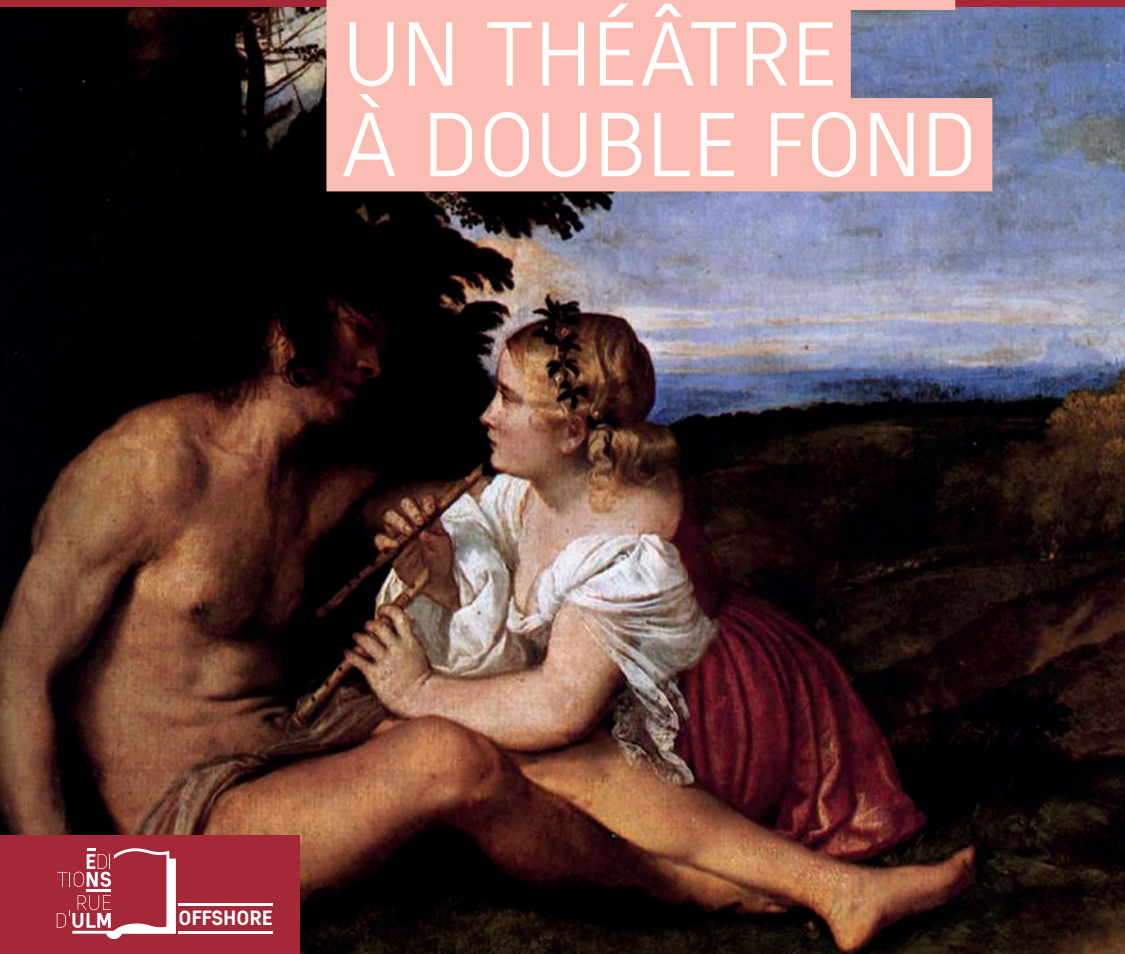


JEAN-PIERRE  
RICHARD

SHAKESPEARE  
PORNOGRAPHE  
UN THÉÂTRE  
À DOUBLE FOND



COLLECTION OFFSHORE

dirigée par Agnès Derail-Imbert et Pierre-Yves Pétillon

Ancien élève de la rue d'Ulm, **Jean-Pierre Richard** a dirigé le Master professionnel de Traduction littéraire de l'université Paris Diderot. Il a traduit une soixantaine d'ouvrages, tant de littérature d'Afrique australe que de théâtre. Depuis 1995 il collabore à l'édition bilingue des *Œuvres complètes* de Shakespeare dans la « Bibliothèque de la Pléiade » sous la direction de Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet.

Nous appliquons dans ce livre la plupart des rectifications orthographiques de la dernière réforme de l'Académie (*JO* du 6 décembre 1990).

