

---

## Foreword

Jean-Michel Déprats, Nathalie Vienne-Guerrin and Christophe  
Hausermann

Christophe Hausermann (ed.)

---

**Electronic version**

URL: <http://journals.openedition.org/shakespeare/2790>  
DOI: 10.4000/shakespeare.2790  
ISSN: 2271-6424

**Publisher**

Société Française Shakespeare

**Printed version**

Date of publication: 1 May 2014  
Number of pages: i-ix

**Electronic reference**

Jean-Michel Déprats, Nathalie Vienne-Guerrin and Christophe Hausermann, « Foreword », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [Online], 31 | 2014, Online since 01 May 2014, connection on 22 September 2020. URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/2790> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/shakespeare.2790>

---

© SFS

## « LA LANGUE DE SHAKESPEARE »

### *Enter Shakespeare, painted full of tongues...*

La langue de Shakespeare est et n'est pas la « langue de Shakespeare ». Si Shakespeare a largement contribué à l'évolution et à l'enrichissement de l'anglais, la langue que son œuvre déploie semble à maints égards être une langue tout aussi étrangère à l'anglais de son temps qu'à l'anglais de nos contemporains. Langue étrangère creusée dans la langue anglaise, tout à la fois proche et lointaine, morte et vivante, cette langue est d'autant plus fertile qu'elle résiste à la compréhension, à la prononciation, à la traduction, empêchant toute fixation de son et de sens. Il n'est qu'à voir le nombre de dictionnaires que l'œuvre de Shakespeare engendre pour comprendre que la langue de Shakespeare n'est pas une mais multiple, langue de théâtre, langue *vivante* par excellence qui parle et que l'on parle depuis plus de quatre siècles, sur les scènes du monde entier. Elle est la langue d'un temps mais aussi de tous les temps. « He hath the tongues » (*Much Ado About Nothing*, v.i.163), pourrait-on dire de Shakespeare : celui à qui l'on a pu reprocher de ne pas maîtriser le latin et le grec semble bien connaître la langue et les langues.

### *L'anatomie de la langue dans le monde de Shakespeare*

Dans son traité *Lingua* (1525), Érasme décrivait la langue comme le meilleur et le pire organe, l'appelant « organe ambivalent », faisant écho à l'histoire des langues d'Ésope et rejoignant le proverbe biblique selon lequel « Vie et mort sont au pouvoir de la langue » (Prov. 18 : 21). Les pièces de Shakespeare évoquent la langue dans sa matérialité, comme organe du goût et de la gourmandise (« gormandizing », *2 Henry IV*, v.iii.53), du dire et du faire/fer, organe qui a ses freins et dont les barrières sont souvent transgressées. Étudier la langue de Shakespeare, c'est étudier la représentation de la langue dans le corpus shakespearien, où la *Harvard Concordance* recense plus de 600 occurrences du terme « tongue » et de ses dérivés. « There's a double tongue ; there's two tongues » (*Much Ado About Nothing*, v.i.165-66) : caressante ou

blessante, empoisonnée ou suave, éloquente ou rebelle, féminine ou masculine, la langue chez Shakespeare est l'objet de multiples commentaires qui sont ancrés dans une culture biblique et classique mais dont on pourra tenter de formuler les spécificités.

### *Shakespeare, langue étrangère*

L'objet de ce congrès est aussi d'explorer les spécificités de la langue shakespearienne et de mesurer la part que Shakespeare joue dans la création, l'invention de la langue élisabéthaine et dans l'évolution de la langue anglaise. On pourra analyser ce qui différencie la langue de Shakespeare de la langue de Marlowe ou de Jonson et les raisons pour lesquelles la « langue de Shakespeare » désigne, par périphrase, la langue anglaise dans son ensemble. On pourra également s'interroger sur l'évolution de la langue de Shakespeare, d'une pièce à l'autre, d'une période à l'autre. Il conviendra aussi d'évoquer le défi que cette langue constitue pour le traducteur. Mais on pourra aussi analyser le rôle de l'hétéroglossie dans la galimafrée shakespearienne, la présence des langues étrangères (le français, le latin, l'italien, l'espagnol), des dialectes (irlandais, écossais, gallois), ou des idiolectes telles que le « Pistolisme », ou le « Quicklyisme ».

