



## Leçons de langues dans *Henry V*

Mylène LACROIX  
CIRPaLL, Université d'Angers

La traduction, sous ses formes diverses, est au cœur de l'écriture de Shakespeare, que Michael Saenger a qualifié d'« auteur multilingue<sup>1</sup> » et Neil Corcoran de « traducteur permanent<sup>2</sup> ». À ce titre, on recense dans son œuvre plusieurs scènes de traduction qui constituent également des parodies de scènes d'instruction, au cours desquelles une jeune femme apprend à traduire (ou plutôt à trahir) deux vers d'Ovide, dans *La Mégère apprivoisée*, un écolier subit une interrogation de latin, dans *Les Joyeuses Commères de Windsor*, et une jeune princesse française demande à apprendre la langue de l'envahisseur, dans *Henry V*<sup>3</sup>. Comme en témoignent ces divers épisodes, les scènes de traduction shakespeariennes sont presque toutes des scènes de traduction fautive : « fautive » non seulement parce qu'elle contient des fautes de langue, mais aussi parce qu'elle se rend coupable d'une *faute* envers la langue traduite et la langue traduisante.

Les deux scènes « dans la langue de l'autre » sur lesquelles je souhaiterais me pencher dans cet article sont toutes les deux tirées d'*Henry V* : il s'agit de la leçon de vocabulaire anglais donnée à la jeune princesse de France par sa dame de compagnie Alice, à la scène iv de l'acte III, et de la scène de parade amoureuse qui scelle l'union d'Henry et de Catherine, à l'acte V, scène ii. La seconde est bilingue ; la première est presque entièrement rédigée dans un français approximatif, à l'exception des mots anglais enseignés, comiquement estropiés. Je propose ici de lire ces épisodes franco-anglais comme un tout cohérent, le premier servant en quelque sorte de prélude au second. Tous deux mettent en scène une situation d'apprentissage inattendue. À la scène iv de l'acte III, alors même que ses oncles, cousins et

---

<sup>1</sup> « [Shakespeare's] retrospective [English] iconicity belies a profoundly multilingual writer: Shakespeare may be more translated than translating, but not by that much. » Michael Saenger, dir., *Interlinguicity, Internationality, and Shakespeare*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2014, p. 8.

<sup>2</sup> « 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' ». Neil Corcoran, « A Nation of Selves : Ted Hughes's Shakespeare », in Margaret Tudeau-Clayton et Willy Maley, dir., *This England, that Shakespeare: New Angles on Englishness and the Bard*, London, Routledge, 2010, pp. 185-200, ici p. 197.

<sup>3</sup> Même la scène i de l'acte iv de *All's Well That Ends Well*, au cours de laquelle 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, 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 ».

frères se préparent à bouter l'ennemi hors de France, la jeune princesse demande à sa dame de compagnie de lui enseigner l'anglais, langue de l'ennemi :

CATHERINE. Alice, tu as été en Angleterre, et tu bien parles le langage.

ALICE. Un peu, madame<sup>4</sup>.

CATHERINE. Je te prie, m'enseignez. Il faut que j'apprenne à parler<sup>5</sup>. (III.iv.1-5)

À l'acte V, scène ii, c'est au tour d'Henry de jouer le rôle de l'élève. Une fois seul avec Catherine (et Alice, qui fait office à la fois de chaperon et d'interprète), la première chose qu'Henry demande, c'est que la jeune femme lui apprenne le langage de l'amour

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)

Comme nous allons le voir, aucune de ces deux « scènes d'instruction » ne se déroule tout à fait comme prévu... pour le plus grand plaisir du spectateur, ultime destinataire de ces leçons de langue incongrues.

