



HAL
open science

‘A sad tale’s best for winter’: Approches critiques du Conte d’hiver de Shakespeare

Anny Crunelle Vanrigh, Yan Brailowsky, Jean-Michel Déprats

► To cite this version:

Anny Crunelle Vanrigh, Yan Brailowsky, Jean-Michel Déprats (Dir.). ‘A sad tale’s best for winter’: Approches critiques du Conte d’hiver de Shakespeare. Presses Universitaires de Paris Ouest. 2011, 978-2-84016-086-1. hal-04070283

HAL Id: hal-04070283

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-04070283v1>

Submitted on 19 Dec 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



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



A sad tale's best for winter
Approches critiques
du *Conte d'hiver* de Shakespeare

sous la direction de
Yan BRAILOWSKY
Anny CRUNELLE
& Jean-Michel DÉPRATS



PRESSES UNIVERSITAIRES DE PARIS OUEST

A sad tale's best for winter

Approches critiques du *Conte d'hiver* de Shakespeare

Yan Brailowsky, Anny A. Crunelle et Jean-Michel Déprats (dir.)

DOI : 10.4000/books.pupo.2256
Éditeur : Presses universitaires de Paris Nanterre
Lieu d'édition : Nanterre
Année d'édition : 2011
Date de mise en ligne : 18 décembre 2014
Collection : Manuels
EAN électronique : 9782821850927



<https://books.openedition.org>

Édition imprimée

EAN (Édition imprimée) : 9782840160861
Nombre de pages : 267

Ce document vous est offert par Université Paris Nanterre



Référence électronique

BRAILOWSKY, Yan (dir.) ; A. CRUNELLE, Anny (dir.) ; et DÉPRATS, Jean-Michel (dir.). *A sad tale's best for winter : Approches critiques du Conte d'hiver de Shakespeare*. Nouvelle édition [en ligne]. Nanterre : Presses universitaires de Paris Nanterre, 2011 (généré le 19 décembre 2023). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pupo/2256>>. ISBN : 9782821850927. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pupo.2256>.

Le texte seul est utilisable sous licence . Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

RÉSUMÉS

Œuvre composite, *Le Conte d'hiver* a longtemps été une œuvre décriée par la critique. Redécouverte au début du xx^e siècle, la pièce a depuis fait l'objet de nombreuses interprétations novatrices et reprises au théâtre.

Ce volume s'inscrit dans ce renouveau critique, et se propose d'étudier les sources et l'identité littéraire de la pièce, la comparaison entre les arts qu'elle propose, et de se plonger dans une réflexion sur l'enfance, la parole féminine, les relations passionnelles, le libre-arbitre et les intertextes.

Par ses approches critiques variées, allant de l'analyse des sources à la philosophie, en passant par des témoignages de praticiens du théâtre et l'analyse stylistique, ce volume montre toute la richesse du *Conte d'hiver* de Shakespeare.



A sad tale's best for winter
Approches critiques
du *Conte d'hiver* de Shakespeare

sous la direction de
Yan BRAILOWSKY
Anny CRUNELLE
& Jean-Michel DÉPRATS



PRESSES UNIVERSITAIRES DE PARIS OUEST

« *A sad tale's best for winter* » :
approches critiques du *Conte d'hiver* de Shakespeare

« *A sad tale's best for winter* » :
approches critiques du *Conte d'hiver*
de Shakespeare

sous la direction de
Yan BRAILOWSKY, Anny CRUNELLE
& Jean-Michel DÉPRATS



PRESSES UNIVERSITAIRES DE PARIS OUEST

Des mêmes auteurs :

Langue et altérité dans la culture de la renaissance, LECERCLE Ann et BRAILOWSKY Yan (dir.), Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2008.

Chez d'autres éditeurs :

BRAILOWSKY Yan, *The Spider and the Statue: Poisoned innocence in The Winter's Tale*, Paris, PUF, 2010.

SHAKESPEARE William, *Le Conte d'hiver*, Jean-Michel Déprats (trad.), Paris, Gallimard, 2009.



2011

© PRESSES UNIVERSITAIRES DE PARIS OUEST

ISBN : 978-2-84016-086-1

Sommaire

Avant-propos Yan BRAILOWSKY	9
--------------------------------------	---

ATTRIBUTIONS ET INFLUENCES

L'hiver d'un singe Dominique GOY-BLANQUET	15
Green(e) Shakespeare : <i>Pandosto</i> et <i>Le Conte d'hiver</i> Sophie CHIARI	29
Natures's Bastards: Flower Power in Bohemia Richard WILSON	53

TRADUCTIONS ET MISES EN SCÈNE

Rencontre avec Stéphane Braunschweig Présentée et animée par Jean-Michel DÉPRATS et Estelle RIVIER	79
« <i>I have tremor cordis on me</i> » (1.2.109) : traduire la parole émotive de Léontès. Rythme, métrique et syntaxe dans quatre traductions du xx ^e siècle Mylène LACROIX	91

LA PAROLE DANS TOUS SES ÉTATS

Féminin, filiation et re-création dans <i>The Winter's Tale</i> : la langue des femmes, de la tragédie à la comédie Delphine LEMONNIER-TEXIER	121
---	-----

« <i>If I prove honey-mouthed, let my tongue blister</i> » (2.2.32) : Paulina, figure de parrèsiate dans <i>The Winter's Tale</i> Pascale DROUET	137
« <i>Sicilia is a so forth</i> » : la rumeur dans <i>The Winter's Tale</i> Nathalie VIENNE-GUERRIN	149

LE VISUEL ET LA STATUE

Visual vs. Narrative Truth in <i>The Winter's Tale</i> Jana PRIDALOVA	167
“The Fixure of her Eye has Motion in’t” : The Discerning Ekphrasis of Hermione’s Statue in <i>The Winter's Tale</i> Michele DE BENEDICTIS	179

PSYCHANALYSE ET PHILOSOPHIE

La relation d’amour fraternel archaïque entre Leontes et Polixenes : hommage à Murray Schwartz Yves THORET	195
Freedom and Necessity in <i>The Winter's Tale</i> Claire GUÉRON	207

VARIATIONS ET CONTREPOINTS

La fausse relation dans <i>The Winter's Tale</i> Francis GUINLE	219
<i>Le Conte d’hiver</i> : la cause et le jeu ou le règlement de comptes/conte Danièle BERTON-CHARRIÈRE	231
Bibliographie générale	247
Biographies	263

Avant-propos

Yan BRAILOWSKY

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Le *Conte d'hiver* reste une énigme interprétative, malgré la présence en son cœur d'un oracle d'une extrême clarté, voire d'une clarté fort peu oraculaire¹. De façon générale, l'indétermination générique qui caractérise l'une des dernières pièces de Shakespeare a contribué à en compliquer les approches critiques, et l'on peine parfois à en saisir l'unité. Les dernières paroles prononcées par Mamillius sont, à ce titre, programmatiques :

*A sad tale's best for winter; I have one
Of sprites and goblins. [...]
I will tell it softly,
You crickets shall not hear it (2.1.25-26, 30-31).*

Le jeune fils du roi quittera bientôt la scène, pour n'être ensuite mentionné qu'avec regret, voire à demi-mot, « *softly* », sa présence-absence ressemblant alors à l'un de ces « *sprites and goblins* » dont il s'était fait le porte-parole, ou plus exactement le conteur, rappelant ainsi le titre de la pièce elle-même – « *A sad tale's best for winter* » est l'expression dans la pièce rappelant son titre au plus près.

Pourtant, tout n'est pas murmure et mélancolie dans *Le Conte d'hiver*, et l'on n'y trouve qu'un seul fantôme : celui de la mère de Mamillius, dans la scène qui suit la lecture de l'oracle (3.3). En réalité, loin de s'apesantir sur une histoire triste, l'on s'aperçoit que lorsque l'enfant apostrophe les criquets ou grillons, « *You crickets* », il s'adresse aussi bien aux dames de compagnie que le jeune galopin aime à provoquer qu'aux spectateurs jacobéens, bruyants et moqueurs, « aussi gais que des cigales² ». Avec cette métaphore qui rompt l'illusion du quatrième mur, Mamillius annonce,

1. « In the deliberately pseudo-classical context of *The Winter's Tale*, Shakespeare presents us with a most plain-spoken and un-Delphic Delphic oracle ». FELPERIN Howard, « “Tongue-tied, our Queen?”: The Deconstruction of Presence in *The Winter's Tale* », in *Shakespeare and the Question of Theory*, PARKER Patricia et HARTMAN Geoffrey H. (dir.), New York, Methuen, 1985, p. 6. La lecture de l'oracle est effectuée précisément au milieu de l'acte 3, scène 2, dans une scène qui est elle-même au milieu de la pièce tout entière.

2. Comme le rappelle l'*Oxford English Dictionary* (éd. 1989), le terme pouvait être utilisé pour traduire la bonne humeur, comme dans l'expression « *as merry as a cricket* » (sens 1d).

de façon détournée et à peine perceptible, « *softly* » ici encore, l'entrée d'Autolycus et de ses chansons, et le passage de la pièce sombre à la comédie pastorale. De la même façon, comme Mamillius, Autolycus s'apparente à un personnage de conte et de conteur. En dépit de ses échos contemporains – on pense aux liens entre ses mauvais tours et ceux que l'on retrouve dans les « *cony-catching pamphlets* » de Robert Greene – qui font de lui un être mémorable, à en croire l'effet qu'il fit sur Simon Forman, un des premiers spectateurs de la pièce³, il est aussi une figure métaphorique, et presque irréelle. Si les dames de compagnies de la reine sont des « criquets », Autolycus se comporte bien comme la cigale proverbiale qui chante, danse et tente de tirer profit du labeur des fourmis, c'est-à-dire des bergers et des paysans de Bohême.

Les dernières paroles de Mamillius, dont la mort n'est jamais tout à fait pardonnée au tomber du rideau, évoquent ainsi à la fois le silence et la musique, les fantômes des contes et les spectateurs en chair et en os.