# Shakespeare pornographe

## Un théâtre à double fond

Jean-Pierre RICHARD

ÉDITIONS **NS**RUED'ULM

Illustration de couverture :  
Titien, *Les Trois Âges de l'homme*, 1512-1514, détail.  
Huile sur toile, 90 x 151, Édimbourg, Scottish National Gallery  
© Web Gallery of Art

*L'auteur a bénéficié d'une résidence d'écriture au monastère  
de Saorge – Centre des monuments nationaux  
pour la réalisation du présent ouvrage.*

*Les éditions Rue d'Ulm remercient Hugues Pradier et les éditions Gallimard  
de les avoir généreusement autorisées à reproduire des extraits  
de la traduction du théâtre de Shakespeare publiée dans  
la « Bibliothèque de la Pléiade » (Œuvres complètes, 2002-2016).  
Elles remercient également Michel Imbert,  
sans qui ce livre n'existerait pas.*

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction  
par tous procédés réservés pour tout pays

© Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure, 2019  
45, rue d'Ulm – 75230 Paris cedex 05  
[www.pressens.fr](http://www.pressens.fr)  
ISBN 978-2-7288-0623-2  
ISSN 0986-0061

*Pour Pierre-Yves Pétillon,  
qui a tout fait pour nous apprendre à lire et à entendre.*



# Sommaire

<b>Introduction – Mille et un contes grivois</b> .....	9
<b>CHAPITRE 1 – Principes</b> .....	19
Être ou ne pas être obscène .....	19
Questions de rhétorique ou comment être obscène .....	34
Le principe d’obscénité comme agent dramaturgique .....	43
<b>CHAPITRE 2 – Matériaux</b> .....	59
Côté poète.....	59
Côté dramaturge.....	71
<b>CHAPITRE 3 – Techniques</b> .....	123
Liaison .....	123
Inversion.....	129
Délimitation.....	138
Allusion .....	147
<b>CHAPITRE 4 – Effets</b> .....	151
Littérairement.....	151
Autrement.....	178
<b>CHAPITRE 5 – Circonstances</b> .....	207
Pourquoi des mots si crus ?.....	208
Pourquoi en langage codé ? .....	222
<b>Conclusion – Double jeu</b> .....	233
<b>Bibliographie</b> .....	239
<b>Index des pièces citées</b> .....	243



Les références des pièces de Shakespeare correspondent à l'édition bilingue de ses *Œuvres complètes* dans la «Bibliothèque de la Pléiade». Sauf indication contraire, les traductions des citations du dramaturge en sont également tirées : *Roméo et Juliette*, *Hamlet*, *Othello*, *Le Roi Lear*, *Macbeth*, *Timon d'Athènes*, *Coriolan*, *Richard III*, *Vie et mort du roi Jean*, *Richard II*, *Henry V*, les *Première* et *Deuxième parties* de *Henry IV*, *Peines d'amour perdues*, *Le Songe d'une nuit d'été*, *Le Marchand de Venise*, *Comme il vous plaira*, *La Nuit des rois*, *Mesure pour mesure*, *Cymbeline*, *Le Conte d'hiver*, *La Tempête* (Jean-Michel Déprats); *La Comédie des erreurs*, *Les Deux Gentilshommes de Vérone* (Henri Suhamy); *Antoine et Cléopâtre* (J.-M. Déprats et Gisèle Venet); *Tout est bien qui finit bien* (J.-M. Déprats et Jean-Pierre Vincent); *Jules César* (Jérôme Hankins); *Troilus et Cressida* (Jean-Pierre Maquerlot); les *Première*, *Deuxième* et *Troisième parties* de *Henry VI* (Line Cottagnies); *Périclès* (Paul Bensimon et Jean-Pierre Richard); *Le Dressage de la rebelle*, *Les Joyeuses Épouses de Windsor* (J.-M. Déprats et J.-P. Richard); *Titus Andronicus*, *Henry VIII*, *Beaucoup de bruit pour rien*, *Les Deux Nobles Cousins* (J.-P. Richard). © Éditions Gallimard. C'est nous qui traduisons les citations d'autres auteurs.

Cette page si blanche, ce si beau livre,  
Furent-ils faits pour qu'on écrive dessus : « putain » ?

*Othello*, 4 2 74-75

## Introduction

### Mille et un contes grivois

À l'origine du présent ouvrage, la stupéfaction : derrière le Shakespeare que je traduais en français tant bien que mal, celle d'en trouver un autre, pour moi franchement intraduisible. Pas parce que la morale réproouve tout ce qu'il produit, mais à cause de sa présence perpétuelle, en farceur mal embouché, sous la surface du texte. Qui pourrait recréer dans une autre langue et sur trente-neuf pièces un double discours délibéré et permanent ? Il ne suffit plus de savoir traduire d'une langue en une autre, d'anglais en français ; il faut traduire, *dans chaque langue*, d'un théâtre à un autre, de la scène visible à une scène invisible, de ce que l'on entend à ce qui est sous-entendu. Et l'intérêt de l'œuvre tient au moins autant à la coexistence perpétuelle de ces deux théâtres ingénieusement liés qu'à la grandeur incomparable de l'un et à l'inépuisable obscénité de l'autre. Leur conjonction génère une prodigieuse énergie, qui donne à l'œuvre, de bout en bout, une force comique.