### La « leçon de vocabulaire » (III.iv) : leçon d'anglais ou de français ?

Suite aux menaces qu'Henry a fait peser sur les jeunes vierges de Harfleur, à l'acte III, scène iii, et sans doute en prévision de son entrevue avec le roi d'Angleterre, dans la dernière scène de la pièce, Catherine prend ici la posture de la « bonne écolière » avide d'apprendre « à parler » la langue de l'autre : « Je te prie, m'enseignez. Il faut que j'apprenne à parler » ; « Je pense que je suis la bonne écolière ; j'ai gagné deux mots d'anglais *vitement*<sup>6</sup> » ; « Je m'en fais la répétition de tous les mots que vous m'avez appris *dès à présent* » ; « Je ne doute point d'apprendre, par la grâce de Dieu, et *en peu de temps* » ; « je réciterai à vous *promptement* ». Les adverbes utilisés par Catherine trahissent l'urgence manifeste de cet apprentissage. S'agit-il pour elle d'accélérer son anglicisation ou, au contraire, de connaître assez d'anglais pour être capable d'en remonter au roi d'Angleterre dans sa propre langue ? Capitulation anticipée ou résistance ? Jusqu'à la fin de la pièce, le doute plane. Toutefois, Alice s'exécute et improvise une leçon rudimentaire portant sur les parties du corps, passage obligé pour tous les apprenants de langue étrangère. À l'exception du mot « robe », les mots d'anglais enseignés à Catherine désignent chacun une partie du corps différente : la main, les doigts, les ongles, le bras, le coude, le cou, le menton et le pied. Sur un plan symbolique, on peut y voir le démembrement progressif du corps de la princesse. De façon plus littérale, la scène fait écho aux méthodes et aux contenus de certains manuels de langue de la période élisabéthaine. La plupart des termes enseignés à Catherine sont par exemple répertoriés en anglais et en français par Claude de Sainliens, le plus célèbre professeur de français huguenot de l'Angleterre élisabéthaine, dans la section « De tous les membres du corps de l'home » tirée de son manuel de français intitulé *The French Littelton* (1566). Les mots anglais et français y sont répertoriés dans deux colonnes en vis-à-vis. On y remarque la contiguïté des mots inoffensifs (*arms, hands, fingers...*) et de

<sup>4</sup> Ces deux premières répliques font écho à un passage du dialogue du manuel de Claude de Sainliens, également connu sous le nom anglicisé de Claudius Holyband : « Gabriel, avez vous esté long tans icy ? combien avez vous icy esté ? [...] Parlez vous bon François ? [...] / Ouy Monsieur : un peu Monsieur ». Claudius Holyband, *The French Littelton*, ed. M. St. Claire Byrne, Cambridge, Cambridge University Press, 1953, repr. 2014, p. 13.

<sup>5</sup> L'édition de référence utilisée dans cet article pour les œuvres dramatiques de Shakespeare est celle de Stanley Wells et Gary Taylor, dir., *The Complete Works*, 2<sup>e</sup> édition, Oxford, Clarendon Press, 2005.

<sup>6</sup> Dans cette citation et les trois suivantes, les italiques sont de moi.

ceux « de son mauvais, corruptible, gros, et impudique, et non pour les dames d'honneur d'user » (*Henry V*, III.iv.49–50), tels que « péter », « chier », « verge », ou encore « trou de cul ». Cette contiguité est également caractéristique de la scène que je propose d'examiner. En effet, comme dans le cas de la leçon de déclinaison latine du jeune William Page dans *Les Joyeuses Commères de Windsor* (au cours de laquelle le cas vocatif est par exemple corrompu en « focative<sup>7</sup> »), le cours de langue étrangère dégénère bien vite en cours de langue ordurière<sup>8</sup>.

De la même manière, l'humour de la leçon de vocabulaire dispensée à la Princesse de France repose en majeure partie sur le décalage entre l'innocence présumée de Catherine et la gaillardise de ses propos. Dans un souci de clarté, je reproduis ici la scène dans son intégralité (dans la graphie modernisée de l'édition Oxford, qui s'appuie sur le texte du Folio) :

CATHERINE. Alice, tu as été en Angleterre, et tu bien parles le langage.  
 ALICE. Un peu, madame.  
 CATHERINE. Je te prie, m'enseignez. Il faut que j'apprenne à parler. 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 vite. 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.  
 CATHERINE. Dites-moi l'anglais pour le bras.  
 ALICE. De arma, 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.

<sup>7</sup> *The Merry Wives of Windsor*, IV.i.45 et 48.