À lui seul, cet exemple montre à quel point les perspectives critiques offertes par *Le Conte d'hiver* sont nombreuses. Cette impression a été confirmée lors d'un colloque international autour de la pièce organisé par le groupe QUARTO du Centre de recherches anglophones (EA 370) à l'université Paris Ouest Nanterre La Défense, le 3 et 4 décembre 2010, avec le soutien de la Société Française Shakespeare et de la Société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles. Au cours des deux journées du colloque, les communications et les discussions ont montré à quel point certains aspects de cette pièce atypique – plusieurs ont rappelé les problèmes d'attribution – pouvaient donner lieu à des interprétations divergentes ou à des angles d'approche complémentaires. Ainsi, à l'analyse stylistique pouvait succéder l'approche psychanalytique ; à la réflexion sur les jeux de pouvoir pouvait succéder une discussion sur les différentes filiations étymologiques, littéraires ou philosophiques. Malgré la diversité affichée des approches, nous avons néanmoins cherché à assembler les différentes contributions réunies dans ce volume dans six parties thématiques, dont l'ordre et les intitulés sont, au mieux, une suggestion pour le lecteur. Toujours avec le même souci de simplifier la lecture et l'exploitation du volume, celui-ci contient une bibliographie générale qui reprend les références mentionnées en note.

La première partie revient sur les questions d'attribution et d'influence, replaçant la pièce dans son double contexte. Bien que la pièce ait été écrite vers la fin de la carrière de Shakespeare, autour de 1611, la trame du *Conte d'hiver* est tirée de *Pandosto*, une œuvre écrite plus de vingt ans plus tôt par Robert Greene, au début de la carrière du dramaturge venu de Stratford et à la « fin » de celle de son premier grand

3. Le témoignage de Forman est reproduit dans l'Appendice A de l'édition de Stephen Orgel. SHAKESPEARE William, *The Winter's Tale*, ORGEL Stephen (éd.), Oxford, Oxford University Press, « Oxford World's Classics », p. 233.

rival (Greene meurt en 1592). Ainsi, Dominique Goy-Blanquet resitue *Le Conte d'hiver* dans son contexte et le compare avec les dernières œuvres de Shakespeare, notamment *Henry VIII*, pour questionner la notion de vie et de vérité dans le domaine artistique, dans une réflexion sur l'idée de l'artiste comme singe de la nature. Dans la contribution suivante, Sophie Chiari revient plutôt sur la période antérieure, montrant les liens entre la pièce de Shakespeare et le roman de Greene, publié en 1588, évoquant plusieurs intertextes pastoraux et des processus de filiation, de transposition et de création. Enfin, Richard Wilson s'essaie à une synthèse du problème posé par la paternité littéraire, en prenant le cas d'Autolycus, dont l'activité de colporteur traduit les angoisses à la Renaissance liées à la bâtardise et à la reproduction textuelle ou sexuelle illicite.

Les contributions réunies dans la deuxième partie se penchent ensuite sur des exemples de transpositions et d'adaptations de la pièce. Dans un entretien, Stéphane Braunschweig parle ainsi de sa mise en scène du *Conte d'hiver* en 1993 au Centre dramatique national d'Orléans. Interrogé par Estelle Rivier et Jean-Michel Déprats sur ses innovations scénographiques, comme l'utilisation d'un plan fortement incliné, le metteur en scène revient ensuite sur les questions pratiques de distribution et de structure, avant de s'exprimer sur la façon dont il a interprété les principaux enjeux de l'œuvre, comme les relations entre les pères et leurs enfants, entre époux et entre amis d'enfance. Cet intérêt pour les choix interprétatifs se retrouve dans la contribution suivante, dans laquelle Mylène Lacroix analyse les choix effectués par différents traducteurs de la pièce pour rendre l'émotion véhiculée par la parole de Leontes, en s'appuyant sur une approche stylistique et rhétorique de quelques célèbres tirades du roi jaloux.

La troisième partie fait suite à cette micro-analyse stylistique en regroupant des études sur la langue. Delphine Lemonnier-Textier montre comment la langue, notamment celle d'Hermione, fait basculer la pièce de la tragédie à la pastorale, libérant les personnages féminins du joug patriarcal. Pascale Drouet, pour sa part, assimile la figure de Paulina à celle du parrésiasite, « celui qui dit le vrai », en s'appuyant sur les analyses de cette notion par Michel Foucault. Si ces contributions prennent appui sur les personnages pour mettre en évidence les jeux de pouvoir dans la pièce, Nathalie Vienne-Guerrin montre alors, dans le dernier article de cette partie, comment le murmure et les rumeurs dont Leontes est persuadé qu'il fait l'objet sont au cœur de plusieurs niveaux de paradoxes. Ainsi, le murmure et la clameur se révèlent être les deux faces d'une même pièce, et Hermione incarne à la fois la calomnie et la gloire.

La dernière scène de la pièce, où l'on découvre la statue d'Hermione, fait l'objet de deux contributions réunies dans la quatrième partie. Chacune à leur manière, les auteurs examinent le rôle du visuel et des liens entre l'art et la nature. Jana Pridalova

cherche à clarifier les liens entre le visible et la vérité, montrant la nature trompeuse de l'art et les erreurs de perception de Leontes ; Michele De Benedictis insiste plutôt sur la dimension théâtrale du débat sur l'art et la nature commencé à l'acte 4 entre Polixenes et Perdita, et poursuivi dans la chapelle de Paulina, qui abrite la soi-disant « statue » d'Hermione.

La cinquième partie s'écarte de ces considérations sur la langue ou l'art pour examiner les enjeux profondément humains et philosophiques posés par *Le Conte d'hiver*. Yves Thoret choisit ainsi d'expliquer la colère soudaine et la jalousie meurtrière de Leontes en faisant appel à ce que les psychanalystes appellent le « complexe fraternel ». Les suites de ce même complexe expliquent, selon lui, le rôle quasi maternel joué par Paulina dans la deuxième partie de la pièce. Claire Guéron propose une lecture plutôt philosophique de la pièce, en revenant sur l'épineux problème du libre-arbitre. Celui-ci transparait à travers les multiples dérivés du terme « nécessité » que l'on rencontre dans la pièce – une nécessité mise à mal par un avenir incertain, dont l'ambiguïté ne saurait être abolie par l'irruption de l'oracle.

Faisant suite à ces approches théoriques, la dernière partie du volume propose deux lectures en contrepoint, où les auteurs s'appuient sur d'autres formes artistiques pour mettre en valeur les particularités de la pièce de Shakespeare. Ainsi, Francis Guinle évoque un procédé musical, la « fausse relation », pour décrire les jeux de consonance et de dissonance entre les voix des frères ennemis, mais aussi avec les voix d'Hermione et Mamillius. Danièle Berton-Charrière, rappelant que le théâtre, même lorsqu'il narre « des histoires tristes » est un divertissement scénique et donc construit comme tel, détecte sous les situations de la *fabula* du *Conte d'hiver* (le départ de Polixenes, le procès d'Hermione, l'épisode bohémien) des formes codifiées venues du fond médiéval : le congé, le débat et la pastourelle.

Les articles réunis dans ce volume contribuent ainsi à montrer la diversité d'une pièce qui, longtemps ignorée ou décriée par les critiques, ne cesse de nous offrir matière à réflexion. Le conte de Mamillius n'est pas « *this weak and idle theme, / No more yielding but a dream* » (5.1.427-428) dont parle Puck et que l'on a pu voir dans *Le Songe d'une nuit d'été*. *Le Conte d'hiver* est bien une histoire qui nous échappe. Joueur jusqu'au bout, l'enfant nous promet que nous n'y comprendrons rien et que nous n'entendrons rien : « *You crickets shall not hear it* ».

ATTRIBUTIONS ET INFLUENCES

L'hiver d'un singe

Dominique GOY-BLANQUET
Université de Picardie

Le Conte d'hiver partage avec les pièces de la fin, notamment *Henry VIII*, divers traits qui les éclairent mutuellement. Chacune innove à sa manière, explore les thèmes d'œuvres antérieures et renouvelle radicalement les formes théâtrales, mettant à rude épreuve le suspens de l'incrédulité. Prises ensemble, elles posent la question de la vérité en art. Le pouvoir de l'artiste comme de l'auteur/metteur en scène y apparaît de même nature que le pouvoir politique, une usurpation que l'artiste responsable se doit de mettre en lumière. Plus particulièrement dans le *Conte*, le prix de l'œuvre d'art se mesure très humblement à la valeur de la vie humaine.

The Winter's Tale shares with the late plays, especially *Henry VIII*, a number of features that helps to elucidate them. Each represents a new experiment, revisits earlier themes, and radically alters existing forms, while submitting to a heavy stress the suspension of disbelief. Taken together, they raise the question of truth in art. The power of the artist, as that of the author/director's, is represented as similar to political power, a usurpation that the responsible artist feels in duty bound to expose. In *The Winter's Tale* especially, the price of a work of art measures itself with humility against the value of human life.

Les singes du canon shakespearien sont moins mémorables que les ours ou les araignées mais bien plus nombreux : le « *famous ape* » mystérieux de *Hamlet* (3.4.196), ou cet « *angry ape* » qui fait pleurer les anges dans *Measure for Measure* (2.2.121), les « *apes of idleness* » que redoute Henry IV (4.5.122)¹... Rassurez-vous, je vais restreindre mon zoo à quelques pièces, plus précisément relire *The Winter's Tale* à la lumière du groupe d'œuvres de la fin. Avec leur accent sur la relation entre père et fille, elles ressemblent et ne ressemblent pas aux œuvres antérieures, qui parlaient plutôt des pères et des fils. Il faut dire que la plupart des mères ont disparu. C'est peut-être aussi bien puisqu'en vieillissant elles sont appelées à

1. Sur l'usage et le sens de ces expressions, voir par exemple KUHL Ernest, « Shakspeare's "Lead Apes in Hell" and the Ballad of "The Maid and the Palmer" », in *Studies in Philology*, vol. 22, n° 4, octobre 1925, p. 453–466. Les citations des trois pièces de Shakespeare sont tirées des éditions Arden, respectivement éditées par JENKINS Harold, 1982, LEVER J. W., 1965, et HUMPHREYS Arthur Raleigh (éd.), 1981.

devenir « *more new-fangled than an ape, more giddy... than a monkey* »². Trois seulement ont survécu dans les « *romance plays* », les drames romanesques, dont la méchante reine de *Cymbeline*. À part leur bonté exceptionnelle, les deux autres, Hermione et Thaisa ont en commun un trait insolite : elles passent pour mortes et disparaissent de la scène pendant la majeure partie de la pièce. Ce trait, que Shakespeare reprend constamment depuis ses débuts, les relie à une mère des œuvres de jeunesse : Emilia. Ægeon nous informe au début de la *Comédie des erreurs* qu'il a perdu sa femme et un de ses fils dans un naufrage. Après quoi on n'entend plus parler de la pauvre Emilia, morte et oubliée jusqu'au dénouement, où l'Abbesse qui a donné refuge au malheureux Antipholus se révèle être sa mère.