Soit un vers aussi célèbre que le premier de *Roméo et Juliette* : « *Two households both alike in dignity* Deux maisons toutes deux égales en dignité » ; on peut le prendre au tragique et voir dans le premier mot – *Two*, « Deux », avec majuscule – l'étendard d'un duel atavique entre les Montaigu et les Capulet, un signe de mauvais augure qui défait d'entrée de jeu l'union des prénoms et des familles proclamée dans le titre de la pièce. On peut aussi le prendre à la rigolade, si dans *house-*, une « maison », on entend *hose*, une « culotte », dont on se demande toutefois où pourrait bien se trouver le contenu (*-hold*). Or, celui-ci vient à point nommé, en fin de vers, avec le mot dignité (*dignity*) du latin *dignitas*, qui a notamment donné en français

« daintiers » ou testicules du cerf. Un jeu sur l'homosexualité n'est pas non plus exclu, dans la mesure où les testicules y symbolisent la similarité (*alike / homo-*) des partenaires, et d'autant plus qu'à l'époque le rôle de Juliette était tenu par un garçon. Il se pourrait enfin que ce premier vers nous fasse entrer directement dans une maison de passe, si *house* est pris dans son sens argotique de « bordel », auquel cas nous allons nous retrouver en compagnie de souteneurs et de catins. Et c'est bien ce que la fin du Prologue laisse entendre, à travers « *the two hours' traffic of our stage* ce qui va se passer pendant deux heures sur notre scène », *hours* ressemblant à *whores*, les « heures » aux « putains », et le mot *traffic* renvoyant au commerce de la chair. Avec ce premier vers à fond multiple et potentiellement salace, le ton est donné. D'emblée averti, le public devra tendre l'oreille aux sous-entendus.

On voit bien, par cet exemple, le double jeu constitutif d'un tel art dramatique. Et, comme le montre *dignity*, le latin y a un rôle majeur. Connaître cette langue, encore vivante à l'époque, aidait à jouir pleinement du spectacle. C'était assurément le cas des étudiants et des résidents des quatre Collèges de droit (*Inns of Court*) de Londres. La plupart connaissaient le latin et le français, langues du droit. « Certains s'adonnaient au jeu, au vin et aux femmes dans les rues chaudes proches des *Inns* » et allaient volontiers au théâtre<sup>1</sup>. D'ailleurs, dans la *Deuxième partie* de *Henry IV*, Shakespeare exploite le potentiel égrillard de la dénomination *Inns of Court*, quand le vieux juge Falot égrène les souvenirs de sa folle jeunesse estudiantine : il se flatte d'avoir su où trouver à Londres les belles gigolettes et d'avoir joui des meilleures à volonté ; avec lui les Collèges de droit se changent ainsi peu à peu en auberges (*inns*) de la baise (*court*). Dans la *Première partie* de *Henry VI* et à l'encontre de toute vérité historique, le dramaturge va jusqu'à faire éclore dans un de leurs jardins la guerre des Deux-Roses, cette guerre civile de trente ans qui ne prit fin qu'avec le règne de Henry Tudor, le grand-père d'Élisabeth I<sup>re</sup> ; il a même osé y faire des deux premiers antagonistes, un York et un Lancastre, des condisciples de ces potaches qui accouraient à ses pièces.

Affirmer que l'obscénité est partout dans son œuvre ne suffit pas, si on ne prend pas le temps de débusquer le diable dans les détails du verbe. La v.o. nous servira à pointer avec précision à chaque fois le génie du pornographe et

---

1. Lincoln's Inn, Gray's Inn, Middle Temple et Inner Temple. Lieux de formation des futurs administrateurs publics et de résidence pour jeunes gens à la mode. G. Boquet et É. Gruter, *Les Îles britanniques au XVI<sup>e</sup> siècle*, p. 325.

