (gallois et « gaulois ») de Windsor, hostilité dénoncée dans *An Apology for Poetry* (1595) par Sir Philip Sidney, qui reproche de son côté aux dramaturges contemporains de tourner les émigrés linguistiques en ridicule : « For what is it to make folkes gape at a wretched Begger, or a beggerly Clowne? or against lawe of hospitallity, to iest at straungers, because they speake not English so well as wee doe? what doe we learne³⁶² » ? Toujours prêt à ridiculiser et à humilier les étrangers, d'où qu'ils viennent, le personnage de l'aubergiste transgresse cette « loi de l'hospitalité » invoquée par Sidney et représente en quelque sorte le revers sombre de la langue anglaise (qu'il nomme d'ailleurs « our English tongue » et « our English³⁶³ » en II.III.55 et en III.I.72, fait unique chez Shakespeare), que Kathryn Vomero Santos qualifie d'hôtesse aussi hospitalière qu'hostile envers ses hôtes étrangers³⁶⁴.

Car c'est bien d'hospitalité et d'hostilité langagières³⁶⁵ que je voudrais traiter ici. Si le théâtre de Shakespeare se fait l'écho d'attitudes ambivalentes envers les étrangers dans l'Angleterre de la Renaissance, il en va de même, semble-t-il, en ce qui concerne les mots de l'étranger. Lorsque Sidney accuse les dramaturges d'enfreindre la loi de l'hospitalité en incitant les spectateurs à rire des étrangers qui ne parlent pas aussi bien l'anglais que les natifs, le poète suggère que leurs pièces hébergent ces étrangers et leur discours. C'est donc de façon plus ou moins hospitalière et avec plus ou moins de résistance que l'anglais, « langue hôte », accueille la parole de l'étranger.

Comme nous avons pu le voir, l'étranger habite à tel point la langue de Shakespeare que certains vont jusqu'à le qualifier d'auteur multilingue. Son théâtre accueille les mots de l'étranger et, bien souvent, se les approprie. Leur présence diffuse, tout comme la présence de scènes entières rédigées en langue étrangère, semble en elle-même constituer une forme de résistance au monolinguisme (supposé) de l'anglais. À la lecture des pièces de Shakespeare, on ressent véritablement le plaisir qu'a pu prendre le dramaturge à recevoir chez lui, dans « sa » langue, la parole de l'étranger. Les jeux de mots interlinguistiques sont un témoin privilégié de ce « plaisir de recevoir », du bonheur ludique de l'entrelacement des langues.

³⁶² P. SIDNEY, *An Apologie for Poetrie*, Londres, Henry Olney, 1595, STC (2^e édition) 22534.

³⁶³ Cette appropriation de la langue anglaise par l'aubergiste va à l'encontre d'un fameux aphorisme de Derrida : « une langue, ça n'appartient pas ». J. DERRIDA, *Apprendre à vivre enfin: entretien avec Jean Birnbaum*, Paris, Galilée, 2005, p. 39.

³⁶⁴ K. VOMERO SANTOS, « Hosting Language: Immigration and Translation in *The Merry Wives of Windsor* », art. cité, p. 60.

³⁶⁵ L'« hospitalité langagière » est un concept auquel Paul Ricœur fait amplement honneur dans id., *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2003.

S'il accueille volontiers les mots de l'étranger, le théâtre de Shakespeare se fait aussi l'écho des maux de l'étranger³⁶⁶. Il met en effet en scène plusieurs formes de souffrance linguistique. Celle de la « langue d'accueil », tout d'abord, qui ne sort jamais tout à fait indemne de sa collision avec la langue de l'autre. Les scènes bilingues d'*Henry V* associent presque systématiquement la promiscuité des langues à une certaine violence : la scène des quatre nations menace de tourner au pugilat ; la leçon d'anglais procède au démembrement symbolique du corps de la princesse Catherine, qui fait elle-même violence aux mots appris en en détournant le sens ; l'incompétence linguistique de Pistol et du soldat français exacerbe la pugnacité de l'un et accélère la soumission de l'autre ; la scène de séduction, enfin, nous donne à voir une jeune femme certes « obligé[e] de se plier aux contraintes d'une langue et d'une culture qui ne sont pas les siennes et qui l[']a] maintiennent dans une position de domination³⁶⁷ », mais qui fait à son tour subir une certaine violence à la langue de l'ennemi, qu'elle « massacre » allégrement (« [she] hack[s] our English », dirait l'hôte de la Jarretière). Comme le suggère Kathryn Vomero Santos, « the host language is vulnerable to violation even as he welcomes linguistic hacking³⁶⁸ ».

S'il met en scène la violence infligée à la « langue hôte » qu'est l'anglais, le théâtre de Shakespeare rend également visible ce que Lecercle appelle « la souffrance linguistique de l'étranger³⁶⁹ ». L'étranger occupe fréquemment « une position de domination, voire de servitude³⁷⁰ », d'autant plus lorsqu'il n'a qu'une piètre maîtrise de la langue dominante. On se souvient par exemple de la détresse de Paroles en proie à un régiment de « Moscovites ». On songe également, bien sûr, aux multiples railleries lancées à Fluellen, Evans et Caius. Dans *The Tempest*, l'asservissement linguistique de Caliban, contraint d'apprendre la langue de son maître (la langue du « colonisateur »), ne se déroule pas sans heurts et menace même de se retourner contre Prospero :

CALIBAN. You taught me language, and my profit on't
Is I know how to curse. The red plague rid you
For learning me your language! (I.II.365-367)

³⁶⁶ Voir C. BIRKS, « Maux de l'étranger. Mots de l'étrangeté dans *Summertime* de J.M. Coetzee », *Revue LISA/LISA e-journal*, 2015, vol. 13, n° 1 (<http://lisa.revues.org/8624>, consulté le 3 septembre 2016).

^{367/367} J.-J. LECERCLE, « Les mots étrangers, les mots de l'étranger », art. cité, § 4.

³⁶⁸ K. VOMERO SANTOS, « Hosting Language: Immigration and Translation in *The Merry Wives of Windsor* », art. cité, p. 67.

³⁶⁹ J.-J. LECERCLE, « Les mots étrangers, les mots de l'étranger », art. cité, § 28.

³⁷⁰ *Ibid.*, § 4.

Ena Vyroubalová nous livre de ce passage une interprétation intéressante :

Caliban's ability to turn Prospero's language against him by cursing him in his own language is a reminder that the same means Prospero uses to extend his authority over the island are also the means that potentially enable its undoing. I would argue that Shakespeare's plays do not so much offer ethical prescriptions either for or against linguistic colonialism as give voice to its ethical dimensions, as *The Tempest* does by giving voice to Caliban. The plays bring to the audience's attention the moral implications of the act of imposing one's "own" language on another person or another people. They impel the audience's engagement in the characters' impositions of "their" language on others at the same time as they draw attention to the play's imposition of one language (English) on other languages³⁷¹.

S'il est vrai que les pièces de Shakespeare nous incitent à nous interroger sur les conséquences de toute forme d'oppression linguistique, il me semble par ailleurs qu'elles prennent globalement position en faveur d'une certaine bienveillance et tolérance envers les exilés linguistiques, d'une part, et les mots de l'étranger, de l'autre.

Le message de tolérance et d'hospitalité véhiculé dans un certain nombre des pièces de Shakespeare nous invite également à partager (et à compatir avec) les *maux* de l'étranger, pris pour cible par les personnages « xénophobes » de Shakespeare. En effet, ces derniers subissent souvent le contrecoup de leurs mauvais traitements à l'encontre des émigrés linguistiques. On a d'ailleurs du mal à prendre Pistol en pitié lorsque Fluellen lui inflige une « correction galloise », aussi violente soit-elle (« Enough, captain, you have astonished him », déclare ainsi Gower). C'est au capitaine anglais qu'il revient d'énoncer la morale de l'épisode du poireau (« you thought, *because he could not speak English in the native garb, he could not therefore handle an English cudgel* »), qui n'est pas sans rappeler, aussi bien par la forme que par le fond, la déclaration de Sidney évoquée plus haut (« [it is] against lawe of hospitallity, to iest at straungers, *because they speake not English so well as wee doe*³⁷² »). Nous avons beau rire de l'anglais bancal des étrangers de Shakespeare, les inflexions étrangères de leur voix nous forcent à prêter l'oreille³⁷³.

Pour Ena Vyroubalová, les questions soulevées par la présence de voix et de mots étrangers dans le théâtre de Shakespeare anticipent d'une certaine façon les difficultés liées à la traduction et l'adaptation de ses propres pièces :

³⁷¹ E. VYROUBALOVÁ, « Multilingual Ethics in *Henry V* and *Henry VIII* », dans A. HUANG et E. RIVLIN (éd.), *Shakespeare and the Ethics of Appropriation*, New York, Palgrave Macmillan, coll. « Reproducing Shakespeare », 2014, p. 181.

³⁷² C'est moi qui souligne dans les deux citations.

³⁷³ « Fluellen's foreign presence—his alien voice—compels Shakespeare's audience to listen », soutient Ruben Espinosa (id., « Fluellen's Foreign Influence and the Ill Neighborhood of *King Henry V* », dans R. ESPINOSA et D. RUITER (éd.), *Shakespeare and Immigration*, Londres/New York, Routledge, 2016, p. 79).

Reading the multilingual elements of Shakespeare's plays reminds us that the ethical quandaries that cluster around Shakespearean translation and appropriation are not phenomena that postdate the plays themselves. Rather, Shakespeare's own appropriation of short portions of languages other than English and their dramaturgically effective incorporation into the play texts already raises many of the political and ethical issues that the plays' subsequent adaptations and translations would bring out more explicitly. Attending to the non-English elements of the plays allows us to see how these texts anticipated the fraught circumstances in which their words would be carried into languages and theatrical traditions beyond their native England. What *Henry V* and *Henry VIII* suggest is that the dilemma of translating or not translating is never ethically simple³⁷⁴.

Les dérives et dérapages de la traduction constituent en effet un thème privilégié chez Shakespeare, ce « traducteur permanent ». Le processus de traduction, dans ses pièces, engendre presque toujours des effets indésirables – traduction, démontre le dramaturge, rime souvent avec « adultération ». Shakespeare nous montre également, me semble-t-il, qu'en dépit de toutes ses imperfections, l'épreuve de la traduction a le mérite de nous rendre « sensibles à l'étrangeté de notre propre langue³⁷⁵ ».

Revenons-en un instant à mon point de départ, celui du rapport dialectique entre hospitalité et hostilité langagières, tout en changeant de point de vue. Si les mots de l'étranger occupent une place ambivalente dans les pièces de Shakespeare, quel sort leur réservent, à leur tour, les traducteurs de Shakespeare ? Là encore, on oscille entre attitudes hospitalière et hostile. Plus on remonte dans le temps, et plus on observe de réticence lorsqu'il s'agit de traduire ce que j'appellerai l'« étranger au carré ». À l'âge classique, la langue et la littérature françaises faisaient en effet l'objet d'une « sur-standardisation³⁷⁶ ». Il s'agissait pour le français de protéger sa propre identité langagière contre la « menace » des influences étrangères. Le purisme linguistique était une conséquence logique de cette frilosité identitaire. Le domaine de la traduction n'échappe évidemment pas aux « accès » de purisme auxquels la langue française a depuis été régulièrement en proie, notamment en des moments de crise et de repli national.

Les Français adhèrent ainsi à la représentation d'une langue unique, immuable et homogène, menacée de l'intérieur et de l'extérieur. Les métaphores des menaces perdurent depuis les

³⁷⁴ E. VYROUBALOVÁ, « Multilingual Ethics in *Henry V* and *Henry VIII* », art. cité, p. 191. « La traduction ne pose pas seulement un travail intellectuel, théorique ou pratique, mais un problème éthique », écrit de son côté Ricœur dans *Sur la traduction, op. cit.*, p. 42.

³⁷⁵ P. RICŒUR, *Sur la traduction, op. cit.*, p. 52.

³⁷⁶ W. GRAEBER, « Le charme des fruits défendus : les traductions de l'anglais et la dissolution de l'idéal classique », dans M. BALLARD et L. D'HULST (éd.), *La Traduction en France à l'âge classique*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1996, p. 309.

vitupérations contre l'italien au XVI^e siècle, sur les registres du patrimoine en péril, de la guerre, de la contamination ou du viol [...] ³⁷⁷.

Même si la menace persiste (« l'ennemi d'aujourd'hui est l'anglais ³⁷⁸ », ajoute Françoise Gadet), il semblerait que les traducteurs francophones fassent preuve d'une hospitalité croissante envers l'hétérolinguisme shakespearien. Comme l'explique Julien Verger, auteur d'un article consacré à la traduction de la poésie macaronique de Téofilo Folengo, « le contexte actuel (mondialisation, plurilinguisme) offre sans doute un terreau nouveau ³⁷⁹ » aux textes écrits à la croisée des langues.

Peut-être les traducteurs contemporains sont-ils de plus en plus conscients que, malgré la « multitude d'intraduisibles ³⁸⁰ » auxquels les confrontent les textes hétérolingues, « la pluralité des langues [peut être] vécue comme une *chance* ³⁸¹ plutôt que comme une *malédiction* ³⁸² ». Il s'agit en effet d'une chance pour le langage, dont l'« usuel clapotage » peut se voir enrichi par la présence et la musique de l'étranger. La pluralité des langues représente également une chance pour le traducteur lui-même, invité par le texte hétérolingue à « déprovincialiser ³⁸³ » sa propre langue, à la percevoir comme étrangère. Comme nous l'avons vu à travers l'exemple du chapelet de jeux de mots interlinguistiques dans la leçon de latin de *The Merry Wives of Windsor*, plus la contrainte est grande et plus le traducteur se voit offrir l'occasion d'« exercer sa liberté et de brandir son pouvoir créateur, ou plutôt re-créateur ³⁸⁴ ». Enfin, l'hétérolinguisme est une chance à une plus grande échelle encore. Accueillir dans sa propre langue les mots de l'étranger permettrait en effet de se libérer de la *doxa* ³⁸⁵ et de s'ouvrir au reste du monde. D'après Lawrence Venuti, la traduction défamiliarisante (*foreignizing translation*), hospitalière envers l'étranger, est en effet hautement désirable dans le monde actuel dans la mesure où elle constitue une forme de

³⁷⁷ F. GADET, *La variation sociale en français*, Nouvelle éd. revue et augmentée, Paris, Ophrys, coll. « L'Essentiel français », 2007, p. 31.

³⁷⁸ *Ibid.*

³⁷⁹ J. VERGER, « Traduire la poésie macaronique de Téofilo Folengo. D'une traduction à l'autre, d'une langue à l'autre », dans J. DÜNNE *et al.* (éd.), *Les intraduisibles: langues, littératures, médias, cultures*, Paris, Éd. des Archives contemporaines, 2013, p. 180-181.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 180.

³⁸¹ C'est également l'avis de Reine Meylaerts : « heterolingualism is much less of a 'problem' than an 'opportunity' for Translation Studies ». R. MEYLAERTS, « Heterolingualism in/and Translation », art. cité, p. 12-13.

³⁸² G. LE BLANC, *Dedans, dehors: la condition d'étranger*, Paris, Seuil, 2010, p. 187.

³⁸³ P. RICCEUR, *Sur la traduction, op. cit.*, p. 17.

³⁸⁴ R. DENGLER GASSIN, « Éloge de la traduction », dans M.D. BURDEUS, E. REAL, et J.M. VERDEGAL (éd.), *Las órdenes militares: realidad e imaginario*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2000, p. 267.

³⁸⁵ J.-J. LECERCLE, « Les mots étrangers sont les juifs de la langue », art. cité, p. 21.

résistance à l'ethnocentrisme, au racisme, au narcissisme culturel et à l'impérialisme³⁸⁶. Et quel meilleur médium pour donner corps à cette résistance que (la traduction pour) le théâtre, ce « lieu original d'hospitalité le temps d'une représentation³⁸⁷ » ?

« Les textes hétérolingues ne sont pas faciles à lire³⁸⁸ », écrit Myriam Suchet. Comme nous l'avons vu, ils ne sont pas non plus faciles à dire ni à traduire. La question de l'hétérolinguisme en traduction est d'une telle complexité qu'elle nous rappelle la nécessité de faire le deuil d'une traduction idéale, c'est-à-dire d'une adéquation totale entre le texte (hétérolingue) source et sa traduction. Quand bien même il existerait des solutions traductives capables d'accomplir cet idéal d'adéquation, nous avons vu que la traduction des textes hétérolingues ne pose pas seulement un problème d'ordre théorique ou linguistique, mais qu'il soulève également (et peut-être avant tout) un problème éthique. Les textes hétérolingues nous mettent constamment en présence de rapports de force langagiers et culturels, rapports de force *a priori* indélocalisables et intraduisibles. Et pourtant, il faut traduire et retraduire, tout en gardant à l'esprit qu'il n'existe ni de traduction parfaite, ni de traduction définitive. À ce titre, j'aimerais conclure sur la métaphore forgée par Julien Verger pour décrire un horizon (presque) idéal de la traduction des textes à la croisée des langues, qui reposerait non seulement sur un dialogue « entre les langues » avec le texte source, mais également sur un échange intellectuel et spirituel avec une communauté de traducteurs, autrement dit sur une certaine forme d'« hospitalité de l'esprit » :

J'invite ici à envisager métaphoriquement les traducteurs [...] de tout texte plurilingue comme les membres d'une cordée, tous liés solidairement les uns aux autres (et se lisant les uns les autres), tous contribuant à la réécriture [...] d'un [texte] aux mille effets intraduisibles. Le texte n'est alors pas « intraduisible » : il est traduit, à une échelle babélienne, d'un point à l'autre de la cordée, d'une traduction à l'autre³⁸⁹.