L'abbesse joue un rôle très court mais très marquant dans la *Comédie*. Les premiers mots qu'elle adresse à la foule, « *Be quiet, people* » (5.1.38), respirent l'autorité. Elle leur interdit l'entrée de l'abbaye, donne à l'épouse mégère quelques règles de conduite, et renvoie chacun chez soi sans discussion. Cette maîtresse femme annonce Paulina : comme elle guérisseuse et libératrice, elle résout l'intrigue en identifiant sa famille perdue, restaure l'harmonie, puis invite tous les présents « *to go to a gossip's feast* » (405), « *and hear at large discoursed all our fortunes* » (407)³.

Rien de tel pour Thaisa : elle aussi revient d'entre les morts sous le costume d'une abbesse, mais elle ne démêle aucune intrigue, ne résout pas d'énigme, et réapparaît alors que la pièce est quasiment terminée. Son retour décuple la joie du dénouement, mais au fond, du point de vue de l'action, elle aurait pu aussi bien rester morte, puisque sa place et son rôle sont remplis par une fille tout aussi vertueuse, qui a déjà sauvé Périclès du désespoir. Pourquoi au juste elle doit reparaître, nous la voyons et l'entendons trop peu – une petite cinquantaine de vers en tout – pour en être sûrs.

Hermione est un personnage beaucoup moins évanescent. Elle occupe une place centrale pendant les trois premiers actes, visiblement enceinte – la seule de toute l'œuvre avec Helena – alors que la grossesse de Thaisa est rapportée. Hermione se défend d'une accusation injuste avec une vigueur, une émotion et des arguments qui dans tout procès équitable auraient dû la sauver. Elle aussi perd puis retrouve une fille qui a déjà repris sa place, et même allumé une étincelle équivoque dans l'œil de son père s'il faut en croire Paulina, qui s'empresse d'éliminer la menace d'inceste⁴. À la différence de Thaisa, Hermione est restée une présence forte, grâce à la vigilance

2. SHAKESPEARE William, *As You Like It*, DUSINBERRE Juliet (éd.), London, Thomson Learning, « Arden Third Series », 2006, 4.1.141–143.

3. SHAKESPEARE William, *The Comedy of Errors*, FOAKES Reginald Anthony (éd.), London, Thomson Learning, « Arden Second Series », 1962.

4. Sur ce point, où Shakespeare évoque et tourne le dos à sa source, le *Pandosto* de Greene, voir les essais de Chiari Sophie et Wilson Richard dans le présent volume.

de Paulina la prêtresse, qui interdit à toute la cour de l'oublier ou de la remplacer. Une statue sculptée par un artiste célèbre, parfaite imitation de la reine défunte, nous annonce-t-on, fera vivre à jamais sa mémoire. On nous invite à nous approcher lentement, religieusement. Défense de toucher, comme dans les musées : il faut attendre à distance respectueuse que s'opère la magie de l'art. Sur scène, les spectateurs jurent qu'ils pourraient rester vingt ans en adoration muette devant ce marbre. Autorisé à venir plus près, Leontes fait une étrange découverte :

*Hermione was not so much wrinkled, nothing
So aged as this seems* (5.3.28–29).

C'est tout l'art du sculpteur, explique Paulina. Il a recréé la reine telle qu'elle apparaîtrait aujourd'hui. Mais d'autres émerveillements attendent Leontes. Voici qu'aux accents de la musique Hermione « *stirs* » (103), « *she embraces him* » (111). Au lieu d'une splendide et froide statue il étreint son épouse disparue, qui a pris de l'âge au même rythme que lui.

Imaginez la scène comme si elle se passait chez vous. Un membre de votre famille vous appelle tout excité au grenier, ou à la cave – tu ne devineras jamais ce que je viens de trouver, tu ne vas pas y croire, une sculpture fabuleuse, je suis sûr que c'est un Rodin, superbe, intacte, ça doit valoir des millions ! Attends, doucement, ferme les yeux, approche, oui, tu peux la toucher... *MY GOD! IT'S WARM!!!* – et c'est votre grand-mère, que vous croyiez morte depuis seize ans. Imaginez votre réaction : vous lui sautez au cou ou à la gorge ? Rappelez-vous ce jeu de société : en cas d'incendie, que sauveriez-vous en priorité, votre petit chat ou votre Rodin ? Les personnages de la pièce répondent tous sans hésiter qu'ils sauveraient leur chat, pardon, leur vieille souveraine. Le retour d'Hermione suscite une joie encore plus vive que celui de Perdita. Si proche soit-elle de la tombe selon l'espérance de vie de l'époque, elle leur est plus chère que la plus chère des œuvres d'art.

Cette échelle de valeur est préparée de longue main dans le dialogue. Pour Perdita, les meilleurs artistes ne sont que des jardiniers ambitieux qui tentent de rivaliser avec la création divine, quand Polixenes plaide pour eux et fait valoir que l'art est lui-même un produit de la nature :

*[...] so over that art,
Which you say adds to nature, is an art
That nature makes* (4.4.90–92).

Il ne parvient pas à la convaincre. Quant à la statue, elle est le fruit d'années de travail,

and now newly performed by that rare Italian master, Giulio Romano, who, had he himself eternity and could put breath into his work, would beguile Nature of her custom, so perfectly he is her ape (5.2.94–98).

Nous touchons là au point le plus étrange d'une pièce où tout est invention sauf le nom de cet artiste célèbre, l'un des premiers peintres et architectes maniéristes, mort en 1546, dix-huit ans avant la naissance de Shakespeare.

Pourquoi cette intrusion d'un contemporain – l'unique artiste de la Renaissance cité dans tout le canon, soulignent les chercheurs – pourquoi cet artiste véritable au milieu des dieux grecs, ours marins et autres créatures fantastiques ? Le terme *performed* fournit peut-être un indice du rôle qu'il joue ici. Romano, élève et assistant favori de Raphaël, est souvent cité comme le meilleur imitateur de son maître. Que savait de lui Shakespeare, avait-il lu la biographie de Vasari ? Rien ne permet de le deviner. Divers aspects de l'œuvre prodigieuse de l'Italien le rendaient particulièrement éligible. Entré au service de Frédéric Gonzague, duc de Mantoue, il était réputé pour la construction de palais réels ou factices, de chapelles, grottes et grotesques, *pageants* pour des réceptions officielles, que son ami Vasari détaille en louant son extraordinaire talent : ainsi dans un couvent de nonnes a-t-il peint un portrait de la Vierge avec un chat⁵ « si naturel qu'il paraissait véritablement vivant ». Apparemment la sculpture ne faisait pas partie de ses talents, mais un retable que lui commande Jacob Fugger⁶ représente dans un angle « un bâtiment incurvé à la manière d'un théâtre, avec des statues si belles et si bien disposées qu'on ne saurait rien voir de meilleur ». La crinière et les ailes du lion étendu aux pieds de saint Marc, si difficiles à exécuter, sont si bien rendues, « qu'il semble presque incroyable que la main d'un artisan puisse imiter si étroitement la nature », note le biographe. Hélas, il se trouve que par un excès de couleur noire, cette œuvre a été en grande partie « perdue ou détruite » car le noir, même fixé avec du vernis, « est la ruine de tout ce qui est bon, ayant toujours une certaine propriété dessicative⁷ ».

Sur scène, le nom de Romano nous entraîne par plusieurs tours d'écrou à des hauteurs d'illusion vertigineuses. Au lieu de l'accessoire attendu, nous nous trouvons face à une créature de chair, l'ombre de la création du créateur : l'acteur bien vivant et « réel » qui imite Hermione qui imite une statue. Ce n'est pas la première fois que Shakespeare fait délibérément entrer un élément extérieur en collision avec un monde de fantaisie – ici la Sicile de Leontes –, un élément réaliste qui sonne la fin du spectacle, au risque de faire exploser tout l'édifice. Dans *Love's Labours Lost*, un

5. *Madona col Bambino e sant'Anna dite Madona della gatta*, Naples, Capodimonte.

6. *Sacra Famiglia et committenti*, chapelle de Santa Maria dell' Anima à Rome.

7. VASARI Giorgio, *Le Vitte de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori. Vita di Giulio Romano*, vol. V, ed. Giuntina, 1568, (Milan, 1964), publié pour la première fois en 1550. Ma traduction.

messager fait irruption en pleines réjouissances pour annoncer la mort du roi, et ramène tous les présents à la dure réalité. Avec une différence majeure : le roi de *Love's Labours Lost* est « vraiment » mort, alors que rien n'est « vrai » dans le conte de la sculpture. La statue dévoilée est un faux, et n'a de « réel », en un sens, que le nom de l'artiste.

Les retrouvailles de Périclès et sa fille se déroulent sous nos yeux et nous tirent des larmes, après quoi le retour de Thaisa semble presque un excès de richesse. Dans *Le Conte d'hiver*, l'ordre hiérarchique est inverse. Comme le notait le poète Auden dans ses conférences new yorkaises, la reconnaissance de Perdita a lieu hors scène, « *Shakespeare reserves full force for Leontes' reconciliation with Hermione*⁸ ». Ses retrouvailles avec sa fille sont rapportées avec des transports d'émerveillement, et une pointe de doute, par trois gentilshommes qui répètent pour mieux s'en convaincre combien la chose est incroyable, nous préparant à étirer plus encore notre imagination pour le dévoilement de la statue :

SEC. GENT

[...] This news, which is called true, is so like an old tale that the verity of it is in strong suspicion. Has the king found his heir?

THIRD GENT

Most true, if ever truth were pregnant by circumstance [...] I never heard of such another encounter, which lames report to follow it, and undoes description to do it (5.2.27–31, 55–57).

Dans un conte de fées qui se respecte, rien ne suscite ce genre d'émoi chez les personnages, rien ne les surprend. On n'a jamais vu une grenouille dire à une jeune fille « Attends, tu ne vas jamais croire ça » avant de se transformer en prince charmant. Dans la vie réelle, les êtres réels tiennent ce genre de propos pour mieux garantir la vérité d'un événement extraordinaire, tout comme ici, parce qu'on nous dit et nous répète que tout cela est incroyable, nous sommes tenus de le croire.

La combinaison de foi aveugle et d'aventures incroyables fait écho à une note entendue plus tôt, à la fête de la tonte des moutons, quand la teneur des ballades proposées aux jeunes paysannes permet de mesurer l'étendue de l'imagination humaine, ce qu'elle est capable de créer, ce que d'autres humains sont capables d'avaler :

8. AUDEN Wystan Hugh, *Lectures on Shakespeare*, KIRSCH Arthur (éd.), Princeton University Press, 2002, p. 293.

CLOWN

What hast here? ballads?