à le rendre tangible (si l'anglais gêne la lecture, l'œil pourra toujours l'éviter). Shakespeare gagne à être lu et entendu mot à mot, quand on veut bien donner à chacun d'eux tout son poids et se demander pourquoi la ligne ou le vers a telle formulation et pas une autre. C'est la seule chance que l'on a de toucher l'écriture à sa naissance, de saisir ce théâtre dans le mouvement même de son avènement. Il existe tant de commentaires qui s'écartent de la lettre du texte, que l'enquête terre à terre d'une Frankie Rubinstein<sup>1</sup> fait l'effet d'une illumination : en le prenant dans sa globalité, mot à mot, vers par vers, ligne après ligne, la chercheuse états-unienne a réussi à l'éclairer jusque dans ses recoins. Elle l'a serré de près, l'a creusé, en a fouillé les dessous, et ce que cette spéléologue du verbe shakespearien y a découvert est inouï. Ce genre d'approche prend du temps, même s'il est vrai que Shakespeare a parsemé sa création d'indices rhétoriques très parlants et voyants, qui mettent en relief tel ou tel mot clé du drame de l'obscénité et en balisent le progrès souterrain. Sa ruse favorite est la répétition, érigée en marqueur suprême des gravelures cachées, comme dans ce vers de *Troilus et Cressida* encadré par deux *well* : « *Well may we fight for her, whom we know well*<sup>2</sup> » ; au moment même où Pâris porte aux nues sa maîtresse Hélène, à son insu il la traite de putain, car *well* désigne aussi un « puits », *puteus* en latin, et la plaisanterie ne saurait échapper au public, l'auteur faisant observer aussitôt par la voix d'Hector que Pâris a bien parlé (*you have said well*) / qu'il a dit « putain » ! Oui, les Troyens connaissent bien (*know well*) la belle Hélène/ tous la connaissent charnellement (*know*) en tant que catin (*well*). En jonglant ainsi avec *well*, le dramaturge se fait, non sans férocité et au sens étymologique, pornographe – du grec *graphein* (« écrire ») et *pornè* (« courtisane ») : il écrit sur la prostituée, il écrit « prostituée ». Telle est ici l'inspiration qui *produit* le texte. On perd donc l'essentiel à le survoler. C'est par le défilé minutieux des mots, le tour que prennent les phrases et le savant engrenage des répliques que *l'autre théâtre* de Shakespeare advient. Et quand on pense en avoir retrouvé, ici ou là, la dynamique créatrice, on a le sentiment, exaltant et émouvant, de partager le plaisir du *trickster* au plus vif de son jeu.

---

1. F. Rubinstein, *A Dictionary of Shakespeare's Sexual Puns and their Significance* (1984).

2. *Troilus et Cressida*, 2 2 160-163 : « PÂRIS : [...] C'est pourquoi je dis :/ Oui, battons-nous pour elle car nous sommes assurés/ Que tout l'espace du monde ne saurait l'égalier. [...] *Then, I say, Well may we fight for her, whom we know well/ The world's large spaces cannot parallel.* HECTOR : Bien dit, Pâris et Troïlus. *Paris and Troilus, you have both said well.* »

Puisque Shakespeare se joue au mot près et exige d'être suivi pas à pas, d'une équivoque à l'autre, les citations que nous en donnerons ne viendront pas simplement à l'appui d'un propos ; elles le constitueront plus qu'elles l'illustreront ; ce seront autant de creusets d'alchimiste où voir le double sens advenir ou de chaudrons de sorcière d'où l'entendre sortir.

Notre temps, hélas, a perdu les savoirs et les automatismes qui permettaient au public de l'époque de saisir sur-le-champ les équivoques et de s'en régaler. À cet égard, les siècles passant, nous sommes devenus lents ; or, tout va vite à la scène, plus vite que dans l'écrit. Pire : nous sommes devenus sourds. Le public de l'époque – ou une partie du public – était aux aguets, tendait l'oreille, prêt à capter au vol le scabreux porté par le double sens, ce qui est une tout autre façon de vivre la représentation : elle accroît le plaisir d'y assister parce qu'elle s'ajoute au suivi du déroulement de l'intrigue officielle. Il y a là un système de double écoute, qui exige du spectateur qu'il développe une ouïe ultrasensible au texte, à ses homophonies, à ses connotations. Chaque pièce de Shakespeare constitue un nouvel épisode dans une odyssée de la grivoiserie. C'est, à chaque fois, un étonnant voyage au pays de l'obscène avec son lot d'aventures verbales, dont certaines sont délicieusement inédites mais dont beaucoup se répètent. Et, à force, le spectateur apprenait à connaître les sites et les gisements de l'obscénité shakespearienne, à reconnaître les petites habitudes de l'auteur, les zones érogènes de ses textes, son fonds d'ambiguïtés lexicales, son stock de jeux de scène interlopes – un théâtre complet mais souvent inaperçu de nos contemporains, qu'ils soient éditeurs, commentateurs, metteurs en scène ou simples spectateurs. C'est ce théâtre perdu qu'il nous importe de faire revivre.