³⁸⁶ L. VENUTI, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Londres/New York, Routledge, 1995, p. 20.

³⁸⁷ A. MONTANDON, « Préface », dans id. (éd.), *L'hospitalité au théâtre*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2003, p. 8.

³⁸⁸ M. SUCHET, *L'imaginaire hétérolingue: ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », n° 23, 2014, p. 28.

³⁸⁹ J. VERGER, « Traduire la poésie macaronique de Téofilo Folengo. D'une traduction à l'autre, d'une langue à l'autre », art. cité, p. 181.

ANNEXES

ANNEXE I – HOLLANDE/“HOG-LAND”

[Anon.], *The Dutch Boare Dissected, or a Description of Hogg-land*, Londres, 1665, Wing D2896.

Source : Early English Books Online.

Annexe II – Extrait de la grammaire latine de Lily

William LILY, *A Short Introduction of Grammar*, Londres, Miles Flesher, Robert Young et R. Hodgkinson, 1641, Wing (2^e édition) L2274G.

Source : Early English Books Online.

Annexe III – *Les Joyeuses Commères de Windsor* de Jean-Marie Villégier (2004)

À gauche, Jean-Claude Fernandez dans le rôle de M. Ledoctor (Evans). À droite, Alain Trétout et Didier Niverd dans les rôles de M. Gué et de M. Page.

Source : <http://www.illustretheatre-jmvillegier.fr/theatre.php?idspec=101>.

Annexe IV – Caius interprété par Jacques Couturier en 1970

Ci-dessus, Jacques Couturier (Docteur Caius) et Arlette Gilbert (Mme Quickly) dans *Les Joyeuses Commères de Windsor*. Spectacle télévisé mis en scène par Guy Lauzin et réalisé par Jacques Fabbri dans le cadre de l'émission de télévision *Au théâtre ce soir* (enregistrée au Théâtre Marigny le 14 Mars 1970). Ci-dessous, Evans (Charles Charras) et Caius à Frogmore.

Source : captures d'écran de l'émission *Au théâtre ce soir* (3 septembre 1970), téléchargeable sur <http://www.ina.fr/video/CPF86604283>.

Annexe V – Caius interprété par Andrzej Seweryn en 2009

Ci-dessus, Docteur Caius (Andrzej Seweryn) dans *Les Joyeuses Commères de Windsor* d'Andrés Lima (Comédie-Française, 2009). Ci-dessous, Caius en compagnie de Messire Hughes Evans, interprété par Thierry Hancisse. Photographies de Raphaël Gaillarde.

Source : <http://www.gettyimages.co.uk>.

Annexe VI – MacMorris et Jamy dans la mise en scène d'*Henry V* par G. Doran

MacMorris (Andrew Westfield) et Jamy (Simon Yadoo) dans la mise en scène d'*Henry V* par Gregory Doran (Royal Shakespeare Company, 2015). Photographie de Keith Pattison.

Source: <https://www.rsc.org.uk/henry-v/production-photos>.

Annexe VII – Rugby et Caius, gravure sur bois

Gravure sur bois représentant Rugby et Caius (*The Merry Wives of Windsor*, II.III).

Source : *Œuvres complètes de Shakespeare*, traduit par É. Montégut, Paris, L. Hachette et Cie, 1867, vol. 1, p. 674. Illustration n° 85.

Annexe VIII – « De hand, de fingre, de arm »

Alice (Isabelle Bouchemaa, à droite) enseignant l'anglais à la princesse Catherine (Marie Vialle, à gauche) dans la mise en scène de Jean-Louis Benoit au Festival d'Avignon (Cour d'honneur du Palais des papes, 1999).

Source : captures d'écran de l'enregistrement vidéo du spectacle.

Annexe IX – Henry et Catherine dans la mise en scène de Jean-Louis Benoit

Henry (Philippe Torreton) faisant la cour à Catherine (Marie Vialle) dans la mise en scène de Jean-Louis Benoit à Avignon (1999).

Source : Captures d'écran d'un reportage de France 3 consacré à ce spectacle.
Disponible sur <http://www.ina.fr/video/CAC99028902>.

BIBLIOGRAPHIE

Remarques :

Les sources primaires référencées avec un numéro de catalogue STC ou Wing ont été consultées sur la base de données EEBO (Early English Books Online), via le site de l'Université Paris Ouest Nanterre La Défense.

Les liens vers les URL mentionnées sont actifs au 19 septembre 2016.

SOURCES PRIMAIRES

Œuvres de Shakespeare

- BATE Jonathan (éd.), *Titus Andronicus*, Londres, Arden Shakespeare, coll. « Third series », 1995.
- BATE Jonathan et Eric RASMUSSEN (éd.), *All's Well That Ends Well*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2011.
- BROWN John Russell (éd.), *The Life of Henry V*, New York, Signet Classic, coll. « The Signet Classic Shakespeare », 1998.
- CARROLL William C. (éd.), *Love's Labour's Lost*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2009.
- CRANE David (éd.), *The Merry Wives of Windsor*, Cambridge University Press, coll. « The New Cambridge Shakespeare », 2010.
- DAWSON Anthony B. (éd.), *Troilus and Cressida*, Cambridge/New York/Melbourne, Cambridge University Press, coll. « The New Cambridge Shakespeare », 2003.
- DELVECCHIO Doreen et Antony HAMMOND (éd.), *Pericles, Prince of Tyre*, Cambridge/New York/Melbourne, Cambridge University Press, coll. « The New Cambridge Shakespeare », 2012.
- DUSINBERRE Juliet (éd.), *As You Like It*, Londres, Arden Shakespeare, coll. « Third series », 2006.
- FLETCHER John et William SHAKESPEARE, *The Two Noble Kinsmen*, Londres, Arden Shakespeare, coll. « Third series », 1997.
- GURR Andrew (éd.), *King Henry V*, Cambridge University Press, coll. « The New Cambridge Shakespeare », 2005.
- HODGDON Barbara (éd.), *The Taming of the Shrew*, Londres/New Delhi/New York, Bloomsbury, coll. « The Arden Shakespeare. Third Series », 2010.
- HUMPHREYS Arthur Raleigh (éd.), *Henry V*, Harmondsworth (Royaume-Uni), Penguin Books, coll. « The New Penguin », 1980.
- HUNTER G. K. (éd.), *All's Well That Ends Well*, Londres, Arden Shakespeare, 2006.
- MCEACHERN Claire (éd.), *Much Ado About Nothing*, Londres/Oxford/New York, Bloomsbury, 2016.

- MELCHIORI Giorgio (éd.), *The Second Part of King Henry IV*, Cambridge, Cambridge University Press, coll. « The New Cambridge Shakespeare », 2007.
- (éd.), *The Merry Wives of Windsor*, Londres, Arden Shakespeare, 2000.
- PARKER R. B. (éd.), *The Tragedy of Coriolanus*, Oxford, Oxford University Press, coll. « Oxford Shakespeare », 1998.
- SHAKESPEARE William, *An Excellent Conceited Tragedie of Romeo and Juliet*, Londres, John Danter, 1597, STC (2^e édition) 22322.
- , *The Cronicle History of Henry the Fift*, Londres, Thomas Creede, 1600, STC (2^e édition) 22289.
- , *The First Part of the Contention Betwixt the Two Famous Houses of Yorke and Lancaster*, Londres, impr. par Valentine Simmes pour Thomas Millington, 1600, STC (2^e édition) 26100.
- , *His True Chronicle Historie of the Life and Death of King Lear and His Three Daughters*, Londres, impr. par Nicholas Okes pour Nathaniel Butter, 1608, STC (2^e édition) 22292.
- , *Mr. William Shakespeares Comedies, Histories, & Tragedies Published According to the True Originall Copies*, Londres, Isaac Jaggard et Edward Blount, 1623, STC (2^e édition) 22273.
- THOMPSON Ann et Neil TAYLOR (éd.), *Hamlet*, Londres, Arden Shakespeare, 2006.
- WEIS René (éd.), *Henry IV, Part 2*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1998.
- WELLS Stanley, P. H. DAVISON, et A. R. HUMPHREYS (éd.), *Four histories*, Harmondsworth, Penguin Books, coll. « Penguin Classics », 1994.
- WELLS Stanley et Gary TAYLOR (éd.), *The Complete Works*, 2^e édition, Oxford, Clarendon Press, 2005.

Autres sources primaires

- A Knacke to Knowe a Knaue*, Londres, Richard Jones, 1594, STC (2^e édition) 15027.
- ARBEAU Thoinot, *Orchésographie*, Genève, Slatkine Reprints, 1970.
- ARMIN Robert, *The History of the Two Maids of More-Clacke*, Londres, Thomas Archer, 1609, STC (2^e édition) 773.
- ASCHAM Roger, *The Scholemaster*, Londres, John Day, 1570, STC (2^e édition) 832.
- , *Toxophilus*, Londres, Edward Whitechurch, 1545, STC (2^e édition) 837.
- BARET John, *An Aluearie or Quadruple Dictionarie Containing Foure Sundrie Tongues: Namelie, English, Latine, Greeke, and French*, Londres, Henry Denham, 1580, STC (2^e édition) 1411.
- B. E., *A New Dictionary of the Canting Crew*, Londres, W. Hawes, 1699, Wing E4.
- BELLOT Jacques, *Familiar Dialogues*, Londres, Thomas Vautrollier, 1586, STC (2^e édition), 1851.
- BLOUNT Thomas, *Glossographia*, Londres, Thomas Newcomb, 1661, Wing B3335.

- , *Glossographia Anglicana Nova*, Londres, Daniel Brown, 1707.
- BROUGHTON Rhoda, *Not Wisely, But Too Well*, Brighton, Victorian Secrets, 2013.
- CAMDEN William, *Remaines of a Greater Worke*, Londres, impr. par G. E. for Simon Waterson, 1605, STC (2^e édition) 4521.
- CASTIGLIONE Baldassare, *The Courtier*, Londres, William Seres, 1561, STC (2^e édition) 4778.
- COTTEGNIES Line, François LAROQUE, et Jean-Marie MAGUIN (éd.), *Théâtre élisabéthain II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.
- DEKKER Thomas, *The Pleasant Comedie of Old Fortunatus*, Londres, impr. par S. S. for William Aspley, 1600, STC (2^e édition), 6517.
- , *The Shomakers Holiday*, Londres, Valentine Sims, 1600, STC (2^e édition) 6523.
- et John WEBSTER, *Northward Hoe*, Londres, G. Eld, 1607, STC (2^e édition) 6539.
- DICKENS Charles, *Selected Journalism 1850-1870*, Londres, Penguin Books, 1997.
- ELIOT John, *Ortho-epia Gallica. Eliots Fruits for the French*, Londres, impr. par Richard Field pour John Woolfe, 1593, STC (2^e édition) 7574.
- ELYOT Thomas, *The Dictionary of Syr Thomas Eliot Knyght*, Londres, Thomas Berthelet, 1538, STC (2^e édition) 7659.
- FLETCHER John et William SHAKESPEARE, *The Two Noble Kinsmen*, Londres, John Waterson, STC (2^e édition) 11075.
- FLORIO John, *Florio his Firste Fruites*, Londres, impr. par Thomas Dawson pour Thomas Woodcock, 1578, STC (2^e édition) 11096.
- , *A Worlde of Wordes*, Toronto, University of Toronto Press, coll. « The Lorenzo Da Ponte Italian Library », 2013.
- GWOSDEK Hedwig (éd.), *Lily's Grammar of Latin in English: An Introduction of the Eyght Partes of Speche, and the Construction of the Same*, Oxford University Press, 2013.
- HALL Edward, *The Union of the Two Noble and Illustre Families of Lancastre [and] Yorke*, Londres, Richard Grafton, 1548, STC (2^e édition) 12722.
- HAWKINS Sir Richard, *The Observations of Sir Richard Hawkins Knight, in His Voyage Into the South Sea*, Londres, John Jaggard, 1622, STC (2^e édition) 12962.
- HEYWOOD Thomas, *An Apology for Actors*, Londres, Nicholas Okes, 1612, STC (2^e édition) 13309.
- HEYWOOD Thomas, *The Royall King, and the Loyall Subject*, Londres, Nicholas et John Okes pour James Becket, 1637, STC (2^e édition) 13364.
- HOLINSHED Raphael, *The Third Volume of Chronicles*, Londres, 1586, STC (2^e édition) 13569.
- HOLYBAND Claudius, *The French Littelton*, Cambridge/New York, University Press, 1953.
- HORACE, *Odes : Edition bilingue français-latin*, traduit par F. VILLENEUVE, Paris, Belles Lettres, 2002.
- JONSON Ben, *Bartholomew Fair*, Manchester/New York, Manchester University Press, 2000.
- , *The Complete Masques*, New Haven, Yale University Press, 1969.

- , George CHAPMAN, et John MARSTON, *Eastward Ho!*, Londres/New Delhi/New York, Bloomsbury, 2014.
- JOWETT John (éd.), *Sir Thomas More*, Londres, Arden Shakespeare, coll. « Third Series », 2011.
- KYD Thomas, *The Spanish Tragedie*, Londres, impr. par Edward Allde pour Edward White, STC (2^e édition) 15086.
- LILY William, *A Short Introduction of Grammar*, Londres, Miles Flesher, Robert Young et R. Hodgskinson, 1641, Wing (2^e édition) L2274G.
- MARLOWE Christopher, *The Famous Tragedy of the Rich Jew of Malta*, Londres, impr. par John Beale pour Nicholas Vavasour, 1633, STC (2^e édition) 17412.
- , *The Tragical History of D. Faustus*, Londres, impr. par V. S. pour Thomas Bushell, 1604, STC (2^e édition) 17429.
- MENNES John, *Recreation for Ingenious Head-peeeces*, Londres, M. Simmons, 1654, Wing M1714.
- MIDDLETON Thomas, *A Chaste Maid in Cheapside*, Londres/New Delhi/New York, Bloomsbury, 2014.
- MOLIERE, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, vol. 1/2.
- MULCASTER Richard, *The First Part of the Elementarie*, Londres, Thomas Vautrollier, 1582, STC (2^e édition) 18250.
- NASHE Thomas, *The Terrors of the Night*, Londres, impr. par John Danter pour William Jones, 1594, STC (2^e édition) 18379.
- , *Summers Last Will and Testament*, Londres, Simon Stafford, 1600, STC (2^e édition) 18376.
- ORGEL Stephen (éd.), *Ben Jonson: The Complete Masques*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1969.
- PEACHAM Henry, *The Garden of Eloquence: A Rhetorical Bestiary*, New York, Harper & Row, 1983.
- PUTTENHAM George, *The Arte of English Poesie*, <http://www.gutenberg.org/cache/epub/16420/pg16420-images.html>, consulté le 21 juillet 2016.
- RABELAIS François, *The Works of F. Rabelais*, Londres, Richard Baldwin, 1694, Wing R104.
- ROBINSON Clement *et al.*, *A Handefull of Pleasant Delites*, Londres, Richard Jones, 1584, STC (2^e édition) 21105.
- RONCARD Pierre de, *Œuvres complètes : 1547-1549*, Paris, Marcel Didier, coll. « Société des textes français modernes », 1973, vol. 1.
- SAVIOLLO Vincentio, *Practise in Two Books*, Londres, impr. par Thomas Scarlet pour John Wolfe, 1595, STC (2^e édition) 21788.
- SCEVE Maurice, *Delie : object de plus haulte vertu*, Genève, Droz, 2004, vol. 2.
- SHERRY Richard, *A Treatise of Schemes and Tropes*, Londres, John Day, 1550, STC (2^e édition) 22428.
- SIDNEY Philip, *An Apologie for Poetrie*, Londres, Henry Olney, 1595, STC (2^e édition) 22534.

- SMOLLETT Tobias, *The Adventures of Roderick Random*, Oxford/New York, Oxford University Press, coll. « Oxford World's Classics », 1999.
- SPENSER Edmund, *The Shepheardes Calender*, Londres, Hugh Singleton, 1579, STC (2^e édition) 23089.
- The Dutch Boare Dissected, or a Description of Hogg-land*, Londres, s. n., 1665, Wing D2896.
- The Wisdome of Doctor Dodypoll*, Londres, impr. par Thomas Creede pour Richard Olive, 1600, STC (2^e édition) 6991.
- WELLS Stanley (éd.), *Thomas Nashe: Selected Works*, Londres/New York, Routledge, coll. « Routledge Revivals », 2015.
- WILSON Thomas, *The Arte of Rhetorique*, Londres, Richard Grafton, 1553, STC (2^e édition) 25799).