MOPSA

Pray now, buy some: I love a ballad in print, a life, for then we are sure they are true (4.4.257–259).

Ainsi l'imprimé fait foi pour les gens simples. À partir de là chaque conte extravagant vendu dans les ballades – une femme d'usurier qui a donné naissance à vingt sacs d'argent en une seule portée, une jeune fille changée en poisson – est garanti authentique et *bought*, au double sens acheté et cru, par les bergers. Le retour de Perdita étend encore un peu plus loin l'aptitude au suspens de l'incrédulité, chez des spectateurs sophistiqués moins faciles à berner, tout comme nous le public qui sommes requis avec insistance d'éveiller notre foi, « *awake your faith* » (5.3.95) quand la statue revient à la vie, et croire que Tout est vrai.

All is True, c'est justement le titre alternatif d'une autre pièce de la même période, *Henry VIII*, qu'il n'est pas facile de classer dans un genre. Elle devrait en principe faire partie des Histoires, la plus proche dans le temps de l'époque de Shakespeare. Mais les différences avec la série Plantagenêt des débuts de la carrière de Shakespeare apparaissent vite, et cette Histoire tardive s'éclaire mieux par comparaison avec les drames romanesques dont elle est contemporaine. Malgré les figures historiques de la distribution, qui confirment le propos du titre, *All is true, Henry VIII* parle très peu de la politique Tudor, même si à l'évidence elle la comprend très bien : la première scène expose le jeu diplomatique avec une maîtrise et une concision remarquables. Le motif central, le divorce du roi, qu'on désignait par euphémisme « *the King's Great Matter* », restait un sujet sensible, même dix ans après la mort de sa fille Elizabeth : il relevait de ces « *mysteries of State* » dont elle interdit rigoureusement l'accès tout au long de son règne. Divers critiques pensent que la pièce a pu être écrite pour célébrer les noces de son homonyme, la jeune princesse Elizabeth avec l'Électeur palatin Frederick, l'un des leaders du parti protestant en Allemagne. Elle devait être représentée à la cour après le *Masque of Grayes Inne and the Inner-Temple* de Francis Beaumont, avant *Le Conte d'hiver* et *La Tempête*. Choisir cette histoire de divorce pour célébrer un mariage a de quoi surprendre. Faut-il y voir plutôt une célébration du protestantisme ? La chute de plusieurs grandes figures du catholicisme entraîne l'ascension de deux partisans de la cause protestante, Anne Boleyn et Thomas Cranmer. Mais la pièce ne prend pas parti sur les questions religieuses, ni n'avance rien de comparable à l'assertion téméraire de Paulina : « *it is an heretic that makes the fire* » (2.3.114).

Le prologue d'*Henry VIII* semble prolonger celui d'*Henry V*, « *O for a Muse of fire!* » (1). L'ouverture d'*Henry V* quêtait l'indulgence du public pour « *this wooden O* » (13), l'humble arène de coqs qui va recréer les champs d'Azincourt, si leur imagination accepte de faire la moitié du chemin, « *For 'tis your thoughts that now must deck our kings* » (28), « *You must piece out our imperfections with your thoughts* » (23)⁹. Le *topos* d'humilité masquait à peine la fierté légitime d'un théâtre capable d'accomplir cette prouesse, tout en dévoilant l'histoire légendaire du vaillant Harry pour ce qu'elle vaut : une démonstration d'héroïsme bien contrôlée, un chef d'œuvre de mythographie politique. Les combats auxquels nous assistons sont sordides, mais c'est une geste glorieuse qui s'inscrit dans la mémoire collective. Avant même de remporter la victoire, le héros entame le récit qu'on en fera dans les chaumières :

*And Crispin Crispian shall ne'er go by,
From this day to the ending of the world ;
But we in it shall be remembered* (4.3.57–59).

Le parallèle entre théâtre et politique a déjà beaucoup servi avant *Henry V* pour mettre à jour les jeux de simulacre du pouvoir. Thomas More, par exemple, en faisait un usage prémonitoire en parlant à leur propos de « *kings' games, as it were stage plays, and for the most part played upon scaffolds*¹⁰ ». Le prologue d'*Henry VIII* donne à ce lieu commun défraîchi une note nouvelle :

*Think ye see
The very persons of our noble story
As they were living* (Prologue, 25–28)¹¹.

L'art du théâtre rappelle ici celui du sculpteur Romano : « *he so near Hermione hath done Hermione, that they say one would speak to her and stand in hope of an answer* » (5.2.98–100). Romano avait préparé l'entrée de l'empereur dans sa ville en 1540 par des inventions spectaculaires, que Vasari évoque avec admiration :

Quand Charles Quint vint à Mantoue, Giulio, sur ordre du duc, construisit maintes arches élégantes, des décors de comédie et d'autres choses, pour lesquelles il est sans rival, ayant un talent unique pour les mascarades, et fabriquant des cos-

9. SHAKESPEARE William, *Henry V*, CRAIK T. W. (éd.), London, Routledge, « Arden Third Series », 1995.

10. « The History of King Richard III », in *The Complete Works of St Thomas More*, SYLVESTER Richard S. (éd.), New Haven, Yale University Press, 1963, vol. II, p. 83.

11. SHAKESPEARE William, *Henry VIII*, FOAKES Reginald Anthony (éd.), London, Routledge, « Arden Second Series », 1968.

tumes insolites pour des joutes, des fêtes qui suscitèrent un grand émerveillement chez l'empereur et tous les présents¹².

Sur scène, cette capacité d'émerveiller ouvre des abymes ambigus. Les organisateurs de spectacle attirent le même dédain dans *Henry VIII* que « *the ape of nature* » dans *The Winter's Tale*. Au début de la pièce, Norfolk décrit le camp du Drap d'or, son coût excessif et ses maigres résultats à l'intention de Buckingham qui a manqué le spectacle : « *Then you lost / The view of earthly glory* » (1.1.13–14). Les Français « *All clinquant all in gold* » ressemblaient à des dieux païens, « *heathen gods* » (19) ; les Anglais ne valaient pas mieux, plus couverts de trésors que l'Inde, « *every man that stood / Show'd like a mine* » (21–22), tandis que leurs épouses

*Not us'd to toil, did almost sweat to bear
The pride upon them, that their very labour
Was to them as a painting. Now this masque
Was cried incomparable; and th'ensuing night
Made it a fool and beggar* (1.1.24–28).

Cette vision satirique de la fête ne doit rien aux chroniqueurs, tout en s'inspirant étroitement de leurs récits. Edward Hall en particulier, partisan inconditionnel de la politique henricienne, fait un compte rendu ébloui de ces fastes sans réserve critique ni ombre d'ironie¹³. Ici, à nouveau, le discours de Norfolk joue avec le feu quand il observe d'un œil sévère « *these fierce vanities* » (1.1.54), « *this masque* » (26), usant de termes qui s'appliquent aussi bien à ceux que nous offre la pièce de Shakespeare. Le jeu de mot de son interlocuteur, « *I am the shadow of poor Buckingham* » (224) insiste encore davantage sur le parallèle : « *shadow* » parce qu'il va bientôt mourir, faible image de sa grandeur passée, mais aussi « *shadow* » dans l'usage courant élisabéthain, l'acteur. Cette pièce joue amplement de scènes spectaculaires, et fait un usage somptueux, séducteur, du masque de cour, tout en attirant l'attention sur ses ruses vulgaires. Comme Prospero, qui met en scène un masque nuptial puis déverse son mépris sur le spectacle, Shakespeare dans chacune de ses dernières œuvres émerveille, et désenchante aussitôt ses tours d'adresse. Ce faisant il défie insolemment la prudence et les lois élémentaires du théâtre, avec des dieux païens qui descendent des cintres, et des instructions de régie désinvoltes comme « *Enter Pericles, wet* » (2.1) ou « *Exit Antigonus, pursued by a bear* » (3.3.57). Il n'empêche que ses « *mouldy tales* » ont eu assez de succès pour exciter les sarcasmes de son rival Ben

12. VASARI Giorgio, *Le Vitte de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori. Vita di Giulio Romano*, op. cit.

13. HALL Edward, *The Union of the two noble and Illustre famelies of Lancastre and Yorke. Hall's Chronicle* (1548), ELLIS Henry (éd.), London, J. Johnson, 1809, p. 592–597.

Jonson, très vexé de voir que ses propres pièces si bien construites étaient nettement moins populaires auprès du public¹⁴.

En fait d'extravagances et de coûteuses folies, rappelons ici que le prix d'un masque se chiffrait en milliers de livres¹⁵. Mais pourquoi prendre de tels risques avec le suspens de l'incrédulité ? Pour l'amour du sport ? En guise de défi à la jeune génération d'auteurs dramatiques ? La suite de la tirade de Norfolk suggère quelque chose de bien plus subtil : après la performance de « *these suns* » (1.1.33), comme il surnomme les deux rois de la rencontre historique,

*Beyond thought's compass, that former fabulous story
Being now seen possible enough, got credit
That Bevis was believ'd* (1.1.36–38).

Bevis of Hampton, illustre tueur de dragons, était le héros de mainte vieille romance ou ballade. Autrement dit, après le fabuleux spectacle offert par les rois, même le conte énorme des exploits de Bevis devenait crédible.

Au lieu de nous guider plus loin à travers les sombres corridors du pouvoir comme les pièces historiques antérieures, *Henry VIII* se concentre sur divers individus illustres abattus par un tour de roue de la fortune. Plusieurs tombent rapidement, tandis que ceux qui prennent leur place sont promis au même sort. Quatre scènes de jugement se déroulent dans la pièce. Certains accusés paient le prix de leurs fautes, comme Wolsey, mais la reine Katherine, une autre femme en hiver, n'a rien fait pour mériter son infortune. Elle est mariée à Henry VIII depuis vingt ans lorsqu'il décide de la répudier. Cette décision n'est pas dictée par la jalousie comme celle de Leontes, ni par un sentiment personnel, déclare le roi, mais par la crainte tardive d'avoir contracté un mariage incestueux. Simple hasard si ce scrupule coïncide avec l'apparition de la jeune et séduisante Anne Boleyn. Comme l'expriment élégamment deux courtisans,

CHAMBERLAIN

*It seems the marriage with his brother's wife
Has crept too near his conscience.*

14. Après l'échec de *The New Inn* en 1629, Ben Jonson se plaint dans « Ode to Himself » du goût persistant du public pour « *some mouldy tale / Like Pericles* » (v. 21–22), in *The New Inn*, HATTAWAY Michael (éd.), Manchester, Manchester University Press, 1984.