Parfois les répugnances s'ajoutent aux ignorances. Certes, voir en Shakespeare un génie n'a rien d'original : qui n'est pas confondu d'admiration devant un tel poète du genre humain ? Mais s'il y avait une autre dimension à son art, tout un pan négligé de sa création – derrière le montreur d'hommes un pornographe hors pair ? L'idée peut scandaliser, effrayer. Certains n'ont pas forcément envie d'ouvrir la boîte de Pandore, de constater que *Richard II* débute par un concours d'éjaculation ou d'apprendre que Juliette, quand elle appelle à corps perdu la nuit qui lui amènera Roméo, atteint déjà l'orgasme : c'est leur gâter leur Shakespeare et souiller la seule forme de génie qu'ils lui reconnaissent ; ils préfèrent s'en tenir à la belle image d'un amour romantique ou d'une joute chevaleresque. Il y a bien ce *Troilus et Cressida* où l'entremetteur Pandare et le bouffon Thersite parlent gras ouvertement :

mais l'avalanche d'obscénités en fait justement, aux yeux de beaucoup, un cas à part dans l'œuvre du dramaturge – alors qu'il n'en est rien : sa culture du licencieux, souterraine mais perpétuelle, connaît simplement là l'une de ses plus belles manifestations. Cette pièce n'a rien d'inclassable ; ce n'est pas un ovni, c'est la perle noire de sa création. La Rome de *Titus Andronicus* où les Goths introduisent en même temps qu'eux les boucs (*goats / Goths*) lubriques qui se cachent dans leur nom n'a rien à envier à la plaine de Phrygie où s'invite la masturbation (*frigging / Phrygia*) et où des Grecs, c.-à-d. des sodomites (*Greeks*) côtoient des Troyens, c.-à-d. des débauchés (*Trojans*) : on a là deux paysages verbaux aussi indécents l'un que l'autre. Constatant qu'il est impossible d'en restituer par la traduction et d'en gloser en note tous les sous-entendus salaces, Jean-Pierre Maquerlot, qui a traduit cette pièce en français, invite ses lecteurs à avoir « un esprit aussi “mal tourné” que possible<sup>1</sup> ». Ce conseil vaut pour *toutes* les pièces de Shakespeare. Le choc pornographique que *Troilus et Cressida* provoque dans le public se reproduit ailleurs. Et il est bon d'aller dans l'enfer de ce théâtre à la fois sagement présentable et sauvagement canaille, dont la dualité se vérifie, œuvre après œuvre. Une fois que l'on a perçu le principe d'obscénité guidant la plume, la force qu'il a saute aux yeux : on voit les personnages qu'il engendre, toutes les formulations qu'il dicte, les répliques, les tirades, les échanges plus ou moins longs qu'il commande, les jeux de scène, voire les scènes entières qu'il produit, et jusqu'aux titres des pièces qu'il donne. Comment ignorer un agent dramaturgique aussi actif ?

Pourtant, aujourd'hui comme hier, les résistances sont fortes, soit qu'un refoulement opère de manière inconsciente, soit qu'une censure vienne châtrer le texte. Tantôt c'est voulu, chez un Thomas Bowdler, par exemple, qui fit paraître en 1818 un *Shakespeare des familles* purgé de tout propos jugé inconvenant, comme en France Louis XIV l'avait fait faire pour les classiques latins, à l'usage du Dauphin. Traduisant *Othello* en français, Alfred de Vigny en retrancha tout ce que Iago donne à imaginer au Maure des galipettes supposées de sa femme avec Cassio ; il livra toutefois en annexe les répliques jugées imprononçables sur une scène française dans « l'espoir que, lorsque sera apaisée la première surprise d'un spectacle inusité, [...] on sentira la nécessité de les rendre à la scène<sup>2</sup> ». Mais un éditeur anglais tel que Rolfe