<sup>8</sup> Voir Juliet Fleming, « The French Garden: An Introduction to Women's French », *English Literary History*, 56:1, 1989, pp. 19-51, ici 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. »

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. (III.iv.1-57)

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. Les jeux de mots fondés sur une interférence phonétique<sup>9</sup> entre l'anglais et le français apparaissent quant à eux en gras. Le mot anglais pour désigner le « coude » donne notamment du fil à retordre à Catherine. Dans la bouche d'Alice, *the elbow* se transforme en « *d'elbow* », qui peut lui-même faire songer à *dildo* (« godemichet »), comme le suggère Juliet Fleming<sup>10</sup>. Dans la bouche de Catherine, dont la langue fourche, le mot subit une déformation supplémentaire : de *elbow*, on passe à « *bilbow* » (Q donne « bilbo »). Ce terme, que l'on retrouve ailleurs chez Shakespeare, évoque une épée réputée pour la flexibilité de sa lame. Si l'allusion militaire est évidente, la probable allusion phallique l'est aussi, dans ce contexte. La prononciation française des mots anglais par Catherine donne par ailleurs lieu à plusieurs autres allusions grivoises. « *Nick* », substitué par erreur au substantif *neck*, fait sans doute référence aux parties génitales féminines<sup>11</sup>. Le son [tʃ] constitue une autre pierre d'achoppement pour la princesse française<sup>12</sup>, qui bute sur le mot *chin*, régulièrement prononcé « *sin*<sup>13</sup> ». Or *sin* était à l'époque un euphémisme possible de « fornication ». Enfin, on notera que le mot *nails*, souvent laissé de côté par les commentateurs de cette scène, génère, lui aussi, un jeu de mots. À la ligne 41, Catherine se trompe et le déforme en « *mailès* » (« *Maylees* » dans le Folio). Ainsi perdu au milieu de multiples allusions sexuelles et militaires, il n'est pas improbable que ce terme puisse être entendu comme un homophone de *males*<sup>14</sup>, ou peut-être même de *mails*<sup>15</sup> (au sens de « cotte de mailles »).

À la fin de la scène, deux calembours bilingues (soulignés dans le texte reproduit plus haut) prennent le relais des jeux de mots fondés sur une interférence phonétique :

<sup>9</sup> Ce que Dirk 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. Voir Dirk Delabastita, « Cross-language comedy in Shakespeare », *Humor*, 18:2, 2005, pp. 161–184.

<sup>10</sup> J. FLEMING, « The French Garden », p. 45. Sur le mot *dildo*, qui apparaît par ailleurs dans *The Winter's Tale* (IV.iv.196), voir Gordon Williams, *Shakespeare's Sexual Language: A Glossary*, Continuum International Publishing Group, 2006, p. 98–99.

<sup>11</sup> Voir Williams, 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 ».

<sup>12</sup> On se souvient que c'était également le cas pour Caius, qui lance par exemple un « *shallenge* » à Evans (*MW*, I.iv.104).

<sup>13</sup> Q donne « cin ».

<sup>14</sup> C'est également ce que suggère Andrew Gurr dans William Shakespeare, *King Henry v*, éd. Andrew Gurr, The New Cambridge Shakespeare, Cambridge University Press, 2005, p. 138. On notera par ailleurs que l'*OED* enregistre *maile* comme une variante orthographique de *male* (s. v. *male* adj. et n.1).

<sup>15</sup> Voir Katherine Eggert, *Showing Like a Queen: Female Authority and Literary Experiment in Spenser, Shakespeare, and Milton*, University of Pennsylvania Press, 2000, p. 87.

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!

(III.iv.45–52)

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 », selon la terminologie de Gérard Genette) vers le français (*foot* → [sous-entendu] « foutre<sup>16</sup> », *gown* → « con » [Q]) ou vers l'anglais (*gown* → *count* [F] > [sous-entendu] *cunt*<sup>17</sup>). Comme c'est souvent le cas chez Shakespeare, « traduction » rime ici avec « adultération ». Ainsi adultérés, des mots à l'origine parfaitement inoffensifs (« pied », « robe », *foot*, *gown*) se métamorphosent en effet en mots tabous<sup>18</sup>. Cela n'empêche pas Catherine de réciter « une autre fois [s]a leçon ensemble ». « You taught me language, and my profit on't / Is I know how to curse », semble-t-elle dire malicieusement, préfigurant les mots d'un Autre plus exotique, une dizaine d'années plus tard<sup>19</sup>.

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 français<sup>20</sup>, elle laisse également entrevoir le potentiel de déstabilisation de la langue du conquérant par la langue des conquis. La langue en apparence dominée menace en effet régulièrement d'ébranler l'hégémonie de l'anglais. Ce travail de sape est 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

<sup>16</sup> Au sens de « *fuck* ». « Foutre » (orthographié *footre* ou *footra*) est un juron « pistolien » que l'on trouve à deux reprises dans *Henry IV*. 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 ». Le terme peut également signifier "semen". Voir dans ce même volume Jean-Christophe Mayer, « I cannot tell wat is dat' : Linguistic Conflict in Shakespeare's *Henry V* » (note 14), *Arrêt sur Scène/Scene Focus*, 10, 2021, *Scènes dans la langue de l'Autre/Scenes in the Other's Language*, ed. Sujata Iyengar and Nathalie Vienne-Guerrin.