15. Le coût total des festivités du mariage de la princesse Elizabeth est estimé à £ 50 000. Le masque de Chapman à lui seul avait coûté plus de quinze cent livres à Lincoln's Inn. Voir NICHOLS John, *The Progresses, Processions and Magnificent Festivities of King James the First*, Londres, J. B. Nichols, 1828, vol. II, p. 522–601.

SUFFOLK

*No, his conscience
Has crept too near another lady (2.2.16–18).*

C'est le seul indice suggérant que Katherine est rejetée par un élan personnel plus que moral. La pièce fait l'éloge de la paix et la tolérance, et en effet elle s'abstient de juger. Même des scélérats confirmés comme Wolsey ont de la vertu en réserve : dès lors qu'ils apprennent à la cultiver, la souffrance les élève au-dessus de leurs fautes. Anne Boleyn n'est pas une jeune effrontée ambitieuse mais une douce et modeste créature qui exprime de la pitié pour la vieille reine – pitié prémonitoire là aussi. Henry n'est l'objet d'aucun, ou pratiquement aucun blâme, aucun soupçon de tyrannie : il est le défenseur de la justice, au lieu de la défier comme Leontes, et il sauve un juste, l'évêque Cranmer, de ses ennemis.

Katherine d'Aragon partage de nombreux traits avec Hermione : étrangère dans le royaume de son époux, fille d'un grand roi, injustement accusée après des années de mariage heureux, traînée devant un tribunal où elle se défend avec grâce, intelligence et dignité, tout cela en vain. Katherine comme Hermione combat l'injustice parce que son honneur est l'héritage de ses enfants, et souffre comme elle « *for my better grace* » (2.1.122). Soucieux de légalisme, leurs époux respectifs leur offrent à chacune un procès en règle, sinon impartial. *Henry VIII* s'abstient de souligner d'autres similitudes avec *Le Conte d'hiver*, par exemple le fait historique que la petite Marie Tudor fut déclarée « *a female bastard* » comme Perdita, et comme elle éloignée hors de la vue de son père vers « *some remote and desert place* » (2.3.175). Le discours de Katherine au tribunal suit de près le récit de Holinshed, mais rien dans la chronique n'évoque sa plainte aux cardinaux après le procès, « *I am old, my lords* » (3.1.120) – selon elle la vraie cause de la défaveur du roi. Au terme de ses épreuves, un couronnement céleste la réhabilite, symétrique du couronnement terrestre d'Anne Boleyn. La mourante voit entrer d'étranges personnages chargés de rameaux et de guirlandes : même s'ils portent une visière d'or et ressemblent tout à fait aux dieux païens de *Cymbeline* ou de *La Tempête*, ou encore aux deux rois « soleil » du camp du Drap d'or, ce sont des esprits chrétiens venus pour l'emmener tout droit au Paradis.

La vertu principale d'Anne, la nouvelle reine, on le comprend vite, c'est l'enfant qu'elle va mettre au monde. Cranmer conclut la pièce par une prophétie en rendant grâce à Dieu pour le long règne d'Elizabeth, qui mourra à l'âge record de 70 ans, et un hommage inhabituel aux vieilles dames :

*She shall be, to the happiness of England,
An aged princess; many days shall see her,
And yet no day without a deed to crown it (5.4.56–58).*

Il unit dans une même phrase la nouvelle-née qu'on baptise sur scène et le fantôme de la vieille reine disparue depuis une décennie. Elizabeth était déjà devenue l'objet d'un culte posthume. De là à prier pour la voir revenir d'entre les morts, il n'y a qu'un pas, qui n'est pas forcément le bon. La dernière scène promet la félicité à ses futurs sujets, avec cette réserve : « *But few now living can behold that goodness* » (5.4.21). Plusieurs protagonistes sont morts au cours de l'action, d'autres parmi les survivants sont promis à une exécution prochaine : Anne, Thomas More, le fils et le petit-fils de Norfolk. Quant à Cranmer, qui promet un futur heureux à l'Angleterre sous le règne d'Elizabeth, il sera brûlé avant qu'elle n'hérite du trône, le public de Shakespeare le savait bien. Ces faits connus ne sont pas autorisés à projeter d'ombre sur la fête. Cranmer se dit satisfait de « *this oracle of comfort* » (66) :

[...] *when I am in heaven I shall desire
To see what this child does, and praise my maker* (5.4.67–68).

Les vieillards du *Conte d'hiver* qui prennent plaisir à voir jouer le petit Mamillius expriment, eux, le regret de ne pouvoir assister à sa croissance :

*It is a gallant child; one that, indeed, physics the subject, makes old hearts fresh.
They that went on crutches ere he was born desire yet their life to see him a man*
(1.1.36–38).

Leur désir de vivre éternellement trouve un réconfort à l'idée que cet enfant plein de promesse continuera de s'épanouir après eux. Bien sûr l'action en décide autrement. Ils survivront à Mamillius, tout comme ses parents, la succession régulière et leurs espoirs pulvérisés : c'est le prix de la faute de Leontes. L'avènement d'Elizabeth dans le monde de la *realpolitik* a un coût lui aussi. La bonne reine Katherine, avec toutes ses vertus, fait partie des victimes. Mais la bonne reine Hermione a déjà dénoncé la tyrannie, et obliquement, le sacrifice des vieilles épouses sur l'autel d'une soi-disant « Grande affaire » royale.

Nous ne savons pas comment Prospero s'est comporté du vivant de son épouse, « *a piece of virtue* » (1.2.56) paraît-il, mais nous savons quelle considération il a pour les vieilles harpies. Sycorax n'a droit à aucune sympathie de lui ni de personne, même pour avoir vécu les mêmes épreuves que lui : juste après avoir fait pleurer Miranda par le récit de leur bannissement, le magicien raconte comment Sycorax fut bannie de son île natale et livrée au caprice des flots avec son enfant pour avoir pratiqué la sorcellerie. Nous n'avons que la parole de Prospero quand il affirme que sa magie à elle est maléfique tandis que la sienne à lui est légitime. Richard Marienstras le définit comme un « Machiavel pour le bien » : la victoire du bien sur le mal

est le produit d'une violence déguisée en magie, et non la restauration d'un ordre naturel comme dans les autres comédies de la dernière période¹⁶. Le pouvoir, tout pouvoir, trouve son origine dans une usurpation. En tant que « *master of the revels* », Prospero est régulièrement identifié à son auteur/metteur en scène, dont Peter Hall, Giorgio Strehler, Peter Brook, ou encore Auden ont fait un tyran vindicatif, colonisateur, montreur de marionnettes.

Ce qui nous ramène au prix de l'art et au pouvoir de l'artiste. En traitant à égalité les machines spectaculaires d'*Henry VIII*, gouvernants et artistes confondus, en moquant de façon délibérée ses propres talents, Shakespeare approfondit *Henry V* et dépouille son *theatrum mundi* de toute cause d'orgueilleuse humilité : politique et mascarades se rejoignent, ramenées par le magicien de *La Tempête* ou l'austère Norfolk d'*Henry VIII* à de vulgaires pitreries, véritables abus de pouvoir. Shakespeare voudrait nous faire croire que l'art, quel qu'il soit, l'art sous toutes ses formes, a moins de prix que les rides de la nature. Nos échelles de valeur ont changé. Il aurait sans doute du mal aujourd'hui à obtenir le suspens d'incrédulité requis, quand une toile de maître retrouvée dans un grenier atteint des sommes astronomiques, et que les fidèles viennent en foule aux portes des musées, prêts à attendre des heures pour s'incliner devant ces merveilles hors de prix.

Shakespeare va bientôt rejoindre son épouse à Stratford, mais cela ne prouve pas qu'il avait une tendresse particulière pour les vieilles dames, même très vertueuses ou très ensorcelantes. Dans ces dernières œuvres, il choisit plutôt la créature occupant l'échelon le plus bas de l'humanité, la plus inutile, pour créer une distance maximum entre l'art et la vie. L'un des premiers artistes du monde s'identifie au singe de la nature, « *great creating nature* » (*The Winter's Tale*, 4.4.88), pour situer la valeur de l'être humain le plus humble – la vieille femme – au-dessus de la plus belle œuvre d'art, y compris la sienne. Jusqu'au bout il innove, et s'expose à l'échec en soulignant ses artifices. Auden l'a bien compris, qui lui rend hommage en s'identifiant à Caliban, et s'applique à la même modestie : « *poetry makes nothing happen: it survives*¹⁷ ... »

Au terme de l'œuvre, l'art du poète se met en scène pour démasquer sa duplicité, ses singeries, osant chaque fois le pari impossible qui inspirera la démarche d'Auden dans son *Ars poetica*, « *attempting something which in a way is absurd, to show in a work of art, the limitations of art*¹⁸ ». Les pièces de la fin revisitent ses thèmes favoris.

16. MARIENSTRAS Richard, *Le Proche et le Lointain : sur Shakespeare, le drame élisabéthain et l'idéologie anglaise aux XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981, p. 269.

17. « The Public vs the Late Mr William Butler Yeats, 1939 », in *The Complete Works of W. H. Auden. Prose; vol. II, 1939–1948*, MENDELSON Edward (éd.), Princeton, Princeton University Press, 2002.

18. Auden, dans une lettre à propos de *The Sea and the Mirror: A Commentary on Shakespeare's "The Tempest"*, son « *Ars poetica* » comme *La Tempête* est celui de Shakespeare, lettre

Elles voyagent en toute liberté dans l'espace, le temps, et les formes théâtrales. *La Tempête* se plie avec aisance aux unités néoclassiques, comme pour montrer que le singe en est capable s'il veut, et désavouer les charmes du magicien metteur en scène. Contrairement aux dires de Ben Jonson, il est capable aussi d'écrire des masques¹⁹. *Cymbeline* s'affranchit de la pastorale, puis passe en revue et exorcise dans un dénouement pléthorique toutes les issues tragiques de la jalousie, l'ambition, la sexualité, le nationalisme borné... *Péridès* rejoue la prohibition de l'inceste et explore la mémoire chrétienne de l'Europe. Plus doucement qu'*Henry V*, *Henry VIII* chuchote que l'histoire est un roman, tandis que les romances affichent leur inscription dans l'histoire. Ainsi Hermione dénonce plus explicitement que sa jumelle Katherine une réalité historique, la tyrannie et le divorce d'Henry VIII. Ce n'est qu'un aspect de son rôle : elle a la peau tiède, respire, parle, et elle mourra bientôt, c'est là tout son prix – « *this sensible warm motion* » (*Measure for Measure*, 3.1.119). *Le Conte d'hiver* prolonge et assombrit *La Comédie des erreurs* en laissant un vide irréparable, la mort de l'enfant Mamillius. La dynastie familiale reste au cœur du sujet, appuyée avec insistance désormais sur la foi, la fidélité : ce n'est plus la transmission du pouvoir masculin qui est en jeu, ni la foi religieuse, mais la simple et miraculeuse transmission de la vie, le renouvellement, la continuité, la solidarité des générations.

citée par KIRSCH Arthur, « Auden and Shakespeare », in *The Yale Review*, vol. 98, n° 1, 2009, p. 90.