---

1. W. Shakespeare, *Œuvres complètes*, t. 7, p. 1557, note 11.

2. Cité par Gisèle Venet, *ibid.*, t. 1, p. 1502.

coupait au même endroit, un siècle plus tard encore ! En vérité, l'amputation commença dès la parution du théâtre quasi complet de Shakespeare, dans l'in-folio de 1623, sept ans après sa mort. Ainsi, la Juju Brisedraps de la *Deuxième partie de Henry IV* n'y fait plus entendre *occupy*, au sens de « baiser »<sup>1</sup>, et Falstaff n'y dit plus à Pistolet d'aller (se) décharger ailleurs, comme c'était le cas dans le texte de la pièce publié en 1600. Tantôt encore la dénaturaton s'effectue insidieusement, à la manière de ces éditeurs et de ces metteurs en scène qui vont jusqu'à récrire Shakespeare au motif que son texte est incompréhensible. Le Berowne de *Peines d'amour perdues* ne veut pas voir broder sur la culotte de Cupidon des vers de mirliton qui la déparent : de la « boutique » (*shop*) de Shakespeare rappelant malicieusement les braguettes rembourrées des Élisabéthains, en 1725 le poète Alexander Pope fit une « blouse de travail » (*slop*) ! Un vers de *Timon d'Athènes*<sup>2</sup> a particulièrement troublé les éditeurs, au point qu'il en existe aujourd'hui toute une gamme de variantes, et qu'un « tonneau se vidant » de son vin (*wasteful cock*) s'est même changé en une « couchette de l'insomnie » (*wakeful cot*) ; du coup, c'est la tirade entière qui se vide de la moitié de son sens et de toute la valeur qu'elle tire superbement d'une double inspiration, élégiaque et égrillarde : car, d'un côté, l'Intendant de Timon se rappelle explicitement le temps de ces ripailles où des écornifleurs encombraient les offices du palais, de ces bacchanales où les caves pleuraient des giclées de vin ivre, de ces fêtes où les salles flamboyaient de lumière et résonnaient de musique et où il se retirait alors seul près d'un tonneau pour pleurer la ruine assurée de son maître ; et, d'un autre côté, ses beaux et tristes vers racontent en même temps et à son insu une histoire de bordel, de courtisanes vérolées et de flux menstruel, avec en la personne du raconteur un client contraint d'aller se masturber et éjaculer seul dans son coin, sa queue (*cock*) n'étant plus bonne qu'à cela (*wasteful*) ; si le blocage est tel qu'il empêche de percevoir, à la charnière des deux histoires, le jeu sur *minstrel* (« musicien ») et *menstrual* (« menstruel »), le spectacle n'a pas lieu et ce n'est plus du Shakespeare. Il faut dire que le pornographe en lui est si inventif et omniprésent que l'on a

---

1. Voir le calembour « fort en vogue au xvi<sup>e</sup> siècle » sur « occupation » / « au cul passions » dans le Prologue du *Tiers Livre* : F. Rabelais, *Œuvres complètes*, p. 328, note 10.

2. *Timon d'Athènes*, 2 2 159 : « L'INTENDANT : [...] Je me retirais près d'un tonneau en train de se vider [...] *I have retir'd me to a wasteful cock.* » Le *me to a wastefull cocke* de l'in-folio a été « corrigé » par des éditeurs en *me from a wasteful cock* (Knight), *me, like a wasteful cock* (Mitford), *me too a wasteful cock* (Staunton), *me to a wakeful cot* (Daniel), *me to a wakeful couch* (Dreighton).

vite fait de le bowdleriser sans le savoir, sans le vouloir. Avec lui on n'est jamais sûr d'avoir saisi ce qu'il fallait et on est toujours certain de ne pas avoir tout saisi. On peut simplement espérer ne pas trop lui retirer de son côté Rabelais, ne pas couper son illustre théâtre des racines qu'il plonge loin dans la farce. On n'en a pas rendu compte tant que l'on reste aveugle et sourd à sa pornographie. Sauf à être scandaleusement réducteur, peut-on négliger le fonds secret d'obscénité, apparemment illimité, qu'il mobilise pour écrire ? On peut s'en lamenter ou s'en offusquer mais, dans son cas, le dramaturge sans le pornographe, c'est comme Sodome sans sodomie, le marquis de Sade sans trace de foutre. Aucun tabou, aucune censure ne doivent venir amputer de cette composante sa création, que ce soit au nom d'un dieu, d'une morale ou du beau. Plutôt que de se construire pour soi-même et de vendre aux autres un Shakespeare fantasmé auteur d'un théâtre rebâti par chacun à sa convenance, mieux vaut essayer de saisir son art dans sa globalité, y compris dans ces recoins restés trop souvent angle mort. On pourrait produire trois ou quatre versions de notre livre, en gardant les mêmes rubriques mais en changeant tous les exemples, tant il y a matière. Et cela ne donnerait encore qu'une petite idée de ce monde parallèle et de son étendue, avec les milliers de péripéties qui le composent, la dramaturgie d'une pornographie dont seuls quelques fragments sont ici présentés, sous forme de petites histoires drolatiques. Car cet autre théâtre n'est pas un théâtre d'idées ni de grands stratagèmes ; la vignette y remplace la fresque.

Notre objectif n'a pas été d'établir le catalogue des pratiques sexuelles évoquées. En vérité, il n'y a là rien de nouveau sous le soleil – après Aristophane et Plaute, pour ne citer qu'eux. L'audace de l'auteur en la matière n'est pas ce qui compte : certains de ses contemporains auraient même pu lui en remontrer, comme Marston avec sa *Comtesse insatiable*<sup>1</sup>. En même temps, sur la scène shakespearienne, il ne manque pas non plus grand-chose, qu'il s'agisse de voyeurisme ou d'exhibitionnisme, d'inceste ou de pédophilie, de cunnilingus ou de *coitus interruptus*, du pénis qui déconne ou du sperme que l'on avale, et même des godemichés ou des poils postiches pour le pubis des femmes. Le but n'est pas non plus de dire précisément