### *Shakespeare, langue(s) vivante(s)*

Langue poétique, la langue de Shakespeare est aussi langue de théâtre qui se donne en spectacle, conçue pour être vue, mise en corps, en bouche, en voix. Tout à la fois bonne et mauvaise, langue amoureuse et injurieuse, douce et amère, pécheresse ou vertueuse, la langue de Shakespeare met en scène une « guerre des langues » qui ne trouve tout sens qu'en représentation. On pourra analyser les modalités de cette guerre des langues ou encore les bonnes et mauvaises langues qui habitent le corpus shakespearien. On pourra également étudier la langue de Shakespeare dans toute son oralité en examinant les modes de prononciation et d'articulation. Adaptant l'adage biblique (Jacques 3 :7-8), nous pourrions avancer que : « Nul ne peut dompter la langue... de Shakespeare ».

Jean-Michel Déprats et Nathalie Vienne-Guerrin

## « SHAKESPEARE'S TONGUE »

*Enter Shakespeare, painted full of tongues...*

Shakespeare's tongue is and is not « Shakespeare's tongue » or what the French call « la langue de Shakespeare ». If Shakespeare has largely contributed to the evolution and enrichment of the English tongue, the language that is cultivated in his works seems in many ways to be as far from the English of his time as from the English spoken by our contemporaries. As a foreign language within the English language, both near and distant, dead and living, Shakespeare's tongue is all the more fertile since it resists comprehension, pronunciation and translation, forbidding any stability of sound and meaning. The great number of Shakespearean dictionaries can in itself suggest that Shakespeare's tongue is not one but multiple, a theatrical tongue, a living tongue *par excellence*, which has spoken to us and has been spoken for four centuries, on stages worldwide. It is “of an age” but also “for all time” and if, according to Jonson, the playwright had “small Latin and less Greek”, one can nevertheless say about Shakespeare that « he hath the tongues » (*Much Ado About Nothing*, v.i.163).

### *The Anatomy of the Tongue in Shakespeare's World*

In his treatise *Lingua* (1525), echoing the story of Aesop's tongues, Erasmus described the tongue as the best and the worst organ, calling it an “ambivalent organ”, an idea similar to the biblical proverb according to which “Death and life are in the power of the tongue” (Prov. 18 : 21). Shakespeare's plays draw our attention to the materiality of the tongue, which appears as the organ of taste and “gormandizing” (*2Henry IV*, 5.3.53) but also as an instrument of speech that allows us to “do things with words”, an organ that is “doubly portcullised” (*Richard II*, 1.3.161) with lips and teeth and whose barriers are often transgressed. To study Shakespeare's tongue is to explore how Shakespeare represents the tongue in a corpus where the word “tongue” in all its forms appears more than 600 times, according to the Harvard Concordance. « There's a double tongue ; there's two tongues » (*Much Ado About Nothing*, 5.1.165-66) : whether it be caressing or wounding, poisonous or sweet,

eloquent or rebellious, feminine or masculine, the tongue that appears in Shakespeare's world is the subject of numerous comments that are embedded in the biblical and classical culture of the tongue but whose specificities are worthwhile exploring.

### *Shakespeare as a foreign language*

One of the purposes of this congress is to examine the particularities of the Shakespearean idiom and to assess the playwright's and poet's part in the shaping and the evolution of the English language. Contributors are invited to consider what makes Shakespeare's language different from Marlowe's or Jonson's and to examine the reasons why "Shakespeare's tongue" has come to stand for the English language as a whole. Further topics for study might include the evolution of Shakespeare's language from one play to the other, from one period to the next, as well as the challenges that Shakespeare's tongue presents for translators. The heteroglossia that emerges from Shakespeare's "gallimaufry" of words will be another object of focus and the congress will welcome analyses of the presence of foreign languages (French, Latin, Italian, Spanish), of dialects (Irish, Scottish, Welsh), and idiolects such as « Pistolisms », or « Quicklyisms ».

### *Shakespeare as a living language*

A vehicle for poetic expression, the Shakespearean idiom is also a spectacular tongue, designed to be seen, embodied, tasted and voiced out. Both good and evil, amorous and injurious, sweet and bitter, Shakespeare's words dramatize a war of tongues which achieves its full meaning in performance. Contributors are invited to examine the various features of this war of tongues as well as the good and evil tongues that inhabit Shakespeare's world. The orality, pronunciation and articulation of Shakespeare's language will be another area of study.

Adapting the biblical aphorism (James 3:7-8), one could say that "Shakespeare's tongue ... can no man tame".