Traductions et adaptations des œuvres dramatiques de Shakespeare

- BERTHET Annie (trad.), *Peines d'amour perdues*, Paris, les Belles lettres, coll. « Shakespeare », 1969.
- BONNEFOY Yves (trad.), *Le Roi Lear*, Paris, Mercure de France, 1965.
- BOURNET Daniel et Geneviève BOURNET (trad.), *Théâtre complet*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1992.
- CARRIERE Jean-Claude (trad.), *Timon d'Athènes*, Paris, Centre international de créations théâtrales, coll. « Créations théâtrales », 1974.
- CHARRAS Charles (trad.), *Les Joyeuses Commères de Windsor*, Paris, L'Œil du Prince, 2007.
- CHOUET Marc (éd.), *Œuvres complètes*, traduit par R.L. PIACHAUD, Genève, Slatkine, 1982.
- DABRIL Lucien (trad.), *Sur les pas de Shakespeare : Tout est Bien qui finit Bien ; Un Songe des Nuits d'Été ; La véridique Histoire d'Henry VIII*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1961.
- DAYRE Eric (éd.), *Henry V*, traduit par S. MONOD, Paris, Flammarion, 2000.
- DE LA PLACE Pierre-Antoine, *Le Théâtre anglois*, Londres, 1746, 8 vol.
- DELCAMPE Armand (trad.), *Tout est bien qui finit bien*, Carnières-Morlanwelz (Belgique), Lansman, 1998.
- DEPRATS Jean-Michel (trad.), *La Vie du roi Henry V*, Paris, Gallimard, coll. « Folio théâtre », 1999.
- (éd.), *Tragédies I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.
- , *Tragédies II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2002.
- DEPRATS Jean-Michel et Gisèle VENET (éd.), *Histoires I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008.
- , *Histoires II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008.
- , *Comédies I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2013.
- , *Comédies II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2016.
- , *Comédies III*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2016.

- DEPRATS Jean-Michel et Jean-Pierre RICHARD (trad.), *Les Joyeuses Commères de Windsor*, Paris, Gallimard, coll. « Le Manteau d'Arlequin », 2010.
- FLUCHERE Henri (éd.), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1959.
- GRIVELET Michel et Gilles MONSARRAT (éd.), *Histoires I*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1997.
- , *Comédies I*, Paris, Robert Laffont, 2000.
- , *Comédies II*, Paris, Robert Laffont, 2000.
- GUIZOT François (trad.), *Œuvres complètes de Shakspeare*, Paris, Didier et Cie, 1860-1862, 8 vol.
- et Amédée PICHOT (trad.), *Œuvres complètes de Shakspeare*, Paris, Ladvocat, 1821, 13 vol.
- HUGO François-Victor (trad.), *Œuvres complètes de W. Shakespeare*, Paris, Pagnerre, 1859-1865, 15 vol.
- LAROCHE Benjamin (trad.), *Œuvres complètes de Shakespeare*, Paris, Société du Panthéon Littéraire, 1844, 2 vol.
- , *Œuvres complètes de Shakspeare*, Paris, Charles Gosselin, 1842-1843, 7 vol.
- LAVELLE M.-J. (trad.), *Henri V*, Paris, Aubier-Montaigne, 1947.
- LE TOURNEUR Pierre-Prime-Félicien (trad.), *Shakespeare traduit de l'anglais*, Paris, 1776-1782, 20 vol.
- LERMINA Jules (trad.), *Œuvres de William Shakespeare*, Paris, L. Boulanger, 1898.
- LEYRIS Pierre (éd.), *Œuvres complètes de Shakespeare*, Paris, Le Club Français du Livre, 1957.
- MESSIAEN Pierre (trad.), *Les Drames historiques et les poèmes lyriques*, Paris, Desclée de Brouwer, 1944.
- MEURICE Paul et Auguste VACQUERIE, *Paroles: comédie tirée de Shakspeare*, Paris, Furne et C^{ie}, 1844.
- MICHEL Francisque (trad.), *Œuvres complètes de Shakspeare*, Paris, Firmin Didot Frères, 1842, 3 vol.
- MONTEGUT Émile (trad.), *Œuvres complètes de Shakespeare*, Paris, L. Hachette et Cie, 1869, vol. 5.
- SALLE Marcel (trad.), *La Vie du roi Henri V*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Shakespeare », 1961.
- SAUVAGE Félix (trad.), *Les Joyeuses Commères de Windsor*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « Classiques en poche », 2004.
- VACQUERIE Auguste et Paul MEURICE, *Paroles, comédie tirée de Shakspeare*, Paris, Furne et C^{ie}, 1844.
- VILLEGIER Jean-Marie (trad.), *Les Joyeuses Commères de Windsor*, Éditions Espaces 34, coll. « Espace Théâtre », 2004.
- WESTPHAL Éric (trad.), *Tout est bien qui finit bien*, Paris, Actes Sud-Papiers, 1989.

SOURCES SECONDAIRES

Études sur Shakespeare

- ADAMSON Sylvia (éd.), *Reading Shakespeare's Dramatic Language: A Guide*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2001.
- ALEXANDER Catherine M. S. (éd.), *Shakespeare and Language*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2004.
- ALEXANDER Catherine M. S. et Stanley WELLS (éd.), *Shakespeare and Race*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2000.
- ARMSTRONG Jane, *The Arden Shakespeare Miscellany*, Londres, Arden Shakespeare, 2011.
- ASKAR Amina, *Le Jeu des langues : hétéroglossie et polyphonie dans les deux tétralogies de Shakespeare*, Thèse de doctorat dirigée par Pierre Iselin, Université Paris-Sorbonne, 2007.
- BALDWIN Thomas Whitfield, *William Shakespere's Small Latine & Lesse Greeke*, Urbana (États-Unis), University of Illinois Press, 1944.
- BARROLL Leeds (éd.), *Shakespeare Studies 29*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 2001.
- BARTON John, *Playing Shakespeare*, Londres/New York, Methuen Drama, 1984.
- BLANK Paula, *Broken English: Dialects and the Politics of Language in Renaissance Writings*, Londres/New York, Routledge, coll. « Politics of Language », 1996.
- , *Shakespeare and the Mismeasure of Renaissance Man*, Cornell University Press, 2006.
- BRENDER À BRANDIS Gerard et F. David HOENIGER, *Concord of Sweet Sounds: Musical Instruments in Shakespeare*, Erin (Canada), Porcupine's Quill, 2009.
- BURNETT Mark Thornton et Ramona WRAY (éd.), *Shakespeare and Ireland: History, Politics, Culture*, Houndmills (Royaume-Uni), Macmillan Press, 1997.
- BURROW Colin, *Shakespeare and Classical Antiquity*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
- CALLAGHAN Dympna, *Shakespeare Without Women*, Londres/New York, Routledge, 2002.
- CAMARD Christophe, « "Petruccio, I shall be your ben venuto" : Shakespeare, Jonson et la langue italienne », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, 2005, n° 22, p. 39-53.
- CLARK Cumberland, *Shakespeare and National Character: A Study of Shakespeare's Knowledge and Dramatic Literary Use of the Distinctive Racial Characteristics of the Different Peoples of the World*, New York, Haskell House Publishers, 1972.
- COUSSEMENT-BOILLOT Laetitia, *Copia et cornucopia : la poétique shakespearienne de l'abondance*, Berne/Berlin/Bruxelles, Peter Lang, 2008.
- COYE Dale F., *Pronouncing Shakespeare's words: a guide from A to Zounds*, New York, États-Unis d'Amérique, Routledge, 2002.
- CRUNELLE-VANRIGH Anny, *Henry V: les miroirs de l'héroïsme*, Paris, Éd. du Temps, coll. « Lectures d'une oeuvre », 2000.

- , « Les mots français dans *Henry V* », dans E. EELLS, C. BERTHIN, et J.-M. DEPRATS (éd.), *L'étranger dans la langue*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2013.
- , « 'Fausse Française Enough': Kate's French in Shakespeare's *Henry V* », *English Text Construction*, 2013, vol. 6, n° 1, p. 60-88.
- CRYSTAL David, *Pronouncing Shakespeare: The Globe Experiment*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2005.
- D'AMICO Jack, *Shakespeare and Italy: The City and the Stage*, Gainesville, University Press of Florida, 2001.
- DELABASTITA Dirk, « A Great Feast of Languages: Shakespeare's Multilingual Comedy in 'King Henry V' and the Translator », *The Translator*, 2002, vol. 8, n° 2, p. 303-340.
- , Jozef DE VOS, et Paul FRANSSSEN (éd.), *Shakespeare and European Politics*, Newark, University of Delaware Press, 2008.
- DEL SAPIO GARBERO Maria (éd.), *Identity, Otherness and Empire in Shakespeare's Rome*, Farnham (Royaume-Uni)/Burlington (Vermont), Ashgate Publishing, 2009.
- DEPRATS Jean-Michel et Catherine TREILHOU-BALAUDE, « Table ronde sur la mise en scène », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, 2000, n° 18, p. 295-300.
- DEPRATS Jean-Michel, « De Windsor à Babel : un grand festin de langues dans *The Merry Wives of Windsor* », dans E. EELLS, C. BERTHIN, et J.-M. DEPRATS (éd.), *L'étranger dans la langue*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2013, p. 107-123.
- DESSEN Alan C. et Leslie THOMSON, *A Dictionary of Stage Directions in English Drama 1580-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- DETMER-GOEBEL Emily, « The Need for Lavinia's Voice: *Titus Andronicus* and the Telling of Rape », *Shakespeare Studies*, 2001, p. 75.
- DOBSON Michael et Stanley WELLS (éd.), *The Oxford Companion to Shakespeare*, Oxford/New York, Oxford University Press, 2001.
- DOHERTY John, *The Ignorance of Shakespeare*, s. 1., Strategic Book Publishing, 2011.
- DOLVEN Jeff, *Scenes of Instruction in Renaissance Romance*, Chicago, University of Chicago Press, 2008.
- DORVAL Patricia et Jean-Marie MAGUIN (éd.), *Shakespeare et la France : actes du congrès de 2000*, Paris, Société française Shakespeare, 2001.
- DUTTON Richard et Jean Elizabeth HOWARD (éd.), *A Companion to Shakespeare's Works: The Comedies*, Oxford, Blackwell, 2003, vol. 3.
- EGGERT Katherine, *Showing Like a Queen: Female Authority and Literary Experiment in Spenser, Shakespeare, and Milton*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2000.
- ELAM Keir, *Shakespeare's Universe of Discourse: Language-Games in the Comedies*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1984.

- ENTERLINE Lynn, *Shakespeare's Schoolroom: Rhetoric, Discipline, Emotion*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2012.
- ESPINOSA Ruben et David RUITER (éd.), *Shakespeare and Immigration*, Londres/New York, Routledge, 2016.
- FAWCETT Mary Laughlin, « Arms/Words/Tears: Language and the Body in *Titus Andronicus* », *ELH*, 1983, vol. 50, n° 2, p. 261-277.
- FITZPATRICK Dr Joan, *Food in Shakespeare: Early Modern Dietaries and the Plays*, Aldershot (Royaume-Uni)/Burlington (Vermont), Ashgate, 2007.
- GAJOWSKI Evelyn et Phyllis RACKIN (éd.), *The Merry Wives of Windsor: New Critical Essays*, Londres/New York, Routledge, 2015.
- GARBER Marjorie, *Profiling Shakespeare*, Londres/New York, Routledge, 2008.
- , *Shakespeare's Ghost Writers: Literature as Uncanny Causality*, Londres, Routledge, coll. « Routledge Classics », 2010.
- GARDETTE Raymond, « La France des Plantagenêts et l'emblème héraldique du lion dans les pièces historiques de Shakespeare », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, 2000, n° 18, p. 89-108.
- GILLESPIE Stuart, *Shakespeare's Books: A Dictionary of Shakespeare Sources*, Londres/New York, Continuum, 2004.
- GILLIES John, *Shakespeare and the Geography of Difference*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- GREENBLATT Stephen, *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Berkeley, University of California Press, 1988.
- , *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*, Londres, Pimlico, 2005.
- GRIFFIN Eric, « Un-Sainting James: Or, *Othello* and the "Spanish Spirits" of Shakespeare's Globe », *Representations*, 1998, n° 62, p. 58-99.
- GRIFFITHS Huw, « 'O, I am ignorance itself in this!': Listening to Welsh in Shakespeare and Armin », dans W. MALEY et P. SCHWYZER (éd.), *Shakespeare and Wales: From the Marches to the Assembly*, Farnham (Royaume-Uni), Ashgate, 2010, p. 111-126.
- GURR Andrew, *The Shakespeare Company, 1594-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- HADFIELD Andrew et Paul HAMMOND (éd.), *Shakespeare and Renaissance Europe*, Londres/New Delhi/New York, Bloomsbury, coll. « The Arden Critical Companions », 2004.
- HAWKES Terence, *Shakespeare in the Present*, Londres/New York, Routledge, 2002.
- HILLMAN R., *Shakespeare, Marlow and the Politics of France*, Basingstoke/ New York, Palgrave Macmillan, 2002.
- HOENIGER F. David, *Medicine and Shakespeare in the English Renaissance*, Newark, University of Delaware Press, 1992.
- HOENSELAARS A. J., *Reclamations of Shakespeare*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1994.
- HOENSELAARS Ton (éd.), *The Cambridge Companion to Shakespeare and Contemporary Dramatists*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2012.

- , *Shakespeare and the Language of Translation*, Londres, Arden Shakespeare, 2012.
- HOLLAND Peter, *English Shakespeares: Shakespeare on the English Stage in the 1990s*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1997.
- HONAN Park, *Shakespeare: A Life*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1998.
- HOPE Jonathan, *Shakespeare and Language: Reason, Eloquence and Artifice in the Renaissance*, Londres, Arden Shakespeare, 2010.
- HOSKINS Jim, *The Dances of Shakespeare*, Londres/New York, Routledge, 2005.
- HOWARD Jean E. et Phyllis RACKIN, *Engendering a Nation: A Feminist Account of Shakespeare's English Histories*, Londres/New York, Routledge, 1997.
- HUANG Alexa et Elizabeth RIVLIN (éd.), *Shakespeare and the Ethics of Appropriation*, New York, Palgrave Macmillan, coll. « Reproducing Shakespeare », 2014.
- HUNTER Lynette et Peter LICHTENFELS (éd.), *Shakespeare, Language and the Stage: The Fifth Wall Only*, Londres, Arden Shakespeare, 2005.
- IRACE Kathleen O., *Reforming the « bad » Quartos: Performance and Provenance of Six Shakespearean First Editions*, Newark, University of Delaware Press, 1994.
- JANSOHN Christa, Lena Cowen ORLIN, et Stanley WELLS (éd.), *Shakespeare without Boundaries: Essays in Honor of Dieter Mehl*, Newark, University of Delaware Press, 2011.
- JANSOHN Christa, Lena Cowen ORLIN, et Stanley W. WELLS, *Shakespeare Without Boundaries: Essays in Honor of Dieter Mehl*, Newark, University of Delaware Press, 2011.
- JOHNSON Keith, *Shakespeare's English: A Practical Linguistic Guide*, Abingdon/New York, Routledge, 2014.
- JONES J. T., « “What's that ‘Ducdame’?” (*As You Like It*, II. v. 60) », *Modern Language Notes*, décembre 1947, vol. 62, n° 8, p. 563-564.
- KAPITANIAK Pierre et Jean-Marie MAGUIN (éd.), *Shakespeare et Montaigne : vers un nouvel humanisme*, Paris, Société française Shakespeare, 2003.
- KEINÄNEN Nely, « Female Multilingualism in William Shakespeare and George Peele », *English Text Construction*, 2013, vol. 6, n° 1, p. 89-111.
- KENNEDY Dennis (éd.), *Foreign Shakespeare: Contemporary Performance*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1993.
- KERMODE Frank, *Shakespeare's Language*, Londres, Penguin books, 2001.
- , *Aliens and Englishness in Elizabethan Drama*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2009.
- KÖKERITZ Helge, « Elizabethan che vore ye “I Warrant You” », *Modern Language Notes*, 1942, vol. 57, n° 2, p. 98-103.
- KOPPELMAN George et Daniel WECHSLER, *Shakespeare's Beehive: An Annotated Elizabethan Dictionary Comes to Light*, New York, Axletree Books, 2014.
- , *Shakespeare's Beehive: A Compleat Recording of the Annotations*, New York, Axletree Books, 2014.