19. D'après JONSON Ben, « next himself only Fletcher and Chapman could make a masque », in *Jonson's Conversations with Drummond*, LAING David (éd.), Londres, Shakespeare Society, 1842, p. 4.

Green(e) Shakespeare : *Pandosto et Le Conte d'hiver*

Sophie CHIARI
Université de Provence

Si l'on attribue *Le Conte d'hiver* à Shakespeare seul, on peut toutefois décrire cette tragicomédie comme une pièce écrite en collaboration, dans la mesure où Robert Greene a joué un rôle prépondérant dans sa genèse, notamment avec son roman *Pandosto*. Dans la pièce librement adaptée de la pastorale, Shakespeare commence par un glissement géographique (Sicile/Bohème), translatant un récit empreint de bons sentiments en utilisant des procédés de distorsion que cet article se propose d'étudier à partir de l'édition de 1588 du texte de Greene. *Le Conte d'hiver* subvertit les codes du monde vert peint par Greene dans ce qui s'apparente à un « vieux conte » pour créer une anti-pastorale qui met l'imprimé en scène et sa source en abyme par le biais d'Autolycus, paradoxalement absent de *Pandosto*.

If The Winter's Tale is attributed to Shakespeare alone, this tragicomedy can nonetheless be described as a collaborative play, given the fact that Robert Greene played a major role in the genesis of the play, notably with his romance Pandosto. In Shakespeare's free adaptation of the pastoral, the playwright begins with a geographical inversion (Sicilia/Bohemia) showing how he translates a sentimental narrative using distortion processes this paper analyzes, comparing the play with the 1588 edition of Pandosto. The play subverts the codes of Greene's green world in what looks like an "old tale", proposing instead an anti-pastoral play which, incidentally, stages its own sources as well as the print industry through Autolycus, a character paradoxically absent from Pandosto.

Dans l'analyse qui va suivre, il ne s'agira ni de comparer Greene et Shakespeare, ni d'identifier leurs apports ou leurs mérites respectifs dans la composition du *Conte d'hiver*, mais de réfléchir aux questions de filiation et de genèse de l'œuvre¹. Les trajectoires de ces deux auteurs, que l'on pourrait peut-être qualifier de *star-crossed authors*², se croisent en effet à plusieurs reprises, et c'est dans

1. Le titre de cet article fait référence à l'ouvrage de EGAN Gabriel, *Green Shakespeare: from Ecopolitics to Ecocriticism*, Londres, Routledge, « Accents on Shakespeare series », 2006.

2. Il s'agit bien sûr d'une allusion au prologue de *Roméo et Juliette*, qui évoque « *A pair of star-crossed lovers* » (6). Sauf précision contraire, toutes les références aux pièces de Shakespeare seront tirées de SHAKESPEARE William, *The Complete Works*, WELLS Stanley et TAYLOR Gary (éd.), Oxford, Oxford University Press, (1988) 1998, à l'exception du *Conte d'hiver*, ORGEL Stephen (éd.), Oxford, Oxford University Press, « Oxford World's Classics », 1996.

cette pièce que l'« entreglose » ou l'entre-tissage des deux textes, est à la fois le plus singulier et le plus révélateur³.

Né à Norwich en 1558, Robert Greene fait des études à Cambridge, puis à Oxford. Avec Marlowe, Nashe, Peele, Lyly et Lodge, il fait donc partie des « University Wits », ce qui n'était pas le cas de Shakespeare. Greene mène ensuite une vie dissolue, se marie, puis quitte femme et enfant pour sombrer à nouveau dans la débauche avec une prostituée dont il aura un fils illégitime. Malgré cette vie agitée, c'est un auteur célèbre et prolifique, qui écrit pour gagner de l'argent et ne s'en cache pas. Il s'adonne à tous les genres littéraires possibles. Shakespeare, en revanche, se cantonne au théâtre et à la poésie. Tous deux se croisent et se côtoient probablement par l'intermédiaire des Queen's Men (1583–1595)⁴, troupe de théâtre pour laquelle ils écrivent tous deux mais, au moment où Shakespeare prend son envol, Greene s'enfonce dans la misère et meurt à Londres, en 1592. Il n'a que trente-quatre ans.

En guise de confession, Robert Greene aurait écrit *The Repentance of Robert Greene* sur son lit de mort. Il aurait accumulé suffisamment de pages pour que son ami Henry Chettle (1564–1607) trouve chez lui de quoi publier un livre posthume, *Greene's Groatsworth of Wit, Bought with a Million Repentance* (1592). Ce texte comprend la désormais célèbre invective qui cite un vers tiré de la troisième partie d'*Henry VI* de Shakespeare⁵ :

*Yes trust them not: for there is an upstart Crow, beautified with our feathers, that with his Tiger's heart wrapped in a player's hide, supposes he is as well able to bombast out a blank verse as the best of you: and being an absolute Johannes Factotum, is in his own conceit the only Shakescene in a country*⁶.

Cette attaque révèle la jalousie d'un auteur qui, lui-même dramaturge, vit mal le succès de son rival, simple acteur prétendant se lancer dans l'écriture de pièces de théâtre. Derrière ces lignes, on devine en outre une accusation de plagiat, qui ne laissa probablement pas l'intéressé insensible. Il est possible, en effet, qu'un Shakespeare quelque peu rancunier se soit rappelé l'expression *beautified with our feathers*

3. Le terme d'« entreglose » est utilisé par Montaigne dans ses *Essais*, III, 13. MONTAIGNE Michel de, *Les Essais*, BALSAMO Jean, MAGNIEN Michel et MAGNIEN-SIMONIN Catherine (dir.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, « De l'Experience », p. 1115.

4. Voir McMILLIN Scott et MACLEAN Sally-Beth, *The Queen's Men and their Plays*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998. Au moins deux des pièces de Robert Greene, à savoir *Friar Bacon and Friar Bungay* (1589) et *Orlando Furioso* (c. 1591), furent jouées par (mais pas nécessairement écrites pour) les Queen's Men.

5. « *O tiger's heart wrapped in a woman's hide* » (3 *Henry VI*, 1.4.137).

6. GREENE Robert, *Greenes, groats-vvorth of witte, bought with a million of repentance Describing the follie of youth, the falshooe of makeshifte flatterers, the miserie of the negligent, and mischiefes of deceiuing courtézans. Written before his death, and published at his dyeing request*, Londres, J. Wolfe et J. Danter, 1592, STC (2^e éd.) n° 12245, p. Fv.

lorsqu'il fit dire à Polonius, dans *Hamlet* : « *“beautified” is a vile phrase* » (2.2.110). Rien n'est moins sûr, d'autant qu'il est permis de douter de l'authenticité de *Greene's Groatworth of Wit*. Il est même probable que l'ouvrage ne soit pas de Greene mais de Chettle ou de l'un des collaborateurs de ce dernier⁷.

Quoi qu'il en soit, alors que Shakespeare débute sa carrière, Greene atteint l'apogée de la sienne, allant par la suite durablement influencer l'écriture de son rival. Dans des pièces telles que *Friar Bacon and Friar Bungay* (1589) et *The Scottish History of James IV* (1590)⁸, Greene met au point les conventions de la comédie romantique dont Shakespeare s'inspirera plus tard. Longtemps après la mort de Greene, Shakespeare écrit en effet *Le Conte d'hiver* (1611) qui s'inspire non seulement de *Pandosto*, mais aussi des brochures à succès écrites par Greene, ces *coney-catching pamphlets* (1591–1592)⁹ dénonçant les escroqueries commises aux dépens des badauds. En outre, dans *Le Conte d'hiver*, le prénom du jeune prince, Mamillius, rappelle étrangement *Mamillia* (1583)¹⁰, première fiction en prose écrite par Greene.

7. Certains critiques désignent Thomas Nashe comme l'auteur probable de *Groatworth of Wit*. Le fait même que Thomas Nashe se défende avec véhémence d'avoir écrit ce qu'il appelait un « *trivial lying pamphlet* » dans *Pierce Penilless* le désigne comme un auteur possible, pris de panique à l'idée qu'on puisse découvrir son identité. Voir NASHE Thomas, *Works of Thomas Nashe*, MCKERROW R. B. et WILSON F. P. (éd.), 1904–1910, vol. I, Oxford, Basil Blackwell, 1958, p. 154. D'autres, s'appuyant sur le style de l'ouvrage, pensent que Chettle en était l'auteur. Ce dernier devait d'ailleurs s'excuser de ses propos outranciers dans *Kind-Heart's Dream*, paru la même année : « *About three months since died M[aster]. Robert Greene, leaving many papers in sundry booksellers' hands, among other his Groatworth of Wit, in which a letter written to divers play-makers is offensively by one or two of them taken, and because on the dead they cannot be avenged, they wilfully forge in their conceits a living author [...] With neither of them that take offence was I acquainted, and with one of them I care not if I never be. The other, whom at that time I did not so much spare as since I wish I had, for that, as I have moderated the heat of living writers and might have used my own discretion (especially in such a case, the author being dead), that I did not I am as sorry as if the original fault had been my fault, because myself have seen his demeanour no less civil than he excellent in the quality he professes. Besides, divers of worship have reported his uprightness of dealing, which argues his honesty and his facetious grace in writing that approves his art* ». CHETTLE Henry, *Kind-harts dreame*, Londres, 1593 (STC 5123), « To the Gentlemen readers ».

8. *The Scottish History of James IV* est une comédie romantique, comme *Friar Bacon and Friar Bungay*, et non une pièce historique comme le laisse croire le titre.

9. GREENE Robert, *The defence of conny catching. Or A confutation of those two iniurious pamphlets published by R.G. against the practitioners of many nimble-witted and mysticall science*, Londres, 1592, STC (2^e éd.) n° 5656. Du même auteur, on retiendra également *A Notable Discovery of Cozenage* (1591) et *The Second Part of Cony-Catching* (1592). *A Notable Discovery of Cozenage* est disponible sur Internet : <http://www.luminarium.org/renascence-editions/greene3.html>.