Jean-Michel Déprats et Nathalie Vienne-Guerrin

## « LE SERPENT QUI S'Y DISSIMULE »<sup>1</sup>

Il s'agit de comprendre la magie du verbe Shakespearien, de comprendre pourquoi la langue anglaise, au moyen d'un subtil agencement de mots, de l'utilisation d'expressions idiomatiques, de registres variés empruntés à toutes les corporations londoniennes, à toutes les strates de la population, a pu revêtir à l'époque élisabéthaine sa forme la plus canonique. Les articles qui forment ce recueil nous plongent au cœur-même du langage pour en révéler toute sa richesse et sa puissance rhétorique. La langue anglaise du XVI<sup>e</sup> siècle n'est pas figée, elle est animée de soubresauts et se love dans une vigueur toute reptilienne. Consciente de l'emprise que peuvent exercer de simples paroles sur la personne qui les écoute, Lady Macbeth enjoint son mari à recourir à l'ambivalence de la langue afin de cacher ses noirs desseins : « Your hand, your tongue; Look like the innocent flower, / But be the serpent under 't. » (*Macbeth*, I.v.64-5). C'est justement l'ambiguïté de la langue qui provoquera la chute de son époux, car cette langue serpentine échappe à l'emprise de Macbeth et se retourne finalement contre lui.

L'erreur de Macbeth a été de penser qu'il pouvait maîtriser la langue pour la plier à son usage personnel. La malédiction que Macbeth lance à l'encontre de la langue, et des sorcières qui l'ont si savamment déformée pour y dissimuler leur prophétie, sonne comme un aveu d'impuissance face à la multiplicité du sens et à la puissance métaphorique du langage : « Accursèd be that tongue [...] / And be these juggling fiends no more believ'd, / That palter with us in a double sense. » (v.x.17-20). Le « serpent » se dissimule derrière chaque mot, il symbolise la richesse polysémique de la langue.

Il n'existe pas une langue de Shakespeare, mais une multiplicité de langues s'imbriquant les unes dans les autres comme autant de pièces d'un puzzle qui pourrait s'agencer de multiples façons. La langue anglaise de l'époque élisabéthaine était perméable aux langues étrangères et favorisait un échange linguistique et culturel sans cesse renouvelé. Mylène Lacroix nous offre une interprétation gustative de l'hybridation des langues dans le théâtre élisabéthain. Au travers de l'image du banquet, elle nous invite à envisager le recours aux mots étrangers comme autant de mets exotiques participant au plaisir sensuel

---

<sup>1</sup> Je remercie Olivia Coulomb pour l'aide qu'elle m'a apportée dans la publication de ces actes.

des spectateurs. Jacques Bonaffé nous plonge quant à lui dans une multitude langues étrangères en nous faisant pénétrer dans une ville de Chypre fantasmée, exotique et polyglotte, dans sa traduction du texte de l'opéra « The Othello Syndrome » de Uri Caine.

Il serait vain de réduire le langage à une simple norme. Laetitia Sansonetti nous propose de découvrir l'œuvre poétique de Tony Harrison en insistant sur le joug qu'a fait peser sur lui la « langue de Shakespeare », cet anglais formel exigeant une stricte prononciation (*received pronunciation*). Elle explique comment il fut mis à l'écart dans sa jeunesse du fait de son fort accent du Nord de l'Angleterre. La « langue de Shakespeare », dans son sens le plus étroit, paraît artificielle et normative et va à l'encontre même de l'élan novateur de ce grand créateur.

La langue est source de vérité, mais elle est docile et peut donc être employée à des fins personnelles par un usage rhétorique. Martin Okrin remet en cause l'autorité des proverbes à l'époque de Shakespeare et nous montre que leur interprétation était parfois sujette à caution. L'utilisation abusive d'allusions proverbiales dans les pièces de Shakespeare peut saper leur autorité et induire une méfiance vis-à-vis de la langue.

Malléable, la langue peut à la fois blesser et reconforter, dissuader et convaincre. Nathalie Vienne-Guerrin nous explique comment elle s'est lancée dans la rédaction d'un dictionnaire des insultes Shakespearienne. Elle souligne le caractère instable des insultes et les envisage comme « l'autre versant de la langue », comme des emblèmes dont le sens serait toujours fuyant. Si la parole peut blesser, elle peut aussi permettre à l'orateur d'avoir la vie sauve. Abishek Sarkar s'interroge sur la facilité avec laquelle, dans *King John*, le jeune Arthur fait usage de sa verve afin de convaincre ses bourreaux de ne pas le rendre aveugle. Son talent d'éloquence, qui n'est pas sans évoquer l'Hercule gaulois, et la seule arme dont il dispose pour faire face à la violence des adultes.