<sup>17</sup> 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* comme une variante de *cunt* jusqu'au XVI<sup>e</sup> siècle. Ces deux mots étaient vraisemblablement des quasi-homophones. 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 Gordon Williams, *A Dictionary of Sexual Language and Imagery in Shakespearean and Stuart Literature*, vol. 1, Londres, Athlone Press, 1994, pp. 350–353.

<sup>18</sup> 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 ».

<sup>19</sup> Il s'agit là d'une réplique de l'esclave Caliban, fils de la sorcière algérienne Sycorax, dans *The Tempest* (I.ii.365–366).

<sup>20</sup> Voir David Steinsaltz, « The Politics of French Language in Shakespeare's History Plays », *SEL Studies in English Literature 1500-1900*, 42:2, 2002, pp. 317–334 : « Katherine is the French language [...] and the French language is France ».

compromettre l'intelligibilité du dialogue pour une grande partie du public (sape quantitative). Finalement, à qui est destinée cette leçon de langue étrangère ? Et d'ailleurs, laquelle des deux langues est la langue étrangère, ici ? Si le français est une langue étrangère à l'échelle de la pièce, les « mots étrangers » de la scène sont ici les mots anglais. La langue de la pièce, langue majoritaire et dominante, est ainsi temporairement défamiliarisée, au profit de la langue « dominée ».

Pour un public anglophone, contraint d'écouter une scène entière (de plusieurs minutes) dans la langue de l'autre, la leçon d'anglais de Catherine s'apparente en réalité à une leçon forcée de français. Il s'agit là d'une entreprise périlleuse de la part de Shakespeare, qui court tout d'abord le risque que le public ne comprenne pas le détail du dialogue, mais aussi qu'il s'ennuie – écueil que le dramaturge semble d'ailleurs avoir anticipé, lui qui coupe court à la scène en faisant dire à Catherine : « C'est assez pour une fois. Allons-nous à dîner ». L'incursion dans la pièce d'une scène en français est également un geste audacieux. Loin de réduire le français (et les Français) au silence, Shakespeare leur donne paradoxalement toute licence ici, dans son « épopée anglaise » que Trevor Nunn a décrite comme l'« hymne national [britannique] en cinq actes<sup>21</sup> ». Durant une scène entière, fait unique chez Shakespeare, le public fait bon gré, mal gré, l'expérience d'une immersion totale dans la langue française, la langue de l'ennemi juré !

On remarquera cependant que même les spectateurs monolingues ne sont pas totalement exclus de la situation de communication. La compréhension d'ensemble est facilitée de deux manières au moins. Non seulement Shakespeare prend soin de sous-titrer la scène à même le texte (« La main, *de hand*; les doigts, *de fingres* »), mais le simple fait que la leçon porte sur le vocabulaire des parties du corps permet également à la traduction intersémiotique de prendre le relais de la traduction interlinguistique. Dans la toute première mise en scène professionnelle de la pièce en France et en français<sup>22</sup>, en 1999, l'actrice Marie Vialle, qui tient le rôle de Catherine, a d'ailleurs inventé une partition gestuelle particulièrement savoureuse afin de relayer sur la scène française l'humour grivois et la dimension subversive du passage<sup>23</sup>.

### « Teach you our princess English ? » (v.ii) : leçon de séduction en deux langues

Le deuxième extrait que je souhaiterais examiner est la scène de parade amoureuse de l'acte v. Toujours en présence d'Alice, qui fait tant bien que mal office d'interprète, la scène constitue une nouvelle (et ultime) 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. 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 :

<sup>21</sup> « 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 Ralph Berry, *On Directing Shakespeare: Interviews with Contemporary Directors*, Londres, Routledge, 2014, p. 57.

<sup>22</sup> *Henry V*, spectacle en français mis en scène par Jean-Louis Benoît et créé en 1999 dans la Cour d'honneur du Palais des papes en 1999. L'acteur Philippe Torretton y tient le rôle du roi Henry, et Marie Vialle celui de la princesse Catherine. Quant au personnage d'Alice, il est interprété par Isabelle Bouchemaa. Voir notamment la fiche du spectacle sur le site du Festival d'Avignon (<https://festival-avignon.com/fr/edition-1999/programmation/henry-v-30823#section-presentation>, page consultée le 15 novembre 2021) ainsi que le compte-rendu de cette mise en scène rédigé par Janice Valls-Russell et paru dans *Cahiers Élisabéthains*, 57, 2000, pp. 132-134.