- , *Shakespeare's Beehive: An Annotated Elizabethan Dictionary Comes to Light*, New York, Axletree Books, 2015.
- LACROIX Mylène, « Shakespeare au « banquet » des langues étrang(èr)es », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, 2014, n° 31, p. 1-17.
- LAWRENCE Jason, « *Who the Devil Taught Thee So Much Italian?* »: *Italian Language Learning and Literary Imitation in Early Modern England*, Manchester, Manchester University Press, 2005.
- LEMONNIER Delphine, « Rencontre autour d'*Henry V* », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, 2000, n° 18, p. 301-307.
- LEVER J. W., « Shakespeare's French Fruits », dans A. NICOLL et A. NICOLL (éd.), *Shakespeare Survey*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 79-90.
- LEVIN Carole et John WATKINS, *Shakespeare's Foreign Worlds: National and Transnational Identities in the Elizabethan Age*, Ithaca, Cornell University Press, 2009.
- LONDRE Felicia Hardison (éd.), *Love's Labour's Lost: Critical Essays*, Londres, Routledge, 2001.
- LORD Suzanne, *Music from the Age of Shakespeare: A Cultural History*, Westport (États-Unis), Greenwood Publishing Group, 2003.
- LUBLIN Robert I., *Costuming the Shakespearean Stage: Visual Codes of Representation in Early Modern Theatre and Culture*, Farnham (Royaume-Uni), Ashgate, 2011.
- LUPTON Julia Reinhard et David GOLDSTEIN, *Shakespeare and Hospitality: Ethics, Politics, and Exchange*, New York, Routledge, 2016.
- MALEY Willy et Andrew MURPHY (éd.), *Shakespeare and Scotland*, Manchester/New York, Manchester University Press, 2004.
- MALEY Willy et Philip SCHWYZER (éd.), *Shakespeare and Wales: From the Marches to the Assembly*, Farnham (Royaume-Uni), Ashgate, 2010.
- MARRAPODI Michele (éd.), *Shakespeare and the Italian Renaissance: Appropriation, Transformation, Opposition*, Londres, Routledge, 2016.
- MARRAPODI Michele, *Shakespeare, Italy, and Intertextuality*, Manchester/New York, Manchester University Press, 2004.
- MARTIN Randall et Katherine West SCHEIL (éd.), *Shakespeare/adaptation/modern Drama: Essays in Honour of Jill L. Levenson*, Toronto, University of Toronto Press, 2011.
- MCNAIR, Lord, « Why Is the Doctor in *The Merry Wives of Windsor* Called Caius? », *Medical History*, octobre 1969, vol. 13, n° 4, p. 311-339.
- MENZER Paul (éd.), *Inside Shakespeare: Essays on the Blackfriars Stage*, Selinsgrove (États-Unis), Susquehanna University Press, 2006.
- MINTON Gretchen E., « “Discharging less than the tenth part of one”: Performance Anxiety and/in *Troilus and Cressida* », dans P.E. YACHNIN et P. BADIR (éd.), *Shakespeare and the Cultures of Performance*, Aldershot, Ashgate, 2008, p.
- MINTON Gretchen E. et Paul B. HARVEY, « “A Poor Chipochia”: A New Look at an Italian Word in *Troilus and Cressida* 4.2 », *Neophilologus*, avril 2004, vol. 88, n° 2, p. 307-314.

- MONTALT Vicent, Pilar EZPELETA, et Miguel TERUEL, « Gallivanting Round the Globe: Translating National Identities in *Henry V* », *Alicante Journal of English Studies*, 2012, n° 25, p. 113-126.
- O'NEILL Stephen, *Staging Ireland: Representations in Shakespeare and Renaissance Drama*, Dublin, Four Courts Press, 2007.
- OSTOVICH Helen, « “Teach you our princess English?”: Equivocal translation of the French in *Henry V* », dans R.C. TREXLER (éd.), *Gender and Rhetorics: Postures of Dominance and Submission in History*, Binghamton, NY, Center for Medieval and Early Renaissance Studies, 1994, p. 147-161.
- PARKER Patricia, *Shakespeare from the Margins: Language, Culture, Context*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1996.
- , « Shakespeare's Sound Government: Sound Defects, Polyglot Sounds, and Sounding Out », *Oral Tradition*, 2009, vol. 24, n° 2.
- PEMBLE John, *Shakespeare Goes to Paris: How the Bard Conquered France*, Londres/New York, Hambledon and London, 2005.
- PITTENGER Elizabeth, « Dispatch Quickly: The Mechanical Reproduction of Pages », *Shakespeare Quarterly*, 1991, vol. 42, n° 4, p. 389-408.
- PRICE John Robert, *Shakespeare's Mythological Invention*, Thèse de doctorat, University of Wisconsin, 1959.
- PROCHÁZKA Martin, Andreas HÖFELE, Hanna SCOLNICOV, et Michael DOBSON (éd.), *Renaissance Shakespeare: Shakespeare Renaissances: Proceedings of the Ninth World Shakespeare Congress*, Newark, University of Delaware Press, 2014.
- PUGLIATTI Paola, « The Strange Tongues of *Henry V* », *The Yearbook of English Studies*, 1993, vol. 23, p. 235-253.
- PUJANTE Angel-Luis et A. J. HOENSELAARS, *Four Hundred Years of Shakespeare in Europe*, Newark, University of Delaware Press, 2003.
- RAVASSAT Mireille et Jonathan CULPEPER (éd.), *Stylistics and Shakespeare's Language: Transdisciplinary Approaches*, Londres/New York, Continuum, 2011.
- REDMOND Michael J., *Shakespeare, Politics, and Italy: Intertextuality on the Jacobean Stage*, Farnham (Royaume-Uni), Ashgate, 2009.
- RHODES Neil, *Shakespeare and the Origins of English*, Oxford, Oxford University Press, 2004.
- RICHMOND Hugh Macrae, *Shakespeare's Theatre: A Dictionary of His Stage Context*, Londres, Continuum, 2004.
- ROBERTS Jeanne Addison, *Shakespeare's English Comedy: The Merry Wives of Windsor in Context*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1979.
- SAENGER Michael (éd.), *Interlinguicity, Internationality, and Shakespeare*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2014.
- , *Shakespeare and the French Borders of English*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.
- SALMON Vivian et Edwina BURNES (éd.), *A Reader in the Language of Shakespearean Drama*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing, 1987.

- SANSONETTI Laetitia, « La Langue de Shakespeare, l'accent de Tony Harrison : Quand matter rime avec water », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, 2014, n° 31, p. 29-42.
- SCHIFFER James (éd.), *Twelfth Night: New Critical Essays*, Londres/New York, Routledge, 2011.
- SHAHEEN Naseeb, *Biblical References in Shakespeare's Plays*, Newark, University of Delaware Press, 1999.
- SHAPIRO James S., *1599: A Year in the Life of William Shakespeare*, Londres, Faber and Faber, 2005.
- SIEMON James R., *Word Against Word: Shakespearean Utterance*, Amherst/Boston, University of Massachusetts Press, 2002.
- SIMONINI R. C. Jr., « Language Lesson Dialogues in Shakespeare », *Shakespeare Quarterly*, octobre 1951, vol. 2, n° 4, p. 319-329.
- SOKOL B. J., *Shakespeare and Tolerance*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2008.
- SOKOLOVA Boika, Derek ROPER, et Michael HATTAWAY (éd.), *Shakespeare In The New Europe*, Sheffield, Sheffield Academic Press, 1994.
- STARNES D. T., « Bilingual Dictionaries of Shakespeare's Day », *Publications of the Modern Language Association of America*, décembre 1937, vol. 52, n° 4, p. 1005.
- STEINER George, « L'inadvertance du Docteur Cottard », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, 2000, n° 18, p. 173-186.
- STEINSALTZ David, « The Politics of French Language in Shakespeare's History Plays », *Studies in English Literature 1500-1900*, 2002, vol. 42, n° 2, p. 317-334.
- TASSI Marguerite A., *Women and Revenge in Shakespeare: Gender, Genre, and Ethics*, Selinsgrove (États-Unis), Susquehanna University Press, 2011.
- TAYLOR A. B., *Shakespeare's Ovid: The Metamorphoses in the Plays and Poems*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2000.
- TEAGUE Frances (éd.), *Acting Funny: Comic Theory and Practice in Shakespeare's Plays*, Londres/Toronto, Associated University Presses, 1994.
- THURMAN Chris, *South African Essays on 'Universal' Shakespeare*, Farnham (Royaume-Uni), Ashgate, 2014.
- TRAUB Valerie, *The Oxford Handbook of Shakespeare and Embodiment: Gender, Sexuality, and Race*, Oxford University Press, 2016.
- , *Desire and Anxiety: Circulations of Sexuality in Shakespearean Drama*, Londres/New York, Routledge, coll. « Routledge Revivals », 2016.
- VENET Gisèle, « Shakespeare et la France », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, 2000, n° 18, p. 209-228.
- VIENNE-GUERRIN Nathalie, « La réécriture des codes de duel dans l'injure shakespearienne », dans Jean-Pierre MAQUERLOT (éd.), *Réécritures*, colloques du 15 mai 1997 et 6-7 novembre 1998, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2000.

- , « “Base Phrygian Turk!” Injures et “espèces de...” : analyse microscopique d’un étrange spécimen shakespearien », *Revue LISA/LISA e-journal*, 2008, vol. 6, n° 3, p. 80-91.
- , « “Couple a gorge !” : la guerre des langues dans *Henry V* de Shakespeare », dans L. VILLARD (éd.), *Langues dominantes, langues dominées : à la mémoire de Gérard Dallez*, Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2008.
- VOMERO SANTOS Kathryn, « Hosting Language: Immigration and Translation in The Merry Wives of Windsor », dans R. ESPINOSA et D. RUITER (éd.), *Shakespeare and Immigration*, Londres/New York, Routledge, 2016.
- VYROUBALOVÁ Ema, « Multilingual Ethics in *Henry V* and *Henry VIII* », dans A. HUANG et E. RIVLIN (éd.), *Shakespeare and the Ethics of Appropriation*, New York, Palgrave Macmillan, coll. « Reproducing Shakespeare », 2014, p. 179-192.
- WATTS Graham, *Shakespeare’s Authentic Performance Texts: The Case for Staging from the First Folio*, Jefferson, McFarland, 2015.
- WELLS Stanley (éd.), *Shakespeare Survey 35*, Cambridge/Londres/New York, Cambridge University Press, 2002.
- WILLIAMS Deanne, « *The Merry Wives of Windsor* and the French-English Dictionary », dans *Le Shakespeare français : sa langue/The French Shakespeare: His Language*, Rostislav Kocourek et al. (éd.), Halifax, Universitas Dalhousiana, 1998, p. 233-242.
- , « ‘Will you go, Anheers?’ *The Merry Wives of Windsor*, II. i. 209 », *Notes and Queries*, juin 1999, vol. 46, n° 2, p. 233-234.
- , *The French Fetish from Chaucer to Shakespeare*, Cambridge University Press, coll. « Cambridge Studies in Renaissance Literature and Culture », 2004.
- , *Shakespeare and the Performance of Girlhood*, Basingstoke/New York, Palgrave Macmillan, 2014.
- WILSON Richard, « To great St Jaques bound: *All’s Well That Ends Well* in Shakespeare’s Europe », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, 2005, n° 22, p. 273-290.

Dictionnaires et glossaires consacrés à Shakespeare

- BLAKE Norman Francis, *Shakespeare’s Non-Standard English: A Dictionary of His Informal Language*, Londres, Continuum, 2006.
- CRYSTAL David et Ben CRYSTAL, *Shakespeare’s Words: A Glossary and Language Companion*, Londres, Penguin books, 2002.
- DAVIS J. Madison et A. Daniel FRANKFORTER, *The Shakespeare Name Dictionary*, Londres/New York, Routledge, 2004.
- EDELMAN Charles, *Shakespeare’s Military Language: A Dictionary*, Londres/New Brunswick, Athlone Press, coll. « Athlone Shakespeare Dictionary Series », 2000.
- FINDLAY Alison, *Women in Shakespeare: A Dictionary*, Londres/New Delhi/New York, Bloomsbury, coll. « Arden Shakespeare Dictionaries », 2014.

- GIBSON Marion et Jo Ann ESRA, *Shakespeare's Demonology: A Dictionary*, Londres/New Delhi/New York, Bloomsbury, coll. « Arden Shakespeare Dictionaries », 2014.
- HASSEL Rudolph Chris, *Shakespeare's Religious Language: A Dictionary*, Londres, Bloomsbury Arden Shakespeare, 2015.
- IYENGAR Sujata, *Shakespeare's Medical Language: A Dictionary*, Londres, Bloomsbury, coll. « Arden Shakespeare Dictionaries », 2014.
- LAROQUE François, *Dictionnaire amoureux de Shakespeare*, Paris, Plon, 2016.
- ONIONS Charles Talbot, *A Shakespeare Glossary*, Oxford, Clarendon Press, 1986.
- PARTRIDGE Eric, *Shakespeare's Bawdy*, Londres/New York, Routledge, 2005.
- RICHMOND Hugh Macrae, *Shakespeare's Theatre: A Dictionary of His Stage Context*, Londres/New York, Continuum, 2004.
- SCHMIDT Alexander, *Shakespeare Lexicon and Quotation Dictionary: A Complete Dictionary of all the English Words, Phrases, and Constructions in the Works of the Poet*, New York, Dover Publications, 1971, 2 vol.
- SOKOL B. J. et Mary SOKOL, *Shakespeare's Legal Language: A Dictionary*, Londres, Continuum, coll. « Student Shakespeare Library », 2004.
- SUHAMY Henri (éd.), *Dictionnaire Shakespeare*, Paris, Ellipses, 2005.
- THOMAS Vivian et Nicki FAIRCLOTH, *Shakespeare's Plants and Gardens: A Dictionary*, Londres/New York, Bloomsbury, coll. « Arden Shakespeare Dictionaries », 2014.
- VIENNE-GUERRIN Nathalie, *Shakespeare's Insults: A Pragmatic Dictionary*, Londres, Bloomsbury Arden Shakespeare, coll. « Arden Shakespeare Dictionaries », 2016.
- WILLIAMS Gordon, *Shakespeare's Sexual Language: A Glossary*, Londres/New York, Continuum, 2006.
- WILLIAMS Gordon, *A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature*, Londres, Athlone Press, 1994, 3 vol.
- WILSON Christopher R. et Michela CALORE, *Music in Shakespeare: A Dictionary*, Londres, Bloomsbury, 2014.

Études sur d'autres auteurs cités

- ARCANGELI Alessandro, « Les *Second Fruits* de John Florio ou la vie comme un jeu », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, traduit par N. ABI AAD SPITALERI, 2005, n° 23, p. 11-24.
- BARTELS Emily C., *Spectacles of Strangeness: Imperialism, Alienation, and Marlowe*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2015.
- CAVILLE Jean-Pierre, « L'extravagance gasconne dans *Le Gascon extravagant* : un déguisement « pour parler librement de tout » », *Les Dossiers du Grihl*, 2007, n° 1.
- DESAN Philippe, « "Translata proficit" : John Florio, sa réécriture des *Essais* et l'influence de la langue de Montaigne-Florio sur Shakespeare », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, 2004, n° 21, p. 29-93.
- GURY Jacques, « Un anglo-man breton au XVIII^e siècle : le comte de Catuélan », *Annales de Bretagne*, 1972, vol. 79, n° 3, p. 589-624.

- GURY Jacques, « La shakespearemanie en Bretagne : Le comte de Catuélán », *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, 1976, vol. 83, n° 4, p. 703-714.
- HARP Richard et Stanley STEWART, *The Cambridge Companion to Ben Jonson*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2000.
- PARAVANO Cristina, « Refashioning language in Richard Brome's theatre: Comic multilingualism in action », *English Text Construction*, 2013, vol. 6, n° 1, p. 158-175.
- STEIN Gabriele, *Sir Thomas Elyot as Lexicographer*, Oxford, Oxford University Press, 2014.
- YATES Frances A., *John Florio: The Life of an Italian in Shakespeare's England*, Cambridge, The University Press, 1934.

Contexte historique et littéraire

- ABALAIN Hervé, *Histoire du pays de Galles*, Paris, Jean-Paul Gisserot, 1991.
- ADAMSON Sylvia, Gavin ALEXANDER, et Katrin ETTENHUBER (éd.), *Renaissance Figures of Speech*, Cambridge/New York/Melbourne, Cambridge University Press, 2007.
- BARBER Charles Laurence, *Early Modern English*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1997.
- BIASE Carmine G., *Travel and Translation in the Early Modern Period*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2006.
- BRADSHAW Brendan, Andrew HADFIELD, et Willy MALEY (éd.), *Representing Ireland: Literature and the Origins of Conflict 1534-1660*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1993.
- BURKE Peter et R. Po-chia HSIA, *Cultural Translation in Early Modern Europe*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2007.
- COTTRET Bernard, *Terre d'exil : l'Angleterre et ses réfugiés français et wallons de la Réforme à la Révocation de l'Édit de Nantes, 1550-1700*, Paris, Aubier, 1985.
- , *The Huguenots in England: Immigration and Settlement c. 1550-1700*, traduit par P. STEVENSON et A. STEVENSON, Cambridge/Paris, Cambridge University Press/Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1991.
- DILLON Janette, *Language and Stage in Medieval and Renaissance England*, Cambridge University Press, 2006.
- DUCHEIN Michel, *Histoire de l'Ecosse : Des origines à 2013*, Paris, Tallandier, 2013.
- FLEMING Juliet, « The French Garden: An Introduction to Women's French », *ELH*, 1989, vol. 56, n° 1, p. 19-51.
- FUMERTON Patricia et Simon HUNT (éd.), *Renaissance Culture and the Everyday*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 1999.
- GRIFFIN Eric J., *English Renaissance Drama and the Specter of Spain: Ethnopoetics and Empire*, Philadelphie, University of Pennsylvania Press, 2009.
- HATTAWAY Michael, Boika SOKOLOVA, et Derek ROPER (éd.), *Shakespeare in the New Europe*, Bloomsbury, coll. « Bloomsbury Academic Collections », 2015.