Redoutant le pouvoir d'élocution que la langue confère à celui qui sait l'utiliser à bon escient, certains n'hésitent pas à prendre des mesures radicales pour se soustraire à son influence. Jennifer Flaherty démontre ainsi que les mutilations de la langue, dont les manifestations sont nombreuses dans le théâtre élisabéthain, ne sont pas simplement le

signe d'une violence gratuite et spectaculaire, mais qu'elles portent atteinte au langage-même.

Plusieurs articles nous plongent au cœur de la langue de Shakespeare en nous proposant une analyse linguistique au plus près du texte. Patricia Parker se penche sur les similitudes existant entre nothing, noting, knots, musical notes et les sous-entendus grivois de nought/naught/not(e) dans *Much Ado about Nothing* et *Cymbeline* et démontre que le réseau langagier que l'on retrouve dans ces pièces n'est pas uniquement une source de jeux de mots, mais qu'il participe au pouvoir de la narration, aux ambiguïtés de la langue, qui s'apparente à la contrefaçon et à des références grivoises à l'organe féminin.

Jonathan Hope et Michael Witmore analysent les données quantitatives obtenues grâce la suite logicielle Docuscope afin d'établir des « périodes » chronologiques dans la carrière de Shakespeare, pour en établir le degré de subjectivité. Ann Lecerclé décèle dans la langue poétique de Shakespeare une forme de plasticité verbale reproduisant l'inconscient du poète, agencé lui-même comme un langage. Elle offre une perspective nouvelle sur l'utilisation la métrique de Shakespeare, et montre comment le poète l'a découpée, malmenée, voire l'a « mâchée » pour en distiller la richesse.

Qu'elle se déclame en public ou se récite en privé, la langue de Shakespeare est empreinte de poésie. Henri Suhamy nous invite à envisager la langue de Shakespeare comme une partition musicale et nous rappelle la nécessité de lire les textes Shakespeariens à voix haute. Il nous montre comment le rythme poétique repose sur une pulsation interne qui prend vie lorsque les acteurs prononcent leurs tirades sur la scène. Jean-Yves Ruf, Éric Ruf, et Loïc Corbery, respectivement metteur en scène, scénographe et comédien, et comédien interprète du *Troilus et Cressida* qui fut joué à la Comédie-Française en janvier 2013, nous font part de leur expérience de la langue Shakespearienne et insistent sur le souffle de l'acteur qui transmet la langue du dramaturge aux spectateurs en lui apportant un rythme et une puissance qui lui sont propres, tandis que Jacques Darras et Lachlan MacKinnon nous invite à une réflexion commune sur la musicalité et le « centre de gravité » de la langue de Shakespeare à la lecture de ses sonnets.

Nul doute que ces articles permettront au lecteur de découvrir la langue de Shakespeare sous un angle nouveau et d'en apprécier,



plusieurs siècles après son apparition, toute la magie verbale et toute la richesse d'interprétation qu'elle nous offre encore aujourd'hui.

Christophe Hausermann

## « THE SERPENT UNDER'T »<sup>2</sup>

The aim of these papers is to understand the magic of Shakespeare's language and to realize why the English tongue, in its subtle combination of words, in its use of idiomatic expressions, of various levels of language borrowed from all London's livery companies, from all sorts of social backgrounds, could have adopted in Elizabethan times its most canonical form. The papers that are collected in this publication unveil the core of language in order to reveal all its riches and rhetorical power. The English tongue of the sixteenth century is not fixed, it moves and coils with a reptilian vigour. Lady Macbeth is aware of the authority that mere words can exert on the one who listens to them. Therefore, she asks her husband to resort to the ambivalence of language in order to hide his dark designs: "Your hand, your tongue; Look like the innocent flower, / But be the serpent under't." (*Macbeth*, 1.v.64-5). Indeed, the ambiguous nature of language will lead her husband to his fall, because this snake-like tongue breaks free from Macbeth's grasp and eventually turns back against him.

Macbeth's mistake was to imagine that he could master language to ply it to its personal use. The curse he pronounces against language and against the witches who have so wittingly deformed it to conceal their prophecy within, sounds like an admission of helplessness regarding the multiplicity of meanings and the metaphorical power of language: "Accursèd be that tongue [...] / And be these juggling fiends no more believ'd, / That palter with us in a double sense." (v.x.17-20). The "serpent" hides behind each word, it symbolizes the polysemy of language.