10. GREENE Robert, *Mamillia A mirrour or looking-glasse for the ladies of Englande. Wherein is disciphered, howe gentlemen vnder the perfect substaunce of pure loue, are oft inueigled with the shadowe of lewde lust: and their firme faith, brought a sleepe by fading fancie: vntil with ioyned with wisedom, doth awake it by the helpe of reason*, Londres, T. Dawson pour Thomas Woodcocke, 1583, STC (2^e éd.) n° 12269.

Quant au repentir que Leontes exprime vers la fin de la tragi-comédie, il évoque les *repentance tracts*, opuscules publiés après la mort de Greene, où l'auteur se penche sur son passé de mauvais garçon pour exprimer ses regrets.

Si l'édition princeps de *Pandosto. The Triumph of Time*, aujourd'hui perdue, remonte probablement à 1585¹¹, la première qui nous soit parvenue date de 1588¹². Le succès de ce roman avait été tel que Robert Greene allait partiellement reprendre la trame du récit dans *Menaphon* l'année suivante¹³. *Pandosto* est réimprimé en 1592, 1595, 1607, et fera l'objet de nombreuses rééditions. Avec ce récit pastoral, qui reprend la veine explorée avant lui par sir Philip Sidney¹⁴, Greene a d'abord souhaité s'adresser à un lectorat populaire – même si la notion de lectorat « populaire » doit être utilisé avec précaution dans un pays où l'immense majorité de la population était illettrée. Lorsque Shakespeare décide de reprendre l'œuvre de Greene, il souhaite également s'adresser au plus grand nombre, en s'efforçant d'exploiter le succès d'un nouveau genre théâtral, la tragicomédie, qu'il semblait pourtant décrier dans *Hamlet*¹⁵. Pour écrire sa tragi-comédie, il lui faut tous les ingrédients du merveilleux : un enfant disparu, une princesse perdue, et un monde vert à la fois enchanteur et révélateur de conflits. Tous ces éléments, Greene les avait réunis dans une romance en prose. Shakespeare s'en empare, de manière tantôt fidèle, tantôt infidèle, tantôt créatrice, et se mue en traducteur inspiré. Que reste-t-il de l'œuvre de Robert Greene ? Est-il juste de parler du *Conte d'hiver* comme l'une des deux dernières pièces écrites par Shakespeare en dehors de toute collaboration¹⁶ ? Nous

11. RODGER Alexander, « Roger Ward's Shrewsbury Stock: An Inventory of 1585 », in *The Library* 5th ser., vol. 13, 1958, p. 264 (p. 247–268). Voir aussi SALZMAN Paul, *An Anthology of Elizabethan Fiction*, Oxford, Oxford University Press, 1987, p. xvii, xxvii.

12. GREENE Robert, *Pandosto the triumph of time. Wherein is discovered by a pleasant historie, that although by the meanes of sinister fortune truth may be concealed, yet by time in spite of fortune it is most manifestlie reuealed. Pleasant for age to auoyde drowsie thoughtes, profitable for youth to eschue other wanton pastimes, and bringing to both a desired content. Temporis filia veritas. By Robert Greene Maister of Artes in Cambridge*, Londres, Thomas Orwin pour Thomas Cadman, 1588, STC (2^e éd.) n° 12285.

13. GREENE Robert, *Menaphon: Camila's alarm to slumbering Euphues in his melancholy cell at Silixedra, &c.* (1589), ARBER Edward (dir.), Londres, A. Constable and Co., « English Scholar's Library », n° 12, 1895.

14. Voir la pastorale de Philip Sidney, *The Old Arcadia*. Pour une édition moderne voir SIDNEY Philip, *The Countess of Pembroke's Arcadia (The Old Arcadia)*, DUNCAN-JONES Katherine (dir.), Oxford, Oxford University Press, 2008.

15. Polonius dit : « *The best actors in the world, either for tragedy, comedy, history, pastoral, pastoral-comical, historical-pastoral, tragical-historical, tragical-comical-historical-pastoral, scene individable, or poem unlimited: Seneca cannot be too heavy, nor Plautus too light. For the law of writ and the liberty, these are the only men* » (*Hamlet*, 2.2.398–403).

16. Les deux pièces de Shakespeare dont on sait de source sûre qu'elles ont été écrites en collaboration sont *The Two Noble Kinsmen* et *Henry VIII*. Toutefois, on pense que d'autres pièces ont pu faire l'objet de collaborations, même si rien n'est encore avéré. Parmi ces pièces, on trouve *Timon of Athens*, *Measure for Measure* et *Macbeth*. Voir VICKERS Brian, *Shakespeare*,

chercherons à répondre à ces questions à travers trois problématiques reliant *Pandosto* au *Conte d'hiver* : la filiation, la transposition, et la création.

FILIATIONS : « *A THRIVING ISSUE* » (2.2.44)

Filiation, bâtardise, légitimité : ces trois notions sous-tendent les œuvres de Greene et de Shakespeare. Greene, on l'a vu, était bien placé pour en parler, au vu de son histoire personnelle. Shakespeare, lui, abordait ces thèmes depuis de nombreuses années, et s'il est aujourd'hui possible de connaître plus ou moins l'édition de *Pandosto* qu'il a utilisée pour écrire sa pièce, c'est parce qu'en retranscrivant les paroles de l'oracle, « *The King shall live without an heir* », il se fie probablement à l'édition de 1588, à moins qu'il ne s'agisse des deux suivantes. La quatrième édition de *Pandosto* modifie quant à elle cette prédiction, en remplaçant *live* par *die* (« *The King shall die without an heir*¹⁷ »), ce qui rend l'utilisation de cette édition improbable.

De fait, Shakespeare reprend l'oracle comme un leitmotif tout au long de la pièce, contrairement à Greene, qui paraît l'oublier sitôt évoqué. Ainsi, au cours du dernier acte, on insiste encore pour que Leontes se remarie, ce dont il n'est jamais question dans *Pandosto*. Dion souhaite en effet que le souverain donne un héritier au trône de Sicile, redoutant les dangers qu'engendrerait l'absence de toute descendance (« *his highness' fail of issue* », 5.1.27). Ce à quoi Paulina finit par rétorquer, agacée, et s'adressant directement au roi : « *Care not for issue; / The crown will find an heir* » (46–47). D'une part, Shakespeare se remémore sans doute les nombreux débats qui avaient eu lieu à la fin du siècle à propos de l'absence de descendance d'Élisabeth I^{re}. D'autre part, à l'approche du dénouement, il veille à ce que tout espoir ne soit pas perdu, car la totalité de son public n'a sans doute pas lu *Pandosto*, et ne peut donc prévoir avec certitude le retour de l'héritière, bien que tout soit mis en place pour le donner à croire.

Si Leontes ne voit personne pour lui succéder, Polixenes, le roi de Bohême, a quant à lui un héritier tout trouvé. Son fils est un jeune homme pourvu de nombreuses qualités, dans l'ouvrage en prose comme dans la pièce, et la descendance semble donc pleinement assurée. En réalité, même dans le royaume de Polixenes, la notion de filiation s'avère problématique car, à bien y regarder, le jeune prince n'est pas un homme responsable. Plutôt que d'affronter son père ou son peuple, il fuit avec l'aimée, sans parvenir à réconcilier désirs intimes et devoirs publics. Selon Philip M.

Co-Author: a Historical Study of Five Collaborative Plays, Oxford, Oxford University Press, 2002.

17. GREENE Robert, « Pandosto », in SHAKESPEARE William, *The Winter's Tale*, ORGEL Stephen (éd.), Oxford, Oxford University Press, « Oxford World's Classics », 1996, p. 234. Tous les renvois à « Pandosto » se feront à partir du texte publié en Appendice B dans l'édition de Stephen Orgel.

Weinstein, « [t]he pastoral conventions which he so willingly adopts for his love making are an insufficient frame of reference for the son of a king¹⁸ ». Florizel sera-t-il capable de gouverner un jour le royaume de son père? Pour Greene et pour Shakespeare, il est permis d'en douter.

Avoir un héritier ne suffit donc pas à apaiser les incertitudes concernant l'avenir, mais la notion de filiation reste malgré tout au cœur des enjeux de *Pandosto* et du *Conte d'hiver*, où les femmes sont d'abord des figures maternelles. On le comprend assez nettement dans la pièce, puisque Leontes a tôt fait d'associer sa femme à l'image de la fertilité (« *fertile bosom* » 1.2.112). Quant à Robert Greene, à peine a-t-il entamé son histoire qu'il apprend aux lecteurs :

*They had not been married long but Fortune, willing to increase their happiness, lent them a son so adorned with the gifts of nature as the perfection of the child greatly augmented the love of the parents and the joy of their commons, in so much that the Bohemians [...] made bonfires and triumphs throughout all the kingdom [...]*¹⁹.

Le couple royal a donc un fils, et Shakespeare introduit l'information dès la première scène de la pièce :

ARCHIDAMUS

You have an unspeakable comfort of your young prince Mamillius. It is a gentleman of the greatest promise that ever came into my note.

CAMILLO

[...] It is a gallant child, one that, indeed, physics the subject, makes old hearts fresh. They that went on crutches ere he was born desire yet their life to see him a man (1.1.31–38).

Le jeune prince est tout à l'opposé de l'enfant que la Reine mettra au monde quelques scènes plus loin, du moins aux yeux de son mari jaloux, persuadé que le second rejeton n'est pas de lui. Greene écrit: « *The child was a bastard, and he would not suffer that such an infamous brat call him father*²⁰. » Shakespeare reprend les mêmes termes infamants, à savoir « *bastard* » (2.3.73, 75) et « *brat* » (2.3.92), pour décrire cet enfant au destin peu ordinaire. Avec Perdita, en effet, une page se tourne, et une autre histoire s'écrit. Comme le montre Lisa Hopkins en relisant *Le Conte d'hiver* à la lumière de l'histoire de Pocahontas, le remplacement de Mamillius par sa

18. WEINSTEIN Philip M., « An Interpretation of Pastoral in *The Winter's Tale* », in *Renaissance Quarterly*, vol. 22, n° 2, printemps 1971, p. 104.

19. GREENE Robert, « *Pandosto* », *op. cit.*, p. 235.

20. *Ibid.*, p. 243.

sœur symbolise le passage de l'ancien au nouveau monde²¹ et sonne le glas de l'économie du don pour faire place nette à une économie de marché, où les biens circulent, s'achètent, et se vendent. On pourrait ajouter que le remplacement du jeune prince par sa sœur symbolise également le passage de l'ancienne à la nouvelle génération de dramaturges et d'écrivains.