- HELGERSON Richard, « Language Lessons: Linguistic Colonialism, Linguistic Postcolonialism, and the Early Modern English Nation », *The Yale Journal of Criticism*, 1998, vol. 11, n° 1, p. 289-299, vol. 11, n° 1, 1998.
- HENKE Robert et Eric NICHOLSON (éd.), *Transnational Exchange in Early Modern Theater*, Aldershot (Royaume-Uni)/Burlington (Vermont), Ashgate, 2008.
- HIGHET Gilbert, *The Classical Tradition: Greek and Roman Influences on Western Literature*, New York/Oxford, Oxford University Press, 2015.
- HOENSELAARS A. J., *Images of Englishmen and Foreigners in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries: A Study of Stage Characters and National Identity in English Renaissance Drama, 1558-1642*, Rutherford/Londres, Fairleigh Dickinson University Press/Associated University Presses, 1992.
- INGHAM Richard, *The Transmission of Anglo-Norman: Language History and Language Acquisition*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins Publishing Company, coll. « Language Faculty and Beyond », n° 9, 2012.
- JEANNERET Michel, *Des mets et des mots: banquets et propos de table à la Renaissance*, Paris, France, J. Corti, 1987.
- LAROQUE François et Franck LESSAY (éd.), *Esthétiques de la nouveauté à la Renaissance*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.
- , *Enfers et délices à la Renaissance*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2003.
- LESSER Zachary et Benedict Scott ROBINSON (éd.), *Textual Conversations in the Renaissance: Ethics, Authors, Technologies*, Aldershot (Royaume-Uni)/Burlington (Vermont), Ashgate, 2006.
- LUU Liên, *Immigrants and the Industries of London, 1500-1700*, Aldershot (Royaume-Uni)/Burlington (Vermont), Ashgate, 2005.
- MANN Jenny Caroline, *Outlaw Rhetoric: Figuring Vernacular Eloquence in Shakespeare's England*, Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 2012.
- MARRAPODI Michele (éd.), *Italian Culture in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries: Rewriting, Remaking, Refashioning*, Aldershot, Ashgate, 2007.
- MATEI-CHESNOIU Monica, *Re-imagining Western European Geography in English Renaissance Drama*, Basingstoke/New York, Palgrave Macmillan, 2012.
- MAYER Jean-Christophe (éd.), *Representing France and the French in Early Modern English Drama*, Newark, University of Delaware Press, 2008.
- MOMMA Haruko et Michael MATTO (éd.), *A Companion to the History of the English Language*, Malden (Mass.)/Oxford/Chichester, Wiley-Blackwell, 2008.
- MOSS Ann, *Les recueils de lieux communs: méthode pour apprendre à penser à La Renaissance*, Genève, Droz, 2002.
- NEILL Michael, *Putting History to the Question: Power, Politics, and Society in English Renaissance Drama*, New York, Columbia University Press, 2013.
- OLDENBURG Scott, *Alien Albion: Literature and Immigration in Early Modern England*, Toronto, University of Toronto Press, 2014.

- PIRONON Jean et Jacques WAGNER (éd.), *Formes littéraires du théologico-politique de la Renaissance au XVIIIe siècle : Angleterre et Europe*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, 2003.
- RUBRIGHT Marjorie B., *Double Dutch: Approximate Identities in Early Modern English Culture*, Thèse de doctorat, 2007.
- RUGGIERO Guido (éd.), *A Companion to the Worlds of the Renaissance*, Oxford/Malden, Blackwell Publishing, 2002.
- SAUNDERS Corinne J., *Rape and Ravishment in the Literature of Medieval England*, Cambridge, D. S. Brewer, 2001.
- SCHMIDT Gabriela (éd.), *Elizabethan translation and literary culture*, Berlin, De Gruyter, 2013.
- SELWOOD Jacob, *Diversity and Difference in Early Modern London*, Farnham (Royaume-Uni)/Burlington (Vermont), Ashgate, 2010.
- STEIN Gabriele, *The English Dictionary Before Cawdrey*, Tübingen, Niemeyer, 1985.
- UNGERER Gustav, « The Viol da Gamba as a Sexual Metaphor in Elizabethan Music and Literature », *Renaissance and Reformation/Renaissance et Réforme*, mai 1984, vol. 8, n° 2, p. 79-90.
- WALKER Garthine, *Crime, Gender and Social Order in Early Modern England*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2003.
- WAQUET Françoise, *Le latin ou L'empire d'un signe: XVIe-XXe siècle*, Paris, Albin Michel, 2014.
- WOGAN-BROWNE Jocelyn (éd.), *Language and Culture in Medieval Britain: the French of England c.1100-c.1500*, Woodbridge/Rochester, York Medieval Press, 2009.

Pluralité et variation linguistiques, langues en contact

- BENSALAH Amina et Myriam SUCHET, *Reprise-modification et intertextualité hétérolingues et hétérophones dans quelques textes écrits et performés par des « rappers »*, <http://eipcp.net/transversal/0513/bensalah-suchet/fr>, consulté le 31 juillet 2016.
- BIRKS Cécile, « Maux de l'étranger. Mots de l'étrangeté dans *Summertime* de J.M. Coetzee », *Revue LISA/LISA e-journal*, 2015, vol. 13, n° 1.
- BOYER Henri, « Matériaux pour une approche des représentations sociolinguistiques. Eléments de définition et parcours documentaire en diglossie », *Langue française*, 1990, vol. 85, n° 1, p. 102-124.
- CASAGRANDA Mirko, « A Language of their own: French-English Codeswitching in Quebec English », dans O. PALUSCI (éd.), *English, But Not Quite: Locating Linguistic Diversity*, Trente, Tangram Edizioni Scientifiche, 2010, p. 79-95.
- CHINELLATO Lucrezia, Emilio SCIARRINO, et Jean-Charles VEGLIANTE, *La traduction de textes plurilingues italiens*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2015.
- DELABASTITA Dirk et Rainier GRUTMAN, « Fictional representations of multilingualism and translation », dans *Fictionalising Translation and Multilingualism*, *Linguistica Antverpiensia*, 2005, vol. 4, p. 11-34.

- DELABASTITA Dirk et Ton HOENSELAARS (éd.), *Multilingualism in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2015.
- DOSSENA Marina et Roger LASS (éd.), *Studies in English and European Historical Dialectology*, Berne/Berlin/Bruxelles, Peter Lang, 2009.
- EDWARDS John, *Talk Tidy: The Art of Speaking Wenglish*, Cowbridge (Royaume-Uni), D. Brown, 1985.
- , *More Talk Tidy*, Cowbridge, D. Brown, 1986.
- GARDNER-CHLOROS Pénélope, « Code-Switching: Approches principales et perspectives », *La Linguistique*, 1983, vol. 19, n° 2, p. 21-53.
- , *Code-switching*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2009.
- GIBBONS Brian, « “He shifteth his speech”: Accents and Dialects in Plays by Shakespeare and His Contemporaries », dans C. JANSON, L.C. ORLIN, et S. WELLS (éd.), *Shakespeare without Boundaries: Essays in Honor of Dieter Mehl*, Newark, University of Delaware Press, 2011, p. 76-91.
- GÖRLACH Manfred, *Still More Englishes*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins, 2002.
- GRUTMAN Rainier, *Des langues qui résonnent: l'hétérolinguisme au XIXe siècle québécois*, Saint-Laurent (Québec), Fides - Céтуq, 1997.
- HAGEGE Claude, *Dictionnaire amoureux des langues*, Paris, Plon/Odile Jacob, 2009.
- HICKEY Raymond (éd.), *The Handbook of Language Contact*, Chichester, John Wiley & Sons, 2010.
- , *Varieties of English in Writing: The written word as linguistic evidence*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins, 2010.
- HOENSELAARS Ton et Marius BUNING (éd.), *English Literature and the Other Languages*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1999.
- HOLTZER Gisèle (éd.), *Voies vers le plurilinguisme*, Besançon, Presses Universitaires de Franche-Comté, 2004.
- HORN András, « Ästhetische Funktionen der Sprachmischung in der Literatur », *Arcadia - Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft/International Journal for Literary Studies*, 2009, vol. 16, n° 1-3, p. 225-241.
- JOSSERAND Jérôme-Frédéric, *Conquête, survie et disparition: italien, français et francoprovençal en Vallée d'Aoste*, Thèse de doctorat, Uppsala, Uppsala Universitet, 2003.
- LECERCLE Jean-Jacques, « Les mots étrangers sont les juifs de la langue », dans E. EELLS, C. BERTHIN, et J.-M. DEPRATS (éd.), *L'étranger dans la langue*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2013, p. 17-36.
- , « Les mots étrangers, les mots de l'étranger », *Revue LISA/LISA e-journal*, 2015, vol. 13, n°1.
- LEWIS Robert E., *Wenglish: The Dialect of the South Wales Valleys*, Talybont (pays de Galles), Y Lolfa, 2008.
- LOISON-CHARLES Julie, *Les mots étrangers de Vladimir Nabokov*, Thèse de doctorat dirigée par Emily Eells, École doctorale Lettres, langues, spectacles, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2014.

- MIGGE Bettina et Máire Ní CHIOSÁIN (éd.), *New Perspectives on Irish English*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins, 2012.
- MONTGOMERY Marianne, *Europe's Languages on England's Stages, 1590-1620*, Farnham (Royaume-Uni), Ashgate, 2012.
- , « Perceptions of dialects: Changing attitudes and ideologies », dans T. NEVALAINEN et E.C. TRAUOGOTT (éd.), *The Oxford Handbook of the History of English*, Oxford University Press, 2012, p. 457-469.
- NIELSEN Hans Frede, *From Dialect to Standard: English in England 1154-1776*, Odense, University Press of Southern Denmark, 2005.
- RACELLE-LATIN Danièle et Claude POIRIER (éd.), *Contacts de langues et identités culturelles : perspectives lexicographiques*, Saint-Nicolas (Québec), Presses de l'Université de Laval, 2000.
- SCHENDL Herbert et Laura WRIGHT (éd.), *Code-Switching in Early English*, Berlin, De Gruyter Mouton, 2011.
- SERJEANTSON Mary Sidney, *A History of Foreign Words in English*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1961.
- SIMON-JONES Lindsey Marie, « Neighbor Hob and neighbor Lob: English dialect speakers on the Tudor stage », *English Text Construction*, 2013, vol. 6, n° 1, p. 40-59.
- STRATFORD Madeleine, « Au tour de Babel ! Les défis multiples du multilinguisme », *Meta : Journal des traducteurs*, 2008, vol. 53, n° 3, p. 457-470.
- SUCHET Myriam, *Outils pour une traduction postcoloniale : littératures hétérolingues*, Paris, Archives contemporaines, 2009.
- , *L'imaginaire hétérolingue: ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Perspectives comparatistes », n° 23, 2014.
- VILLARD Laurence (éd.), *Langues dominantes, langues dominées : à la mémoire de Gérard Dallez*, Mont-Saint-Aignan, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2008.
- WEINREICH Uriel, *Languages in Contact: Findings and Problems*, The Hague/Paris, De Gruyter Mouton, 1979.
- WIJNANDS Paul, *Le français adultère ou Les langues mixtes de l'altérité francophone*, Paris, Éditions Publibook, 2005.

Linguistique

- BENVENISTE Émile, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes. 1 : Économie, parenté, société*, Paris, Éditions de Minuit, 1969.
- BLOCH Bernard, « A Set of Postulates for Phonemic Analysis », *Language*, 1948, vol. 24, n° 1, p. 3-46.
- BREZARD Gabriel *et al.* (éd.), *Recherches en linguistique étrangère*, Paris, les Belles lettres, 1978, vol. 4.
- COWAN William et Jaromira RAKUŠAN, *Source Book for Linguistics: Third revised edition*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins, 1999.

- CRYSTAL David, *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*, Oxford, Blackwell Publishing, 2003.
- DAVIES Janet, *The Welsh language*, Cardiff, University of Wales Press, 1993.
- DEROY Louis, *L'emprunt linguistique*, Paris, les Belles lettres, 1980.
- EICHLER Ernst (éd.), *Namenforschung/Name Studies/Les noms propres*, Berlin/New York, De Gruyter, 1995, vol. 1.
- GOODLAND Giles, « Reading Early Modern literature through OED3: The loan word », *English Text Construction*, 2013, vol. 6, n° 1, p. 17-39.
- GOTTI Maurizio, Marina DOSSENA, et Richard DURY (éd.), *English Historical Linguistics 2006: Selected papers from the fourteenth International Conference on English Historical Linguistics*, Amsterdam/Philadelphie, John Benjamins, 2008, vol. 3.
- HAGEGE Claude, *Halte à la mort des langues*, Paris, Odile Jacob, 2000.
- HANNAHS S. J., *The Phonology of Welsh*, Oxford University Press, 2013.
- ILIESCU Maria, Heidi SILLER-RUNGGALDIER, et Paul DANLER (éd.), *Actes du XXVe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes, Innsbruck, 3-8 septembre 2007*, Berlin/New York, De Gruyter, 2010, vol. 1.
- KLINKENBERG Jean-Marie, *Des langues romanes : introduction aux études de linguistique romane*, Louvain-La-Neuve (Belgique), De Boeck Duculot, 1999.
- KORTMANN Bernd-Dieter et Clive UPTON (éd.), *Varieties of English 1: The British Isles*, Berlin/New York, Mouton de Gruyter, 2008.
- LAFORGE Lorne et Grant D. MCCONNELL (éd.), *Diffusion des langues et changement social : dynamique et mesure*, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université Laval, 1990.
- LAPAIRE Jean-Rémi et Wilfrid ROTGE, *Séminaire pratique de linguistique anglaise*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1993.
- MARCHELLO-NIZIA Christiane, *La langue française aux XIVe et XVe siècles*, Paris, Armand Colin, 2005.
- MOREAU Marie-Louise (éd.), *Sociolinguistique : les concepts de base*, Bruxelles, Mardaga, 1997.
- PERROT Jean (éd.), *Polyphonie pour Iván Fónagy: mélanges offerts en hommage à Iván Fónagy par un groupe de disciples, collègues et admirateurs*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1997.
- POTTIER Bernard (éd.), *Le langage*, Paris, CEPL, coll. « Les encyclopédies du savoir moderne », 1973.
- TODD Loreto et Ian F. HANCOCK, *International English Usage*, Londres, Routledge, 1990.
- TRIMAILLE Cyril et Jean-Michel ELOY (éd.), *Carnets d'Atelier de Sociolinguistique 6. Idéologies linguistiques et discriminations*, Paris, L'Harmattan, 2013.

Littérature et philosophie

- ABITEBOUL Maurice et Jean-Luc BOUISSON (éd.), *Tradition et modernité au théâtre*, Avignon, Université d'Avignon, coll. « Théâtres du monde », n° 14, 2004.