<sup>23</sup> Voir Jean-Michel Déprats, « "I cannot speak your England" : sur quelques problèmes de traduction d'*Henry V* », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*, 2000, 18, pp. 63-74.

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 d'Henry de jouer le rôle de l'élève avide d'être instruit. Henry semble déférent envers son maître mais sa posture de soumission est vraisemblablement factice. En effet, plus que sur l'acquisition linguistique, l'accent est mis sur une image de brèche, de pénétration : celle de l'oreille de sa dame, femme-forteresse (« terms / Such as will enter at a lady's ear »). Catherine, quant à elle, s'avère une professeure peu zélée et totalement inadéquate : « Your majesty shall mock at me. I cannot speak your England » (l. 102–103). Savoureux, son lapsus est également lourd de sens.

Que Catherine le veuille ou non, son anglicisation, entamée dès l'acte III, scène 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. En III.iv, son corps avait été « traduit » (au sens anglais de « transformer ») en anglais. En v.ii, la modestie affichée de la princesse ainsi que sa méfiance à l'égard de la flatterie achèvent de faire d'elle une véritable Anglaise, selon Henry :

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. 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 » (« true English », « good English »). Il demande 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' » (l.233–234), « break thy mind to me in broken English: wilt thou have me? » (l. 243–244).

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 », professeure supposée, est priée d'abandonner sa langue et ses coutumes, lesquelles, tout comme elle, sont contraintes à s'incliner devant les grands rois (« O Kate, nice customs curtsy to great kings<sup>24</sup> », 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 parole<sup>25</sup>. 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? (279–283)

<sup>24</sup> Le texte du Quarto est encore plus explicite : « Well, weele breake that custome. / Therefore Kate patience perforce and yeeld. »

<sup>25</sup> Dans F uniquement. C'est Charles VI qui s'adresse le premier à Henry dans Q.

L'adjectif *apt* fait l'objet d'une syllepse de sens : il signifie non seulement « disposée (à apprendre) », ou encore « douée », mais également « nubile » et « encline à l'amour<sup>26</sup> ». Un peu plus loin, Catherine est justement la cible de l'humour grivois et de la misogynie cynique de son futur époux et du duc de Bourgogne :

KING HARRY. Yet [maids] do wink and yield, as love is blind and enforces.  
BURGUNDY. They are then excused, my lord, when they see not what they do.  
KING HARRY. Then, good my lord, teach your cousin to consent winking.  
BURGUNDY. I will wink on her to consent, my lord, if you will teach her to know my meaning.  
(297–304)

À la leçon de langue et de poésie amoureuse se substitue ici la perspective d'un cours d'éducation sexuelle de bien mauvais goût, comme le laisse entendre l'antanaclase sur le verbe *wink*. Henry est ainsi habilement parvenu à inverser la relation maître-élève qu'il avait lui-même affecté d'instaurer au début du dialogue :

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 [...] <sup>27</sup>.

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 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 [...] ? », 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.

En dépit des efforts d'Henry pour promouvoir un idéal d'harmonie, notamment à travers le « mariage » des langues<sup>28</sup> et des nations, 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 », 243) de Catherine à ce qu'il qualifie de « broken music » (l'expression désigne une musique jouée par des ensembles instrumentaux mixtes), métaphore particulièrement pertinente dans la pièce la plus polyglotte du corpus shakespearien. Et c'est bien de « broken music » qu'il s'agit dans ce passage, où les personnages s'expriment dans différents « états de langues ». Henry communique principalement en bon anglais (« true English », 219), dont il est le champion et défenseur. Pour se faire comprendre de Catherine, il s'exprime cependant en français approximatif<sup>29</sup> (« false French », 218) à deux reprises. De son côté, Catherine s'exprime presque à parts égales en français (prétendument correct) et en mauvais anglais (ce français qu'Henry qualifie de « broken English »). Quant à Alice,

<sup>26</sup> Voir Eric Partridge, *Shakespeare's Bawdy* (4<sup>th</sup> ed.), London and New York, Routledge, 2001 [1947], p. 72.