---

1. Ou Thomas Middleton dans sa pièce *A Yorkshire Tragedy* (1605), 1 76-77, avec cette allusion aux amitiés particulières prêtées à Jacques I<sup>er</sup>, ainsi qu'aux fournées de chevaliers ayant marqué le début de son règne : « *They call it "knighting" in London, when they drink upon their knees. À Londres on appelle cela "être fait chevalier", quand on boit à genoux* » – comme lors d'une fellation.



qui fait quoi à qui, où et comment. Cela semble impossible quand le facteur dominant est la force allusive. Souvent le tableau reste vague ou confus, et plus ou moins voilé. Tel coït est-il de nature homosexuelle ou hétérosexuelle ? A-t-on affaire à un sexe d'homme ou à un sexe de femme ? En tout état de cause, toute cette activité sexuelle est en papier et n'a pas plus de réalité sur scène que les personnages, tous fictifs, et si sodomie il y a, elle n'est autre que verbale, sans plus de réalité extérieure au langage que n'en a de nos jours un « va te faire foutre », un *fuck you* ou un *vaffanculo*. Dans *Le Roi Lear* ce n'est pas parce que des jeux verbaux relatifs à l'inceste parsèment le texte que l'inceste acquiert une quelconque réalité au niveau de l'intrigue ; c'est le pornographe qui s'amuse ; ce qui s'en dit n'est pas à prendre au pied de la lettre ; on est là au royaume du figuré et du métaphorique. Ces jeux relèvent d'une saga parallèle, tout aussi riche sur le plan dramatique et tout aussi prenante que l'intrigue officielle, mais autonome et faite des seules péripéties de l'indécence verbale. Bien entendu, cela tend à créer ou à favoriser une tournure d'esprit particulière, jusqu'à ce que l'auteur ait le public dessalé qu'il mérite. La belle erreur d'un correcteur d'édition travaillant en 2016 à la relecture en français des *Deux Nobles Cousins*, par où la Fille du géôlier ne disait plus : « Larguez un foc ou deux et louvoyez, matelots ! » mais « Larguez un froc ou deux [...] »<sup>1</sup>, aurait sans doute réjoui le dramaturge, mort depuis quatre cents ans : en l'occurrence, le sens obscène, lancé par *Up* et relancé par *course* jusqu'à *about*, est remonté à la surface et la partie de jambes-et-autres-membres en l'air (*up*), les ébats (*a bout*) et la copulation (*course*) ont eu raison du foc (*course*). Au demeurant, l'œuvre elle-même met en scène le retour du refoulé ; ainsi, la fermeture administrative des bordels des faubourgs de Vienne dans *Mesure pour mesure* a le même effet que le pacte d'abstinence des seigneurs de Navarre dans *Peines d'amour perdues* : chassée de ses repaires et de ses forteresses, la putasserie se répand partout à l'extérieur ; expulsés de leur lupanar, les Lamousse (*Froth*), Pompée Lecul (*Pompey Bum*) et autres Madame Surcuite (*Mistress Overdone*) circulent librement à la cour de Vienne, tandis qu'en Navarre les ascètes finissent par se déguiser en Russes dans l'espoir de roussiner incognito des femmes.

Le but est de montrer tout ce que le théâtre de Shakespeare doit à la gaudriole et comment le goût de l'obscénité se fait sous sa plume art dramatique. On peut

---

1. *Les Deux Nobles Cousins*, 3 4 10 : « *Up with a course or two, tack about, boys!* »

multiplier à l'infini les variations, la donne anatomique de base ne change pas : la verge et le vagin ou, en résumé, le derrière. L'intérêt n'est pas de tout réduire à cet invariant primaire ; c'est, à l'inverse, de suivre son *expansion en constructions dramaturgiques*. Au-delà des thèmes abordés et des figures imaginées, il faut voir le parti que l'écrivain a tiré du sujet et le soin infini qu'il a mis à le traiter, y déployant des trésors d'invention. Il se pourrait que son écriture soit à son meilleur quand elle se fait pornographie. En tout cas il y a là un art consommé, dont il serait dommage de se priver, tant l'écoute ou la lecture de son théâtre s'en trouve enrichie et sa puissance démultipliée. Le goûter n'ôte rien aux plus savantes théories relatives à l'œuvre du dramaturge, qu'elles choisissent de le tirer vers le christianisme, fassent de lui un promoteur de la subjectivité moderne ou un adepte de l'ésotérisme, ou l'associent à l'histoire de la shoah. Dans ces pages il ne sera même pas question de psychologie ou de pathologie : le problème n'est pas de savoir si Shakespeare souffrait d'érotomanie, il s'agit seulement de connaître et de reconnaître en lui le pornographe. Et s'il est fait mention ici d'une physique du discours, ce ne sera pas pour décrire l'amorce des phrases, ni leur élan ou leur allant, ni leur jeté ou leur coulé, ni les heurts qui les propulsent ou qui les brisent, car ainsi va toute phrase : à son rythme ; en l'occurrence, elle désignera une hégémonie du fait physiologique – toujours en sons et en papier –, aussi grands que soient les mots prononcés et les sentiments exprimés, comme en témoignent les métamorphoses shakespeariennes des vertus et des vices : l'honneur (*honour*) changé en copulation (*on her*, « sur elle »)<sup>1</sup> ; la flatterie (*flattery*) en aplatissement (*flat*) putassier<sup>2</sup> ; la détresse (*distress*) en bandaison<sup>3</sup> ;