- ADORNO Theodor Wiesengrund, *Mots de l'étranger et autres essais*, traduit par L. BARTHELEMY et G. MOUTOT, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme, 2004.
- BLAKE Norman Francis, *Non-standard Language in English Literature*, Londres, A. Deutsch, 1981.
- BOGAARDS Paul, Johan ROORYCK, et Paul J. SMITH (éd.), *Quitte ou double sens : articles sur l'ambiguïté offerts à Ronald Landheer*, Amsterdam, Rodopi, 2001.
- CONLEY Tim et Stephen CAIN, *Encyclopedia of fictional and fantastic languages*, Westport (États-Unis), Greenwood Press, 2006.
- DERRIDA Jacques, *L'Oreille de l'autre: otobiographies, transferts, traductions*, Montréal, VLB éditeur, 1982.
- , *Ulysse gramophone*, Paris, Galilée, 1987.
- , *Psyché : Inventions de l'autre*, Paris, Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 1987.
- , *Apprendre à vivre enfin : entretien avec Jean Birnbaum*, Paris, Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 2005.
- EELLS Emily, Christine BERTHIN, et Jean-Michel DEPRATS (éd.), *L'étranger dans la langue*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2013.
- ÉTIEMBLE René, *Parlez-vous franglais?*, Paris, Editions Gallimard, 2014.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- JIMÉNEZ Francisco (éd.), *The Identification and Analysis of Chicano Literature*, New York, Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1979.
- KAPOR Vladimir, *Local Colour: A Travelling Concept*, Oxford, Peter Lang, 2009.
- KERBRAT-ORECCHIONI Catherine et Christian PLANTIN (éd.), *Le trilogue*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1995.
- LECERCLE Jean-Jacques, « Les mots étrangers, les mots de l'étranger », *Revue LISA/LISA e-journal*, 2015, vol. 13, n° 1.
- LEFEVERE André, « Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature », *Modern Language Studies*, 1982, vol. 12, n° 4, p. 3-20.
- LEVIN Harry, *Contexts of Criticism*, Cambridge (États-Unis), Harvard University Press, 1969.
- MAQUERLOT Jean-Pierre (éd.), *Réécritures : colloques du 15 mai 1997 et 6-7 novembre 1998*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2000.
- NEWY Vincent et Ann THOMPSON (éd.), *Literature and Nationalism*, Liverpool, Liverpool University Press, 1991.
- TRIOLET Elsa, *La Mise en mots*, Genève, Albert Skira, 1969.
- WALES Katie, *A Dictionary of Stylistics*, 3e édition, Londres/New York, Routledge, 2011.

Théâtre

- ABITEBOUL Maurice et Jean-Luc BOUISSON (éd.), *Tradition et modernité au théâtre*, Avignon, Université d'Avignon, coll. « Théâtres du monde », n° 14, 2004.

- BERTON Danièle et Jean-Pierre SIMARD, *Création théâtrale: adaptation, schèmes, traduction*, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 2007.
- BOQUET Guy, « *Les Joyeuses Commères de Windsor*, adaptation et mise en scène de Jean-Marie Villégier et Jonathan Duverger, à l'Athénée Louis-Jouvet, Paris, le 21 avril 2004 », *Cahiers Élisabéthains*, 2004, vol. 66, n° 1.
- BOURQUI Claude, *La Commedia dell'arte: introduction au théâtre professionnel italien entre le XVI^e et le XVIII^e siècles*, Nouvelle édition revue et augmentée, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres sup. Arts du spectacle », 2011.
- CAIRD John, *Theatre Craft: A Director's Practical Companion from A to Z*, Londres, Faber and Faber, 2010.
- CARLSON Marvin A., *Speaking in Tongues: Language at Play in the Theatre*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2006.
- CERASANO S. P., Heather Anne HIRSCHFELD, et Mary BLY (éd.), *Medieval and Renaissance Drama in England*, Madison/Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2010, vol. 23.
- EDMONDSON Paul, Paul PRESCOTT, et Erin SULLIVAN (éd.), *A Year of Shakespeare: Re-living the World Shakespeare Festival*, Londres, Bloomsbury, 2013.
- GIRARD Dale Anthony, *Actors on Guard: A Practical Guide for the Use of the Rapier and Dagger for Stage and Screen*, Londres/New York, Routledge, 1997.
- GURR Andrew, *The Shakespeare Company, 1594-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- LARTHOMAS Pierre, *Le langage dramatique: sa nature, ses procédés*, Paris, Presses universitaires de France, 2005.
- MENZER Paul (éd.), *Inside Shakespeare: Essays on the Blackfriars Stage*, Selinsgrove (États-Unis), Susquehanna University Press, 2006.
- MONTANDON Alain (éd.), *L'hospitalité au théâtre*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 2003.
- NOLETTE Nicole, *Jouer la traduction: Théâtre et hétérolinguisme au Canada francophone*, Ottawa, Les Presses de l'université d'Ottawa, 2015.
- PILKINGTON Lionel, *Theatre and Ireland*, Basingstoke/New York, Palgrave Macmillan, 2010.
- PITCHER John, *Medieval and Renaissance Drama in England*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 1999, vol. 11.
- TREILHOU-BALAUDE Catherine, « *Henry IV en France* », dans J.-M. DEPRATS et G. VENET (éd.), *Histoires II*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 2008.
- VAÏS Michel, « Jouer avec des accents », *Jeu : Revue de théâtre*, 2002, n° 104, p. 41-52.

Humour et jeux de mots

- DELABASTITA Dirk, *Traductio: Essays on Punning and Translation*, Manchester/Namur, St. Jérôme/Presses universitaires de Namur, coll. « Langues et littératures », 1997.
- , « Cross-Language Comedy in Shakespeare », *Humor*, 2005, vol. 18, n° 2, p. 161-184.

———, « Language, Comedy and Translation in the BBC Sitcom *'Allo 'Allo!* », dans D. CHIARO (éd.), *Translation, Humour and the Media*, vol. 2, Londres/New York, Continuum, coll. « Translation and Humour », n° 2, 2010, p. 193-221.

HENRY Jacqueline, *La traduction des jeux de mots*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003.

NASH Walter, *The Language of Humour*, Londres/New York, Routledge, 2013.

Traduction

ANTOINE Fabrice (éd.), *Argots, langue familière et accents en traduction*, Villeneuve-d'Ascq, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3/Maison de la recherche, 2004.

BAKER Mona et Gabriela SALDANHA (éd.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, Londres/New York, Routledge, 2009.

BALLARD Michel, *De Cicéron à Benjamin : traducteurs, traductions, réflexions*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007.

BALLARD Michel (éd.), *La traduction plurielle*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1990.

——— et Lieven D'HULST (éd.), *La traduction en France à l'âge classique*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 1996.

BASTIN Georges, *La notion d'adaptation en traduction : étude de l'adaptation ponctuelle et globale dans la version espagnole de L'Analyse du discours comme méthode de traduction*, de J. Delisle, Thèse de doctorat, École supérieure d'interprètes et de traducteurs, Paris, 1990.

BENSIMON Paul, *Traduire la culture*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 1998.

BERMAN Antoine, *L'épreuve de l'étranger: culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984.

———, « La traduction comme épreuve de l'étranger », dans *Texte, revue de critique et de théorie littéraire*, Toronto, Les Éditions Trintexte, 1985, vol. 4, p. 67-81.

———, *La traduction et la lettre ou L'auberge du lointain*, Paris, Seuil, 1999.

BIET Christian, « Le Théâtre Anglois d'Antoine de La Place (1746-1749), ou la difficile émergence du théâtre de Shakespeare en France », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, 2000, n° 18, p. 27-46.

BIGLIAZZI Silvia, Paola AMBROSI, et Peter KOFLER, *Theatre Translation in Performance*, New York, Routledge, 2013.

CHADELAT Jean-Marc, « Du signe au sens : l'adaptation traductive du lexique dans quelques traductions de Shakespeare », *Palimpsestes*, 2004, n° 16, p. 85-104.

———, « “God pless your majesty” : La traduction des accents dans *Henry V* », dans Fabrice Antoine (éd.), *Argots, langue familière et accents en traduction*, Villeneuve-d'Ascq, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3/Maison de la recherche, 2004, p. 89-104.

CHIARO Delia (éd.), *Translation, Humour and the Media*, Londres/New York, Continuum, coll. « Translation and Humour », n° 2, 2010.

CRONIN Michael, *Translation Goes to the Movies*, Londres/New York, Routledge, 2009.

- DELABASTITA Dirk, *There's a Double Tongue: An investigation into the translation of Shakespeare's wordplay, with special reference to Hamlet*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1993.
- , *Traductio: Essays on Punning and Translation*, Manchester/Namur, St. Jérôme/Presses universitaires de Namur, coll. « Langues et littératures », 1997.
- , « 'If I know the letters and the language': translation as a dramatic device in Shakespeare's plays » dans T. HOENSELAARS (éd.), *Shakespeare and the Language of Translation*, Londres, Arden Shakespeare, 2012, p. 31-52.
- DELISLE Jean et Judith WOODSWORTH (éd.), *Les traducteurs dans l'histoire*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1995.
- DEPRATS Jean-Michel, « "I cannot speak your England": sur quelques problèmes de traduction d'*Henry V* », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, 2000, n° 18, p. 63-74.
- DERRIDA Jacques, *Qu'est-ce qu'une traduction « relevante » ?*, Paris, L'Herne, 2005.
- DÜNNE Jörg, Martin Jörg SCHÄFER, et Myriam SUCHET (éd.), *Les intraduisibles: langues, littératures, médias, cultures*, Paris, Éd. des Archives contemporaines, 2013.
- EWBANK Inga-Stina, « Shakespeare Translation as Cultural Exchange », dans S. WELLS (éd.), *Shakespeare Survey*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 1-12.
- FEDERICI Federico M. (éd.), *Translating Dialects and Languages of Minorities: Challenges and Solutions*, Oxford/Berne/Berlin, Peter Lang, 2011.
- GAMBIER Yves et Luc van DOORSLAER, *Handbook of Translation Studies*, John Benjamins Publishing, 2011.
- GRAHAM Joseph F. (éd.), *Difference in translation*, Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, 1985.
- GRUTMAN Rainier, « Refraction and Recognition: Literary Multilingualism in Translation », *Target*, 2006, vol. 18, n° 1, p. 17-47.
- HARVIE Jennifer, « The Real Nation? Michel Tremblay, Scotland, and Cultural Translatability », *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, 1995, vol. 16, n° 1.
- HENRY Jacqueline, *La traduction des jeux de mots*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2003.
- HOENSELAARS Ton (éd.), *Shakespeare's History Plays: Performance, Translation and Adaptation in Britain and Abroad*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2004.
- HORN-MONVAL Madeleine, *Les traductions françaises de Shakespeare: à l'occasion du quatrième centenaire de sa naissance, 1564-1964*, Paris, Centre national de la recherche scientifique, 1963.
- KARAS Hilla, « Le statut de la traduction dans les éditions bilingues: de l'interprétation au commentaire », *Palimpsestes*, 2007, n° 20, p. 137-160.
- KNAUTH K. Alfons, *Traduction et Littérature Multilingue*, Münster, LIT Verlag Münster, 2011.
- LADMIRAL Jean-René, « Lever de rideau théorique: quelques esquisses conceptuelles », *Palimpsestes*, 2004, n° 16, p. 15-30.

- MAQUERLOT Jean-Pierre, « Table ronde : traduire Shakespeare aujourd'hui », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, 2000, n° 18, p. 275-293.
- MESCHONNIC Henri, *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier, 1999.
- MEYLAERTS Reine, « Heterolingualism in/and Translation. How legitimate are the Other and his/her language? An introduction », *Target: International Journal of Translation Studies*, 2006, vol. 18, n° 1, p. 1-15.
- MILLAN Carmen et Francesca BARTRINA (éd.), *The Routledge Handbook of Translation Studies*, Londres, Routledge, 2013.
- MONOD Sylvère, « Traduire et retraduire Dickens », dans J. TAYLOR, E. MC MORRAN et G. LECLERCQ (éd.), *Translation Here and There Now and Then*, Exeter, Elm Bank Publications, 1996, p. 159-169.
- MONRÓS-GASPAR Laura, « “Boscovos tromuldo boscovos”: a case study in the translation of William Shakespeare’s *All’s Well that Ends Well* », *SEDERI: yearbook of the Spanish and Portuguese Society for English Renaissance Studies*, 2006, n° 16, p. 53-70.
- PESLIER Julia, « Penser la retraduction », *Acta Fabula*, 2010, vol. 11, n° 10.
- PONCHARAL Bruno, « La traduction de l’anaphore dans la prose de pensée », *Palimpsestes*, 2010, n° 23, p. 41-62.
- RICŒUR Paul, *Sur la traduction*, Paris, Bayard, 2003.
- RISSMANN Jeannette, *Dialect, Drama and Translation : a socio-cultural investigation into the factors influencing the choice of strategies in German-speaking Europe*, Thèse de doctorat, University of Warwick, 2013.
- SANCHEZ Nicolas, « To Feast or not to Feast : les défis d’*Henry V* à la traduction audiovisuelle », *Linguistica Antverpiensia, New Series. Themes in Translation Studies*, 2014, n° 13, p. 310-325.
- SANSONETTI Laetitia, « Traduire le nom des personnages de *Love’s Labour’s Lost* : ethnocentrisme et exotisme dans une pièce cosmopolite », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, 2015, n° 32.
- SHEPHERD David, « Traduire l’hétérologie, traduire Bakhtine ? », dans E. EELLS, C. BERTHIN, et J.-M. DEPRATS (éd.), *L’étranger dans la langue*, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2013, p. 219-235.
- STEINER George, *Après Babel : une poétique du dire et de la traduction*, traduit par L. LOTRINGER et P.-E. DAUZAT, Paris, Albin Michel, 1998.
- STERNBERG Meir, « Polylingualism as Reality and Translation as Mimesis », *Poetics Today*, 1981, vol. 2, n° 4.
- TUDEAU-CLAYTON Margaret, « Scenes of Translation in Jonson and Shakespeare: Poetaster, Hamlet, and A Midsummer Night’s Dream », *Translation and Literature*, 2002, vol. 11, n° 1, p. 1-23.
- VANDAELE Jeroen, *Translating Humour*, Routledge, Londres/New York, 2016.
- VENUTI Lawrence, *The Translator’s Invisibility: A History of Translation*, Londres/New York, Routledge, 1995.

VIALLOM Marie F., *La traduction à la Renaissance et à l'âge classique*, Saint-Etienne, Université de Saint-Etienne, 2001.

WHITFIELD Agnès (éd.), *Le métier du double: portraits de traductrices et traducteurs littéraires*, Saint-Laurent (Québec), Fides, 2005.

WILSON Philip, *Translation After Wittgenstein*, Abingdon, Routledge, 2016.

Divers

ANDREWS Stephen, *Teacher Language Awareness*, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 2007.

BEAUCARNOT Jean-Louis, *Les noms de famille et leurs secrets*, Paris, Robert Laffont, 2013.

BESSON Françoise, Claire OMHOVÈRE, et Héliane VENTURA (éd.), *The Memory of Nature in Aboriginal, Canadian and American Contexts*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2014.

BOUZY Olivier, *Jeanne d'Arc en son siècle*, Paris, Fayard, 2013.

DAYEZ-BURGEON Pascal, *Les secrets de la Belgique*, Paris, Perrin, 2013.

EDWARDS Gavin, *Scuse Me While I Kiss This Guy*, New York, Simon and Schuster, 1995.

GALBEN Andrei (éd.), *Langue et culture françaises en Europe du Sud-Est*, Chişinău (Moldavie), Université libre internationale de Moldova, coll. « La francopolyphonie », n° 4, 2009.

GREENSLADE Roy, *Seeking Scapegoats: The Coverage of Asylum in the UK Press*, Londres, Institute for Public Policy Research, coll. « Asylum and Migration Working Paper », n° 5, 2005.

LE BLANC Guillaume, *Dedans, dehors: la condition d'étranger*, Paris, Seuil, 2010.

ROMAN Myriam et Anne TOMICHE, *Figures du parasite*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2001.

SOULLIER Charles, *Nouveau dictionnaire de musique illustré*, Paris, E. Bazault, 1855.

WEAVER Simon, *The Rhetoric of Racist Humour: US, UK and Global Race Joking*, Londres/New York, Ashgate, 2011.

Usuels

Anglo-Norman Dictionary (<http://www.anglo-norman.net/gate/index.shtml?session=SNWK6491T1474275530>).

AQUIEN Michèle, *Dictionnaire de poésie*, Paris, Librairie générale française, 1993.

Dictionary of the Scots Language (<http://www.dsl.ac.uk/>).

Dictionnaire de l'Académie française, neuvième édition (<http://atilf.atilf.fr/academie9.htm>).

Dictionnaire de Trévoux, édition lorraine, Nancy 1738-1742 (<http://www.cnrtl.fr/dictionnaires/anciens/trevoux/menu1.php>)

Dictionnaire du Moyen Français (<http://www.atilf.fr/dmf/>).

Dictionnaire étymologique du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (<http://www.cnrtl.fr/etymologie/>)

GAFFIOT Félix, *Dictionnaire latin-français*, Paris, Hachette, 1934.

LAURENT Nicolas, *Initiation à la stylistique*, Paris, Hachette supérieur, 2001.

Oxford English Dictionary online (<http://www.oed.com/>).

REY Alain (éd.), *Dictionnaire Historique de la langue française*, Édition numérique réalisée en partenariat avec le Centre national du livre, Paris, Le Robert, 2010.

SUHAMY Henri, *Les figures de style*, Paris, Presses universitaires de France, 1993.

Trésor de la Langue Française informatisé (<http://atilf.atilf.fr/>).