<sup>27</sup> Jean-Christophe Mayer, *Representing France and the French in Early Modern English Drama*, Newark, University of Delaware Press, 2008, p. 133.

<sup>28</sup> Anny Crunelle a montré que l'image de l'union du français et de l'anglais a peut-être été empruntée au *French Littelton* de Sainliens, « qui fait un mariage / De tous les deux ». Pour plus de détails, voir Anny Crunelle-Vanrigh, « 'Fause Frenche Enough': Kate's French in Shakespeare's *Henry V* », *English Text Construction*, 6:1, 2013, pp. 60–88.

<sup>29</sup> « 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 » (184–186).



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.

Vue par le metteur en scène Jean-Louis Benoît<sup>30</sup>, la scène de conquête et de séduction est particulièrement savoureuse. Les personnages (et en particulier Henry) recourent souvent à une langue gestuelle improvisée pour se faire comprendre de l'autre. La traduction intersémiotique (ici, 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 Benoît en tire parti.

Le metteur en scène ne manque pas de mettre en évidence le lien entre la scène de la leçon de vocabulaire et cette nouvelle leçon de langue. Lorsqu'elle revient sur scène, 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, Benoît les fait courir vers Alice, qui se tient légèrement à l'écart, dès que surgit 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 ».

Si Jean-Louis Benoît et bien d'autres metteurs en scène ont pu traiter ces deux épisodes comme des scènes principalement comiques, on peut tout de même s'interroger sur le sens de cette longue incursion de la langue de l'Autre (et pas n'importe quel Autre !) dans la pièce. S'agit-il avant tout de divertir les spectateurs élisabéthains, friands consommateurs des mots de l'étranger ? S'agit-il de les instruire, puisqu'au théâtre, divertissement et instruction vont bien souvent de pair ? S'agit-il encore de les flatter, en leur donnant l'impression d'avoir de la langue de l'autre une certaine maîtrise ?

Dans les deux leçons de langue que nous avons examinées, la contiguité de l'anglais et du français recèle quelque chose d'un peu plus sombre pour chacun des deux partis. Ce que nous dit aussi Shakespeare, c'est que l'anglais et les Anglais ne sont pas à l'abri de la corruption par le français. Il y a quelque chose de menaçant dans la contamination du vernaculaire par la langue ou 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 des mots. Dans *Henry V* comme dans *Les Joyeuses Commères de Windsor*, le français est toujours souterrain, toujours menaçant.

En ce qui concerne Catherine, la menace est évidente : elle pèse sur son intégrité physique, linguistique et sexuelle tout à la fois. Abandonner sa propre langue au profit de la langue du conquérant, ce serait également renoncer à son identité, linguistique, culturelle et politique. Dans la scène de séduction de *The Famous Victories of Henry the fifth*, l'une des sources de la pièce, Catherine s'exprime entièrement en anglais. Chez Shakespeare, bien qu'elle ait appris assez « vite » la langue du conquérant, la princesse refuse jusqu'à la fin d'abandonner sa langue maternelle, comme c'est le cas de Lady Mortimer dans

---

<sup>30</sup> J'ai eu la chance d'avoir pu me procurer une captation vidéo de ce spectacle.

<sup>1</sup> *Henry IV*. La toute dernière réplique de Catherine est justement en français : « *Les dames et demoiselles pour être baisées devant leurs noces, il n'est pas la coutume de France* » (256–257). Tout comme ici le verbe « *baiser* » – dont la polysémie, si elle semble échapper à Henry, n'échappera pas à un public francophone –, Catherine ne se laisse pas facilement « traduire » par le roi, qui s'évertue pourtant à appeler la princesse par le diminutif anglais « Kate ». Indice de la piètre maîtrise de l'anglais de Catherine, le recours au français est sans doute aussi le signe que la jeune femme n'obtempère qu'à moitié<sup>31</sup> et oppose une certaine résistance à l'hégémonie anglaise, un peu à la manière des personnages de la marge celtique. Ni dans *Les Joyeuses Commères* ni dans *Henry V* le français et les Français ne se laissent aisément domestiquer.

---

<sup>31</sup> Dans *The King* (2019) de David Michôd, film librement adapté de la « Henriade » dont le scénario s'éloigne beaucoup du texte de Shakespeare, Catherine (Lily-Rose Depp) se montre beaucoup plus intransigeante. « I will not submit to you. You must earn my respect », dit-elle ainsi sans ambages à Henry.