---

1. Voir *Les Deux Gentilshommes de Vérone*, 2 4 152-153 : « VALENTIN : Et je t'aiderai moi-même à l'y mettre :/ Elle sera élevée à l'honneur suprême. *And I will help thee to prefer her too :/ She shall be dignified with this high honour.* » (C'est nous qui traduisons.) Valentin veut aider son ami Protée à porter son érection (*high*) sur une Milanaise, qui sera honorée (*dignified*) d'accueillir sur elle (*on her / honour*) ses attributs virils (*dignitas* en latin).

2. Voir *Coriolan*, 5 5 22-25 : « AUFIDIUS : [...] dans ce dessein/ Il a fait ployer sa nature, [...] *to this end./ He bow'd his nature.* » Sollicitant les voix de la plèbe pour devenir consul, Coriolan a dû, à cette fin (*to this end*), ployer son naturel (*bow'd his nature*) peu enclin à la flatterie : tel un(e) prostitué(e), il a incliné (*bow'd*) son postérieur (*nature*) vers le bout (*end*) d'un autre homme.

3. Voir *Comme il vous plaira*, 2 7 95-100 : « LE DUC AÎNÉ : L'ami, est-ce la détresse qui te rend si hardi [...] ? *Art thou thus boldened, man, by thy distress [...]* ? ORLANDO : Vous avez touché juste au premier mot : c'est la pointe épineuse de la détresse nue qui m'a ôté les dehors/ De la civilité soyeuse. *You touched my vein at first : the thorny point/ Of bare distress hath ta'en from me the show/ Of smooth civility.* » L'érection (*distress, thorny point*) d'Orlando est due aux attouchements du duc (*touched my vein*) ; en latin, *distingere*, qui a donné *distress* et « détresse », signifie « maintenir étendu » et *vena* désigne le « membre viril ». Voir F. Rubinstein, *A Dictionary...*, s.v. *distress*, p. 78.

la noblesse d'âme (*gentleness*) en puissance génésique (*genital / gentle*); la constance (*patience*) en passivité sexuelle; la générosité (*kindness*) en plaisir charnel; et la vertu (*virtue / latin vir*) elle-même en attributs virils. Et il n'y a ici rien à prouver; il suffira de donner à entendre, et à s'émerveiller.

Car, passé la stupéfaction, viennent l'émerveillement et un plaisir sans fin, à mesure que l'on voit réémerger devant soi l'autre Shakespeare – une autre *Comédie des erreurs*, un autre *Roméo et Juliette*, un autre *Jules César*, une autre *Nuit des rois*, un autre *Marchand de Venise*, une autre *Tempête*, un autre *Conte d'hiver*, et ainsi de suite jusqu'à la dernière des trente-neuf pièces. Plus on avance, plus on a conscience d'immensités inexplorées ou pas encore cartographiées. C'est pourquoi le présent travail se veut avant tout un appel à témoins, une invitation à aller plus loin, plus loin que ces quelques aperçus venant simplement s'ajouter à ceux des pionniers qu'ont été dans le monde anglophone Frankie Rubinstein et Eric Partridge. Il n'existait rien de comparable à ce jour en français.

Nous avons voulu entrer dans l'autre fabrique, aussi active que méconnue, du théâtre de Shakespeare, une usine dramaturgique plus ou moins clandestine d'où sort une bonne part de sa production dramatique et de chacune de ses pièces. Nous avons cherché à voir selon quels principes elle fonctionnait, quels matériaux et quelles techniques y étaient utilisés, et à quelles fins ou, pour mieux dire – car à ce jour nul ne sait rien des intentions et motivations de l'auteur –, avec quels effets ou résultats, compte tenu des circonstances. Même si, à elle seule, toute cette pornographie ne permet pas d'affirmer que le théâtre de Shakespeare a tout d'une maison de passe et son globe tout d'«une planète paillard<sup>1</sup>», elle dit quelque chose du rapport de l'auteur aux domaines qu'elle colore – de l'histoire à la théologie en passant par la topographie, la diplomatie, l'art militaire, la musique, la littérature... – et elle fait partie intégrante de sa poésie.

---

1. *Le Conte d'hiver*, 1 2200.