Table des matières

Sigles et abréviations	6
ŒUVRES DE SHAKESPEARE	6
AUTRES SOURCES	6
Édition de référence	7
INTRODUCTION	8
Langue shakespearienne, langue étrangère	8
Définitions préalables.....	13
Shakespeare, « auteur multilingue » ?	16
Hétérolinguisme et traduction, hétérolinguisme en traduction	18
État de la recherche et nouvelles perspectives.....	23
PREMIERE PARTIE : « UN GRAND FESTIN DE LANGUES ». PANORAMA DE L’HETEROLINGUISME DANS LE THEATRE DE SHAKESPEARE	29
Chapitre premier : Les langues classiques	30
I. “IT WAS GREEK TO ME” (<i>JULIUS CAESAR</i> , I.II.284).....	41
II. LE LATIN	44
A. Traitement sérieux et révérencieux	47
1. <i>Latin et discours d’autorité</i>	47
2. « <i>Away with him, away with him, he speaks Latine</i> »	54
B. « O, I smell false Latin » : traitement comique et/ou irrévéréncieux	59
Chapitre II : Vernaculaires européens	71
I. LES LANGUES CELTIQUES DES ILES BRITANNIQUES	73
II. « LUSTIG, AS THE DUTCHMAN SAYS » : NEERLANDAIS OU DOUBLE DUTCH ?	77
A. « Hogg-land » et « Low-landers »	78
B. « Hole Land » et « low cunteries »	85
III. « PAUCAS PALLABRIS » : L’ESPAGNOL EN PEU DE MOTS	89
A. Mots d’origine ou de forme espagnole	95

IV.	« BEN TROVATO », « BEN VENUTO » : LE CAS DE L'ITALIEN	98
A.	Emprunts italiens	104
1.	<i>Une fenêtre sur Venise</i>	104
2.	<i>Interjections et appellatifs</i>	105
B.	Thèmes récurrents	111
1.	<i>L'escrime</i>	111
2.	<i>Domaine des arts et techniques</i>	113
V.	« SPEAK IT IN FRENCH » : LE VERNACULAIRE EUROPEEN LE PLUS REPRESENTE....	117
A.	Héritage de l'anglo-normand	118
B.	Phrases en français	123
1.	<i>Le français parlé par des personnages non francophones</i>	124
2.	<i>Le français parlé par des personnages français</i>	131
VI.	« HAVE YOU THE TONGUES ? »	144

DEUXIEME PARTIE : LA TRADUCTION DES JEUX DE MOTS INTERLINGUISTIQUES . 150

Chapitre III : La traduction des jeux de mots interlinguistiques ponctuels..... 157

I.	TYPLOGIE DES JEUX DE MOTS INTERLINGUISTIQUES	157
A.	Définitions préalables	157
B.	Les jeux de mots bilingues.....	161
1.	<i>Les jeux de mots bilingues intentionnels</i>	161
2.	<i>Les jeux de mots accidentels</i>	164
C.	Les jeux de mots monolingues fondés sur une interférence entre langue-source et langue-cible	169
D.	Les mots-valises et mots mixtes bilingues.....	176
II.	PORTEE DE CES JEUX DE MOTS POLYGLOTES ET ENJEUX DE TRADUCTION	178
III.	STRATEGIES DE TRADUCTION DES JEUX DE MOTS POLYGLOTES	185
A.	Traduction isomorphe	185
B.	Traduction homomorphe.....	185
C.	Traduction hétéromorphe.....	190
D.	Alternatives à la traduction de jeux de mots en « non-jeux de mots »	194
IV.	BILAN ET PERSPECTIVES	195

Chapitre IV : Transposition des scènes comiques de traduction et des jeux de mots

interlinguistiques multiples 201

I.	« WHEREFORE DO YOU SO ILL TRANSLATE ? ».....	201
----	--	-----

II.	LES « SCENES COMIQUES DE TRADUCTION » EN TRADUCTION	212
A.	Transposer le charabia de <i>All's Well That Ends Well</i> (IV.I et IV.III).....	213
B.	« “Hang-hog” is Latin for bacon » : l'exemple-limite de la leçon de latin (<i>The Merry Wives of Windsor</i> , IV.I).....	228
	1. <i>Comparaison diachronique de quelques traductions françaises de la leçon de latin</i>	237
	2. <i>Bilan</i>	248

TROISIEME PARTIE : TRADUIRE LA VARIATION DIALECTALE DANS *KING LEAR*, *THE MERRY WIVES OF WINDSOR* ET *HENRY V*..... 252

Chapitre V : Panorama des dialectes des îles Britanniques représentés..... 267

I.	« CHILL BE PLAINE WITH YOU » : UN DIALECTE ANGLAIS DE CONVENTION	267
II.	LES DIALECTES BRITANNIQUES.....	272
A.	« With epithets and accents of the Scot » (<i>Edward III</i> , scène II.196) : le langage de Jamy	276
B.	« Howl[ing] in Irish » (<i>I Henry IV</i> , III.I.232) : le « brogue » de MacMorris	282
C.	L'anglais gallois de Fluellen et d'Evans	287
	1. « <i>Welsch men</i> ».....	287
	2. « <i>'Seese' and 'putter'</i> »	291

Chapitre VI : Traduire et mettre en scène la variation dialectale..... 301

I.	TRADUIRE LE PARLER PAYSAN D'EDGAR.....	304
II.	TRADUIRE LA SCENE DES QUATRE NATIONS.....	308
A.	Standardisation.....	309
B.	Traduction du dialecte par un idiolecte ou un « dialecte imaginaire »	314
C.	Le traitement des accents dans la mise en scène de Jean-Louis Benoit (1999)	318
D.	La voie de la transposition dialectale.....	320
III.	TRADUIRE L'ANGLAIS GALLOIS DE SIR HUGH EVANS	331
IV.	BILAN.....	342

QUATRIEME PARTIE : « EN FRANÇAIS DANS LE TEXTE ». LA TRADUCTION DU BILINGUISME ANGLAIS-FRANÇAIS..... 349

Chapitre VII : « Fausse Frenche » et « broken English »..... 357

I.	LE DOCTEUR CAIUS	359
A.	« Master Doctor Caius, the renowned French physician » (III.I.56-57)	359
B.	« An old abusing of [...] the King's English » (I.IV.4-5) : le « Frenglish » de Caius.....	367
II.	LES SCENES BILINGUES D' <i>HENRY V</i>	373
A.	La scène de la demande de rançon (IV.IV)	373
B.	La leçon de vocabulaire (III.IV) : une leçon d'anglais ou de français ?.....	378
C.	« Teach you our princess English ? » : la scène de séduction et de conquête (V.II)	386
Chapitre VIII : Français et <i>Frenglish</i> en traduction et à la scène		396
I.	QUELLE VOIX POUR CAIUS ?.....	396
A.	Standardisation.....	396
B.	Transposition.....	401
C.	Solutions intermédiaires.....	405
II.	TRADUIRE LES SCENES BILINGUES D' <i>HENRY V</i>	411
A.	La scène de la demande de rançon.....	411
B.	« A « French » correction » ?.....	414
C.	“Thy speaking of my tongue, and I thine, most truly-falsely” (V.II.190)..	420
CONCLUSION		429
ANNEXES.....		437
ANNEXE I – HOLLANDE/“HOG-LAND”		438
Annexe II – Extrait de la grammaire latine de Lily		439
Annexe III –<i>Les Joyeuses Commères de Windsor</i> de Jean-Marie Villégier (2004)		440
Annexe IV – Caius interprété par Jacques Couturier en 1970		441
Annexe V – Caius interprété par Andrzej Seweryn en 2009.....		442
Annexe VI – MacMorris et Jamy dans la mise en scène d'<i>Henry V</i> par G. Doran		443
Annexe VII – Rugby et Caius, gravure sur bois.....		444
Annexe VIII – « De hand, de fingre, de arm ».....		445
Annexe IX – Henry et Catherine dans la mise en scène de Jean-Louis Benoit		446
BIBLIOGRAPHIE		447
INDEX DES NOTIONS		480
INDEX DES TITRES ET AUTEURS CITES		483

INDEX DES MOTS ETRANGERS	487
Latin.....	488
Grec	489
Langues celtiques des îles Britanniques	490
Néerlandais	490
Espagnol	491
Italien.....	492
Français	493
Langues non-européennes	494
Langue inventée.....	494
Origine incertaine ou fantaisiste	495
Scènes bilingues	495

INDEX DES NOTIONS

A

Accent : 24, 27, 31, 72, 108, 250, 257, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 276, 282, 285, 287, 295, 296, 299, 303, 309, 315, 317, 318, 319, 320, 323, 327, 328, 336, 338, 343, 345, 346, 347, 348, 370, 400, 402, 403, 404, 405, 469, 470

Adultération : 205, 210, 211, 385, 434

Altérité : 8, 13, 15, 16, 48, 98, 104, 144, 221, 303, 330, 367, 466

Alternance codique : 38, 147, 148, 359, 362, 371, 392, 402, 408, 410

À-peu-près : 63, 69

B

Babélisme : 35, 156, 182, 194, 195, 197, 198, 199, 309, 338

Bilinguisme : 14, 38, 118, 130, 174, 185, 187, 200, 212, 228, 288, 348, 349, 401, 406, 408, 409, 413, 414, 423, 424, 425, 427

C

Calembours : 68, 80, 86, 115, 129, 153, 157, 158, 159, 161, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 172, 173, 176, 180, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 195, 196, 199, 200, 212, 232, 236, 240, 242, 245, 247, 248, 376, 382, 384, 385, 413, 418, 419

avec allusion : 167, 190

in absentia : 167, 248

in praesentia : 166, 172

phoniques : 153, 184, 185, 186, 190

sémique : 170, 173, 247, 382

Charabia : 31, 43, 54, 59, 72, 80, 213, 214, 215, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 226, 227, 228, 404

Commonplacings : 155

Contrepèteries : 193, 407

D

Dialecte : 19, 22, 23, 25, 27, 28, 30, 72, 132, 135, 226, 249, 250, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 263, 265, 266,

267, 268, 269, 270, 271, 272, 276, 277, 278, 279, 280, 289, 291, 292, 293, 295, 296, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 331, 334, 336, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 377, 424

de classe : 256

de théâtre : 255, 268, 269, 291, 299

Diglossie : 14, 118, 121, 321, 464

Double entendres : 66, 98

E

Emprunt : 23, 27, 32, 33, 35, 36, 40, 41, 54, 73, 74, 81, 82, 83, 84, 95, 101, 104, 106, 108, 122, 132, 133, 136, 137, 154, 216, 269, 271, 297, 467

Estrangement : 342, 346, 424

Ethnocentrisme : 37, 366, 436, 472

Ethnotype : 321, 322, 327, 332

Étrangéité : 8, 10, 39, 198, 217, 400

F

Faux-amis : 161, 170

Fidélité : 21, 22, 27, 189, 192, 195, 210, 211, 220, 221, 235, 242, 243, 244, 249, 340, 341, 347, 348, 406, 408

Français : 39, 117, 354, 367, 408, 468

Frenglish : 367, 370, 371, 372, 393, 396, 399, 405

H

Hétéroglossie : 14, 15, 147, 374

Hétérolinguisme : 1, 3, 14, 15, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27, 29, 157, 251, 348, 435, 436, 465, 469

Hétérologie : 15, 472

Hobson-Jobson : 225

Homogenizing convention : 130

Hospitalité : 429, 430, 431, 433, 434, 435, 436, 469

Hostilité : 52, 54, 258, 375, 427, 429, 431, 434

Hybridation linguistique : 392, 397

I

Idiolecte : 10, 308, 314, 315, 407
Interférence : 157, 161, 165, 166, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 176, 178, 180, 185, 190, 194, 229, 232, 277, 333, 370, 371, 382, 410
grammaticale : 170
lexicale : 169, 170
phonémique : 171, 172, 173, 176, 180, 185, 190, 194
Interference-based monolingual target-language pun : 171
Interference-based wordplay : 168, 419
Interlangue : 367
Interlinguïté : 18, 24, 25, 27
Intraduisibilité : 19, 20, 22, 27, 28, 180, 181, 182, 183, 188, 239, 249, 337, 395, 410, 413, 435, 436, 471

J

Jargon professionnel : 119, 256
Jeux de mot polyglottes : 157
Jeux de mots bilingues : 67, 69, 157, 158, 161, 162, 164, 172, 176, 180, 181, 229, 243, 411, 414
Jeux de mots interlinguïstiques : 3, 27, 69, 114, 147, 150, 152, 157, 159, 161, 179, 180, 196, 199, 201, 210, 211, 212, 243, 248, 301, 375, 410, 414, 431, 435
Jeux de mots multilingues : 158, 166

L

Langue
artificielle : 216, 226, 227
d'accueil : 432
dominante : 299, 377, 432
dominée : 134, 274, 299, 377, 460, 466
hôte : 431, 432
inventée : 16, 72, 213, 216, 224
nationale : 23, 206, 274, 302
régionale : 301, 302, 343
Lapsus auditif : 218, 221, 224, 232, 233

M

Macaronique : 30, 75, 149, 373, 435, 436
Mal-entendu : 164, 165, 218
Mondegreen : 224, 225, 233

Mots-valises : 176, 177, 183, 194, 195, 339, 367

Mots-valises bilingues : 177

Multilinguïsmes : 13, 15, 19, 22, 24, 131, 145, 146, 197, 199, 376, 466

O

Oblique pun : 159

P

Parler

paysan : 132, 269, 270, 301, 303, 304, 305, 307, 308, 316, 345

populaire : 301, 302, 324, 327, 329, 334, 342, 344, 345, 346, 424

régional : 22, 253, 304, 309

Paronymie : 153, 154, 163, 184, 185, 186, 218, 221

interlinguïstique : 154

Pataquès : 121, 156, 338, 407

Patois : 253, 254, 255, 301, 302, 303, 309, 310, 320, 321, 323, 324, 325, 332, 334, 342, 343, 344, 345, 346, 424

Pérégrinisme : 32

Perronismes : 407

Plaisanteries ethniques : 330, 337

Pluralité linguïstique : 3, 435

Plurilinguïsmes : 13, 14, 15, 435, 465

Polyglossie : 13, 185, 408

Purisme linguïstique : 434

R

Rétro-traduction : 65, 231

S

Sociolecte : 256, 344

Standardisation : 256, 302, 305, 310, 312, 313, 314, 315, 320, 326, 333, 341, 344, 396, 397, 399, 400, 405, 406, 421, 422, 434

Synonymes interlinguïaux : 351

T

Tolérance : 27, 90, 258, 264, 300, 366, 404, 405, 433

Traducson : 225, 384

Traduction

défamiliarisante : 435

extradiégétique : 204
hétéromorphe : 184
homomorphe : 184
intersémiotique : 199, 426
intradiégétique : 204, 209, 210
isomorphe : 183, 184, 185
libre : 184
sous-traduction : 302, 313, 320, 345,
346
surtraduction : 302
Translation
performance-oriented — : 304
production-oriented — : 304
reader-oriented — : 304
Translingual pun : 168

Transposition : 19, 189, 195, 203, 224,
237, 240, 243, 244, 245, 302, 303, 307,
311, 316, 320, 322, 323, 324, 328, 329,
333, 334, 337, 341, 342, 343, 345, 352,
396, 398, 401, 405, 406
dialectale : 302, 320, 322, 323, 324, 328,
329, 333, 341, 343

V

Vehicular matching : 48, 130

X

Xénisme : 32, 33, 35, 36, 410
Xénophobie : 91, 171, 324, 363, 370, 404,
436

INDEX DES TITRES ET AUTEURS CITES

A

ADORNO Theodor W. : 8, 18, 429, 468

ANONYME

The Wisdom of Doctor Dodypoll : 362, 368

ARMIN Robert

The Two Maids of More-Clacke : 294, 448

ASCHAM Roger : 34, 61, 65, 103, 231

The Schoolmaster : 65, 103

B

BARET John

An Alvearie : 151, 448

BLOUNT Thomas

Glossographia : 10, 11, 12, 35, 127, 448, 449

BRECHT Bertolt : 346

BULLOKAR John

An English Expositor : 253

C

CAREW Richard

The Excellency of the English Tongue : 92

CASTIGLIONE Baldassare

The Courtier : 35, 429, 449

CHAPMAN George

The Blind Beggar of Alexandria : 385

CHEKE John : 35, 291, 429

CHOLOKHOV Mikhaïl

Le Don paisible : 302, 343

D

DE SAINLIENS Claude

The French Littelton : 228, 379, 380, 449

DEKKER Thomas : 13, 75, 80, 81, 83, 256, 293, 295, 297, 298, 362, 449

The Pleasant Comedy of Old Fortunatus : 362, 371

The Shoemaker's Holiday : 81, 83, 144, 256

The Welsh Ambassador : 295

DEKKER Thomas / CHETTLE Henry /

HAUGHTON William

Patient Grissil : 293, 298

DERRIDA Jacques : 20, 21, 24, 37, 180, 181, 182, 197, 394, 431, 468, 471

E

ELIOT John

Ortho-epia Gallica : 124, 125, 126, 136, 143, 351, 352, 449

ELYOT Thomas : 43, 46, 462

F

FLORIO

A World of Words : 104

FLORIO John : 99, 100, 101, 103, 104, 105, 108, 115, 116, 143, 177, 201, 204, 217, 449, 461, 462