There is not only one Shakespeare's tongue, but a multiplicity of tongues, intertwined in one another as many pieces of a puzzle that could be solved in different ways. The Elizabethan tongue was receptive to foreign languages and would favour and constantly renew linguistic and cultural exchanges. Mylène Lacroix offers us a gustative interpretation of the hybridisation of tongues in Elizabethan theatre. Through the image of the banquet, she invites us to consider the use of foreign words as exotic meals that would enhance the sensual pleasure of the spectators. Jacques Bonaffé makes us travel to Cyprus, which

---

<sup>2</sup> I would like to thank Olivia Coulomb for her help in the publication of these papers.

becomes a fantasy, exotic and polyglot city in his translation of Uri Caine's opera "The Othello Syndrome".

It would be useless to reduce Shakespeare's tongue to a simple norm. Laetitia Sansonetti proposes us to discover Tony Harrison's poetical works and insists on the yoke imposed upon him by "Shakespeare's tongue," a formal version of English requiring a strict pronunciation (*received pronunciation*). She explains how he became alienated in his youth because of his strong Northern English accent. "Shakespeare's tongue", in its most restrictive meaning, appears artificial and normative and goes against the innovative impulse of this great creator.

Language is a source of truth, but it is pliant and can thus be used for personal purposes through a rhetorical manipulation. Martin Okrin challenges the authority of proverbs in Shakespeare's time and shows how their interpretation was questionable. The abusive use of proverbial allusions in Shakespeare's plays can undermine their authority and induce a mistrust of language.

Because of its malleability, language can both hurt and comfort, deter and convince. Nathalie Vienne-Guerrin explains how she has decided to publish a dictionary of Shakespeare's insults. She underlines the instability of insults and considers them as "the other side of language", as emblems whose meaning would always be elusive. Words can hurt, but they can also help people save their lives. Abishek Sarkar questions how, in *King John*, young Arthur can so easily convince his executioners not to blind him. His talent for eloquence, which reminds us of the figure of Hercules Gallicus, is the only weapon he can use to face the violence of adults.

Some people fear the power of speech when it is used wisely, which explains why they don't hesitate to take radical measures in order not to be subject to its thrall. Jennifer Flaherty shows how the mutilations of the tongue, which occur many times in Elizabethan plays, are not only a sign of wanton and spectacular violence, but a way to jeopardize language itself.

Several articles lead us to the core of Shakespeare's tongue, by proposing an in-depth linguistic analysis of the text. Patricia Parker compares nothing, noting, knots, musical notes and the implied sauciness of nought/naught/not(e) in *Much Ado about Nothing* and *Cymbeline* and shows how the linguistic network found in these plays

does not only revolve around puns, but how it also enhances the power of the narration and the ambiguity of language. It could be compared to the act of counterfeiting and it allows lustful references to the female genitalia.

Jonathan Hope et Michael Witmore analyse the quantitative data they have gathered with the Docuscope software package to establish chronological “periods” in Shakespeare’s career in order to evaluate their level of subjectivity. Ann Lecerle has found in Shakespeare’s poetic language a form of verbal plasticity which reproduces the unconscious of the poet, also set as a language. She offers a new perspective on the use of Shakespeare’s metricality and explains how it has been cut, pounded, and even “chewed” by the poet in order to distil its wealth.

Whether it is recited in public or in private, Shakespeare’s tongue is imbued with poetry. Henri Suhamy invites us to consider Shakespeare’s tongue as a musical score and reminds us of the necessity of reading Shakespeare’s texts aloud. He shows us how poetic rhythm relies on an inner pulsation which comes to life when the actors pronounce their cues on the stage. Jean-Yves Ruf, director, Éric Ruf, set designer and actor and Loïc Corbery, actor in *Troilus and Cressida*, performed at the Comédie-Française in January 2013, share their experiences of Shakespeare’s tongue and insist on the inspiration of the actor, who passes the language of the playwright onto the spectators by revealing its inner rhythm and power, whereas Jacques Darras and Lachlan MacKinnon make us consider both the musicality and the “gravity centre” of Shakespeare’s language in the reading of his sonnets.

These papers will undoubtedly allow the reader to discover Shakespeare’s tongue in a new light, to appreciate, centuries after its appearance, all the magic of his words and all the possibilities of interpretation that it still renders possible today.

Christophe Hausermann