Second Fruits : 99, 100, 103, 461

FROISSART Jean

Chroniques de France, d'Angleterre et des pays voisins : 387

G

GREENE Robert

The Scottish History of James the Fourth : 278

H

HALL Edward

The Union of the Two Noble and Illustre Families of Lancastre and York : 163, 449

HEYWOOD Thomas

An Apology for Actors : 12, 449

The Royal King and the Loyal Subject : 293

HIGHWAY Tomson

Kiss of the Fur Queen : 225

HOLINSLED Raphael : 47, 56, 387, 449

HORACE : 52, 68, 147, 148, 190, 449

J

JONSON Ben : 13, 23, 41, 42, 48, 75, 98,
100, 104, 116, 168, 257, 265, 281, 284,
285, 286, 449, 450, 453, 462, 472
Bartolomew Fair : 284, 449
The Irish Masque at Court : 284

JOYCE James

Finnegans Wake : 20, 22, 181, 394

K

KEMP William

A Knack to Know a Knave : 292, 448

KYD Thomas : 13, 36, 93, 96, 450

The Spanish Tragedy : 93

L

LILY William

A Short Introduction of Grammar : 229,
439, 450

M

MARLOWE Christopher

Doctor Faustus : 58, 59

The Jew of Malta : 106, 450

MENNES John

Recreation for Ingenious Head-peeces :
174, 450

MIDDLETON Thomas

A Chaste Maid in Cheapside : 295, 450

No Wit, No Help Like a Woman's : 81

MILLINGTON SYNGE John

The Playboy of the Western World : 316,
329

MOLIERE

Dom Juan : 303, 307, 325

Le Bourgeois gentilhomme : 306

Les Fourberies de Scapin : 306

MONTAIGNE

Essais : 62, 201, 416, 426, 461

MONTAIGNE Michel de : 62, 99, 201, 311,

312, 416, 452, 456, 461

MULCASTER Richard

The First Part of the Elementary : 12,
450

N

NASHE Thomas

The Terrors of the Night : 361, 450

O

OVIDE

Héroïdes : 210

Métamorphoses : 51, 201

P

PEACHAM Henry

The Garden of Eloquence : 34, 450

PLUTARQUE

Vies parallèles : 201

PUTTENHAM George

The Arte of English Poesie : 34, 62, 256,
450

R

RACINE Jean

Phèdre : 50, 51

RONSARD Pierre de

Odes : 52, 253, 449

S

SAMUEL Daniel

A Defence of Rhyme : 34

SAVILOLO Vincentio

Practise in Two Books : 111, 450

SENEQUE : 50, 51, 122

SHAKESPEARE William

1 Henry IV : 6, 12, 36, 75, 76, 82, 97,
106, 137, 145, 179, 205, 276, 282,
288, 358

1 Henry VI : 6, 77, 79, 117, 130, 131,
133, 162, 163, 164, 199, 415

2 Henry IV : 6, 42, 43, 83, 85, 86, 96,
101, 102, 108, 128, 201, 384, 422

2 Henry VI : 6, 54, 57, 58, 74, 105, 108,
128, 129, 130, 148

3 Henry VI : 6, 53, 77, 79, 105, 218

A Midsummer Night's Dream : 6, 113,
168, 203, 256, 472

All Is True : 6, 56, 90, 93, 130, 145, 205,
353

All's Well That Ends Well : 6, 77

As You Like It : 6, 43, 44, 45, 61, 74, 97,
104, 107, 113, 123, 127, 261, 262,
263, 447, 456

Coriolanus : 6, 42, 73, 74, 123, 448

Cymbeline : 6, 18, 73, 83, 90, 160, 185,
204

- Hamlet* : 6, 53, 54, 83, 86, 94, 98, 123, 165, 166, 168, 270, 416, 448, 471, 472
- Henry V* : 6, 12, 13, 16, 17, 21, 24, 26, 27, 28, 32, 38, 47, 68, 74, 75, 76, 77, 80, 81, 82, 83, 92, 96, 117, 118, 119, 124, 125, 129, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 143, 145, 152, 155, 165, 169, 172, 173, 174, 175, 198, 205, 206, 207, 208, 211, 212, 223, 229, 244, 252, 255, 257, 258, 259, 261, 263, 272, 273, 274, 276, 277, 278, 280, 281, 282, 285, 287, 289, 291, 292, 294, 296, 297, 298, 299, 304, 308, 309, 310, 311, 312, 316, 317, 318, 320, 322, 323, 325, 326, 327, 330, 331, 346, 350, 351, 352, 353, 354, 356, 357, 358, 359, 361, 366, 370, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 383, 384, 385, 386, 393, 394, 395, 396, 405, 406, 411, 412, 413, 415, 416, 418, 423, 425, 427, 428, 432, 433, 434, 443, 447, 451, 453, 454, 457, 458, 460, 470, 471, 472
- Julius Caesar* : 6, 41, 42, 43, 44, 53, 54
- King John* : 6, 90, 97, 117, 242
- King Lear* : 6, 27, 31, 252, 258, 263, 265, 267, 304, 305, 345, 360, 430, 448
- Love's Labour's Lost* : 6, 30, 33, 36, 37, 59, 61, 63, 64, 77, 89, 97, 100, 107, 108, 111, 113, 120, 127, 159, 167, 186, 203, 365, 408
- Macbeth* : 6, 17, 73, 74, 122, 155, 261, 263, 281, 368, 430
- Measure for Measure* : 6, 326, 358
- Much Ado About Nothing* : 6, 30, 77, 89, 90, 107, 244, 325, 447
- Othello* : 6, 36, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 87, 89, 91, 96, 104, 105, 332, 334, 353, 375, 455
- Pericles* : 6, 38, 82, 95, 107, 109, 113, 128, 204, 205, 244, 447
- Richard II* : 6, 36, 42, 73, 87, 113, 119, 129, 130, 161, 279, 284, 289, 323, 324, 330
- Richard III* : 6, 42, 73, 113, 279, 284, 323, 324
- Romeo and Juliet* : 6, 39, 61, 97, 105, 108, 111, 112, 127, 382, 448
- The Comedy of Errors* : 6, 85, 89
- The Merchant of Venice* : 6, 36, 90, 104, 105, 119, 136
- The Merry Wives of Windsor* : 6, 13, 21, 27, 28, 31, 33, 36, 44, 46, 47, 54, 55, 59, 61, 63, 64, 66, 67, 73, 76, 78, 79, 81, 83, 89, 92, 96, 97, 105, 106, 109, 111, 117, 119, 121, 124, 139, 140, 141, 142, 144, 153, 154, 165, 166, 167, 169, 170, 171, 172, 177, 179, 186, 187, 191, 192, 193, 194, 196, 197, 198, 199, 203, 204, 205, 208, 210, 211, 212, 228, 231, 234, 236, 237, 239, 244, 245, 252, 259, 272, 273, 287, 290, 291, 292, 295, 296, 297, 298, 299, 304, 331, 332, 337, 350, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 368, 370, 372, 376, 381, 383, 395, 396, 401, 408, 409, 418, 427, 428, 430, 431, 432, 435, 444, 447, 448, 454, 455, 457, 458, 460
- The Taming of the Shrew* : 6, 33, 36, 46, 59, 64, 82, 89, 93, 98, 99, 100, 105, 107, 120, 146, 148, 181, 208, 210, 212, 358, 376, 384, 447
- The Tempest* : 6, 82, 83, 106, 218, 432, 433
- The Two Gentlemen of Verona* : 6, 61, 90, 144
- Timon of Athens* : 6, 42, 295
- Titus Andronicus* : 6, 36, 39, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 148, 201, 244, 447, 454, 455
- Troilus and Cressida* : 6, 36, 42, 109, 110, 148, 177, 186, 447, 457
- Twelfth Night* : 6, 36, 77, 82, 83, 84, 97, 106, 107, 113, 114, 115, 116, 126, 127, 176, 459
- SHERRY Richard
A Treatise of Schemes and Tropes : 34, 63, 450
- SIDNEY Philip
An Apology for Poetry : 431, 450
- SMOLLETT Tobias
Roderick Random : 371, 372, 451
The Reprisal : 371
- SPENSER Edmund
The Shepheardes Calender : 12, 451

STILL John

Gammer Gurton's Needle : 257

SUETONE : 53

SWIFT Jonathan

A Tale of a Tub : 257

T

TREMBLAY Michel

Les Belles-Sœurs : 329

W

WILSON Thomas

The Art of Rhetoric : 38, 63, 71, 451

INDEX DES MOTS ETRANGERS

Les mots étrangers cités (xénismes et emprunts) sont classés par langue puis par ordre alphabétique. Par souci de cohérence et sauf indication contraire, ils apparaissent dans la typographie retenue par l'édition Oxford. En ce qui concerne les scènes bilingues, nous avons choisi d'indiquer les références permettant de les localiser plutôt que de créer une entrée par mot y figurant. Il n'est pas toujours aisé de décider à quelle langue appartient telle ou telle occurrence : pour ce classement, nous avons tâché de tenir compte à la fois de l'étymologie fournie par l'*OED* et du contexte dans lequel le mot étranger apparaît.

Latin

A

ad Apollinem : 49
ad Iovem : 49
ad manes fratrum : 49
ad Martem : 49
adsum : 58
aedile : 48
arma : 165, 166, 354, 381, 383

B

bis coctus : 69, 188
bona terra, mala gens : 57

C

caelo : 61, 62
candidatus : 48, 146
canus : 62
caret : 66, 167, 230, 248
ensor : 48, 281
Coniuro te : 58
consul : 48
Coram : 121, 177

D

dii boni : 103

E

Et tu, Brute? : 53

F

*Facile precor gelida quando pecas omnia
sub umbra ruminat* : 101

H

haud credo : 69, 153, 166, 186, 187, 188,
210, 243
*Hic ibat Simois, hic est Sigeia tellus / hic
steterat Priami regia celsa senis* : 64,
65, 210
*Hic ibat Simois, hic est Sigeiatellus / hic
steterat Priami regia celsa senis* : 64,
210
horum : 66, 145, 230, 233, 242

I

in capite : 57, 58
In hac spe vivo : 38
In terram Salicam mulieres ne succedant :
47
insanire : 63

L

Lege, domine : 113
leo-natus : 160
Lux tua vita mihi : 205

M

mollis aer : 160, 185
mulier : 160, 185

N

ne intelligis, domine? : 63

P

Pauca verba : 172, 192, 193, 332, 333
pedagogus : 61
Per Styga, per manes vehor : 50
praetor : 48
preambulate : 188
pulcher : 66, 232, 240, 241

Q

Qui me alit me extinguit : 205

S

sanguis : 61, 62
sine : 63, 168, 220
Sit fas aut nefas : 50
stuprum : 51, 123, 148

T

terra : 61

U

unguem : 47, 68, 159, 166, 186, 188, 189

V

Video, et gaudio. : 158

Videsne quis venit? : 158
Virsapit qui pauca loquitur : 61

vocatur : 63

Grec

cacodemon : 42, 43

drachma : 42

Misanthropos : 42

Langues celtiques des îles Britanniques

B

bard : 73
bog : 73
brogue : 73, 282, 284, 285
bug : 2, 73

C

cam : 73, 74

G

galloglasses : 74

I

inch : 73, 74

K

kern : 73

M

metheglin : 33, 73, 74

Néerlandais

B

burgomaster : 82

C

cannikin : 83
cashier : 82

D

doit : 204, 287, 334
domineer : 82

G

grime : 82

L

lustig : 82, 87

M

manikin : 83

P

poop : 82

R

rant : 82, 205

S

sconce : 82
split : 82
sutler : 82
swabber : 82

Espagnol

A

alligator : 95
ambuscado : 97
anchovy : 95
apricot : 95
armada : 95
asnico : 96

B

barricado : 95, 97
bastinado : 97
besonian : 96
bilbo : 89, 166, 354, 383

C

carbonado : 95

D

diablo : 91, 95
Don : 89, 90, 144, 158, 226, 227, 302, 343,
424

F

Figo (H5, F) : 96, 106
fortuna de la guerra : 96

M

malhecho : 94, 98
mustachio : 97

P

palabras : 93, 94
palisado : 97
paraquito : 95
paucas palabras : 93, 99
potato : 95

R

renegado : 97

S

sherry : 95
strappado : 97

Italien

A

Alla nostra casa ben venuto, molto onorato
signor mio Petruccio : 99
alla stoccado : 112
argosy : 105
ay me : 105

B

banditto : 108
basta : 33, 99, 105, 198, 408
battalia : 113
ben venuto : 48, 98, 100, 104, 105, 111,
112, 117, 453
bona-roba : 108

C

capocchia : 109, 110, 148
cavalleria : 109
Con tutto il cuore ben trovato : 99
coragio : 106
coranto : 87, 88, 114, 115, 177
cornuto : 109
cubiculo : 115, 116

D

duello : 111

F

fico : 96, 106

H

hai : 111, 112

M

madonna : 106
magnifico : 104
Mi perdonate : 99, 146
Monarcho : 108
montant : 111
motto : 113

P

pantaloon : 64, 65, 107
passado : 111, 112
passy measures : 113, 114
passy-measures : 114
phantasim : 108
punto : 111
punto reverso : 111

Q

qui passa : 103

S

signor : 99, 106, 107
Signor Montanto : 107
stanza : 113
stoccado : 97

V

Venezia, Venezia, / Chi non ti vede, chi
non ti prezia : 101
via : 105, 114, 447
villiago : 105

Z

zany : 107

Français

A

adieu : 64

B

bonjour : 39, 127, 128

bras : 35, 165, 166, 222, 258, 307, 335, 352, 374, 375, 379, 381, 390, 413, 417, 419, 427

C

cicatrice : 123, 155

cieux : 138

cinqupace : 114, 115, 177, 179

content-a : 170, 371

D

demoiselle : 170

diable : 92, 103, 116, 295

Dieu de batailles : 134

Dieu vivant : 134

Dieu vous garde, monsieur. : 126

E

Est-il impossible d'échapper la force de ton bras? : 413

Et vous aussi, votre serviteur. : 126

F

foutre : 80, 81, 128, 145, 384, 417, 419

G

gramercy : 73

L

larron : 140, 352

le cheval volant [...] qui a les narines de feu : 137

Le chien est retourné à son propre vomissement, et la truie lavée au boubier. : 139

le roi : 133, 272

M

Majesté : 169

monsieur : 107, 113, 126, 127, 128, 206, 360, 369, 374, 412

Monsieur Veroles : 128

Monte cheval! : 138

Mort de ma vie! : 134

mort Dieu : 124, 128, 135

mort du vinaigre : 87, 124

O

O diable! : 134

O méchante fortune! : 135

O Seigneur Dieu! : 134, 373, 381, 413

O Seigneur! Le jour est perdu, tout est perdu! : 134, 373, 381, 413

P

pardonnez-moi : 129, 161, 388, 421

pavan : 114

paysan : 141, 351

Paysans, la pauvre gens de France : 131

pourquoi : 53, 89, 126, 130, 142, 223, 236, 337, 347, 397, 406, 408

Pucelle : 131, 132, 162, 163, 164, 180, 199

Q

qu'ai-je oublié? : 140

R

rendezvous : 33, 125, 126

Rien plus? L'air et feu! : 138

T

tromperies : 72, 155, 388, 390

trumpery : 134, 155

V

Via les eaux et terre! : 138

Langues non-européennes

A

almanac : 36
azure : 36

C

Cathayan : 36
cherubin : 36

E

Eden : 36

M

manna : 36

P

phoezer : 36

S

sabbath : 36
saffron : 36
scimitar : 36
Sophy : 36
Sultan : 36

T

taffeta : 36
turban : 36

Langue inventée

A

Acordo linta. : 215, 216, 224

B

Boblibindo chicurmurco. : 215, 216
Bosko chimurcho. : 215, 216
Boskos thromuldo boskos. : 214, 216
Boskos vauvado. : 214, 216

C

Cargo, cargo, cargo, villianda par corbo,
cargo. : 214, 216, 217

K

Kerelybonto. : 214, 216

M

Manka revania dulce? : 214, 216

O

Oscorbidulchos volivorco. : 215, 216

P

Porto tartarossa. : 215, 216, 218

T

Throca movousus, cargo, cargo, cargo. :
214, 216, 217

Origine incertaine ou fantaisiste

A

An-heires (*MW*, F) : 179, 181

B

baccare : 181

C

Calin O custure me : 75, 373, 413

chirrah : 158, 159

D

ducdame : 44, 74

R

rivo : 106

V

viol-de-gamboys : 113, 115, 116, 176, 177, 180, 194, 195

Scènes bilingues

Capture du soldat français

H5, IV.IV : 125, 165, 206, 355, 373–78, 411–14

Conquête de la princesse Catherine

H5, V.II : 207, 372, 386–95, 428

Leçon d'anglais

H5, III.IV : 294, 350, 351, 352, 372, 378–86, 414–20

Leçon de latin

MW, IV.I : 63, 67, 165, 199, 200, 210, 212, 228–48

TS, III.I : 64–65, 210, 212