Ce qui différencie cependant *Le Conte d'hiver* de sa source principale, c'est que dans la pièce, bien réussir son enfant revient en quelque sorte à bien imprimer un livre. Dans le texte de Greene, il est précisé que *Pandosto* souhaite brûler le bébé que vient d'avoir sa femme, car il ne le reconnaît pas comme sien (« *the young infant should be burnt with fire*²² »). Shakespeare retient cette idée et, quand Paulina présente à Leontes le bébé dont vient d'accoucher Hermione, il n'a qu'une envie, c'est de le jeter au feu (2.3.94–95). Cette volonté prend une signification nouvelle au regard des vers qui suivent, et qui émanent de l'imagination du dramaturge. Paulina, afin de convaincre le roi que cette enfant est légitime, file la métaphore de l'imprimé :

*Behold, my lords,
Although the print be little, the whole matter
And copy of the father—eye, nose, lip,
The trick of's frown, his forehead, nay, the valley,
The pretty dimples of his chin and cheek, his smiles,
The very mould and frame of hand, nail, finger* (2.3.97–102).

Print renvoyait à diverses réalités dans l'Angleterre jacobéenne, et pouvait notamment évoquer l'idée de similitude²³. Toutefois, dans ce passage, son association avec *matter*, *copy*, et des termes techniques comme *mould* et *frame*, montre que Paulina utilise plus ou moins sciemment le registre de l'imprimerie. Le père, Leontes, est l'œuvre originale que la mère, Hermione, doit reproduire le plus parfaitement possible dans sa matrice. Le résultat donne un petit livre dont la paternité peut être revendiquée par son auteur²⁴. Si l'on en revient au souhait initial de Leontes lorsqu'il voit le bébé pour la première fois, on pense alors à une volonté de censure en forme d'autodafé. Shakespeare écarte néanmoins cette solution. Le texte doit vivre, la transmission doit avoir lieu, puisque lui-même écrit sa pièce grâce au roman de Greene paru quelques années plus tôt. Shakespeare ne souhaite en effet pas nier ce

21. HOPKINS Lisa, *The Cultural Uses of the Caesars on the English Renaissance Stage*, Aldershot, Ashgate, 2008, p. 88.

22. GREENE Robert, « Pandosto », *op. cit.*, p. 243.

23. *OED Online*, sens 2.a.

24. Voir à ce sujet KITCH Aaron, « Bastards and Broadides in *The Winter's Tale* », in *Renaissance Drama, New Series XXX, Institution of the Text*, WALL Wendy et MASTEN Jeffrey (dir.), Evanston, Il., Northwestern University Press, 2001, p. 43–71.

qui a été écrit avant lui, il cherche au contraire à relire ses aînés afin de s'en distinguer, créant de ce fait une grammaire très personnelle.

On peut ici évoquer l'idée d'une influence, voire d'une filiation littéraire, entre Greene et Shakespeare, filiation matérialisée dans la pièce par la naissance de cet enfant qui, s'il survit, devra faire mieux que son père pour gagner l'estime du peuple²⁵. Perdita sera sauvée, et Leontes reprendra lui-même la métaphore de l'imprimerie seize ans plus tard, en évoquant la mère de Florizel :

*Your mother was most true to wedlock, prince,
For she did print your royal father off,
Conceiving you (5.1.123–125).*

La filiation est aussi au cœur des enjeux critiques, ou méta-dramatiques, du *Conte d'hiver*. En effet, Shakespeare ne se contente pas d'emprunter à Greene ça et là, retenant parfois une simple parenthèse pour en faire une réplique²⁶. L'attitude qu'il adopte vis-à-vis de sa source est plus complexe, et pour le moins paradoxale.

À l'évidence, il ne cesse de réfléchir à ce qui le lie à *Pandosto*, et il revendique la filiation avec Greene en mettant en scène le conte, genre narratif prisé par son ancien rival. Le titre de sa pièce évoque les histoires merveilleuses ou effrayantes qu'on racontait durant les veillées d'hiver, et le dramaturge considère vraisemblablement *Pandosto* comme un conte, même si pour Greene, qui préfère parler de « *pleasant History* », le mot *tale* a une signification péjorative qui renvoie souvent au mensonge. Ainsi, lorsque *Pandosto* entend Dorastus, déguisé sous les traits de Meleagrus, lui expliquer les raisons de sa venue dans son royaume, il lui lance : « *Meleagrus, I fear this smooth tale but small truth*²⁷. » Néanmoins, conter reste un art, l'art du mentir-vrai. Greene, au-delà d'un regard lucide sur ses propres pratiques, valorise donc le pouvoir de la fiction et de l'imaginaire, et c'est ce que Shakespeare cherche à faire dans *Le Conte d'hiver*. Dans la pièce le mot « conte » apparaît à sept reprises. Dans la

25. Voir les idées développées par Bloom Harold dans *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*, Oxford, Oxford University Press, (1973) 1997. Selon Bloom, tout poète est inspiré par la lecture des poètes qui l'ont précédé, mais son admiration se transforme en ressentiment lorsqu'il s'aperçoit que ce qu'il veut dire a déjà été exprimé par ses modèles. Il doit alors faire mieux qu'eux pour tenter d'exister auprès du public, et cette rivalité participe de la genèse d'une œuvre d'art.

26. GREENE Robert, « Pandosto », *op. cit.* : « *As the evening grew on and their sports ceased, each taking their leave at the other, Fawnia, desiring one of her companions to bear her company, went home by the flock to see if they were well folded; and as they returned it fortune that Dorastus (who all that day had been hawking, and killed store of game) encountered by the way these two maids, and casting his eye suddenly on Fawnia he was half afraid, fearing that with Acteon he had seen Diana [...]* », p. 254. Dans *Le Conte d'hiver*, Florizel dit : « *I bless the time / When my good falcon made her flight across / Thy father's ground* » (4.4.14–16).

27. GREENE Robert, « Pandosto », *op. cit.*, p. 268.

première scène de l'acte 2, on assiste à une scène touchante entre Hermione et son fils Mamillius :

HERMIONE

*What wisdom stirs amongst you? Come, sir, now
I am for you again: pray you, sit by us,
And tell's a tale.*

MAMILLIUS

Merry or sad shall't be?

HERMIONE

As merry as you will.

MAMILLIUS

*A sad tale's best for winter, I have one
Of sprites and goblins (2.1.21–26).*

C'est à l'aune de cette première définition de *tale* que s'interprètent toutes les autres occurrences du mot. D'emblée, il est associé à la tradition, au passé, à ces contes de bonnes femmes dont l'expression proverbiale de *winter's tale* constitue un équivalent²⁸. Il faut attendre l'acte 4 pour qu'il soit repris par le Temps (dont la présence sur scène est directement inspirée du titre de la fiction de Greene, *Pandosto. The Triumph of Time*), avant d'être utilisé par Autolycus, aux yeux de qui le conte est spécifiquement féminin²⁹, puis par un gentilhomme qui, par deux fois, l'associe à la fois au passé (« *old tale* », 5.2.28) et à l'improbabilité (« *the verity of it is in strong suspicion* », 60). Enfin, c'est encore un « *old tale* » qu'évoque Paulina alors que le dénouement est proche (6.3.117)³⁰.

De prime abord, alors que lui-même utilise un texte de Greene, Shakespeare semble rejeter la tradition des contes, ballades et autres récits en prose destinés au plus grand nombre. Ceci semble confirmé par la scène 4 de l'acte 4, où Autolycus vend ses ballades populaires (4.4.257 et suivantes). Celles-ci étaient alors associées à une littérature de bas étage que Henry Parrot dénoncera en 1615, en priant son li-

28. Voir *OED Online*, sens 5a : « *winter story/tale: an idle tale* ».

29. Autolycus dit : « *Here's the midwife's name to't, one Mistress Tale-porter, and five or six honest wives that were present. Why should I carry lies abroad?* » (4.4.267–269).

30. Paulina dit : « *That she is living, / Were it but told you, should be hooted at / Like an old tale: but it appears she lives, / Though yet she speak not. Mark a little while.* » (5.3.115–118).

braire d'éviter à ses écrits la proximité et la promiscuité des recueils de ballades (« *with your Ballads mixt*³¹ »). La scène dans *Le Conte d'hiver* donne ainsi une idée de la récurrence des attaques qui visaient alors la culture populaire, en mettant en scène un public sachant lire (ici représenté par le clown) et qui était friand de ce type de littérature, et une clientèle féminine de modeste extraction (incarnée par Mopsa) avide de sensationnel et de bons sentiments³². Dans la scène 4 de l'acte 4, Shakespeare s'interroge également sur les rapports qui relient l'écrit et la vérité, notamment lorsque Mopsa s'écrie : « *Pray now, buy some. I love a ballad in print, a-life, for then we are sure they are true* » (4.4.257–258). S'il ne s'agit pas là, comme on le dit souvent, d'une simple remarque émanant d'un personnage naïf ou ignorant, il est possible que Shakespeare s'en prenne au peu de crédit accordé aux contes de bonnes femmes et aux contes d'hiver en général. Dans la pièce, Leontes commence en effet par refuser un oracle (« *There is no truth at all i'th'oracle* », 3.2.138) qui prédit pourtant l'exacte vérité. L'écrit, si fantaisiste qu'il puisse paraître, contient toujours une part de vérité qu'il faut savoir décrypter.

En donnant à *Pandosto* un dénouement heureux alors que Greene concluait sur le suicide de son personnage-titre, Shakespeare semble, lui, vouloir prendre au sérieux le merveilleux de ces fables (« *old tales* ») raillées par les gentilshommes. En effet, à ses yeux, le théâtre et le conte se rejoignent pour célébrer les pouvoirs de l'in vraisemblable, qui finit toujours par l'emporter sur un réel trop étriqué. De manière significative, dans sa pièce, ce sont aussi des personnages de haut rang qui aiment se raconter des histoires, comme le jeune Mamillius (2.1), qui tient sans doute ses contes de ses nourrices³³... Les barrières séparant les catégories sociales sont ici suspendues par la magie verbale de la romance. En jouant à la fois sur le registre du conte et du théâtre, Shakespeare brouille aussi les genres.

Il met néanmoins l'accent sur la théâtralité et l'artifice. Or, en adaptant l'ouvrage de Greene pour en faire une pièce, il retournait en réalité à l'une des sources majeures de *Pandosto* qui était déjà, à l'origine, une pièce de théâtre. Il s'agissait de la première écrite par John Lyly, le même Lyly dont Shakespeare s'était moqué dans *Love's Labour's Lost*. Lyly avait en effet fortement influencé Greene, qui avait sans

31. PARROT Henry, *The Mastive, Or Young-Whelpe of the Olde-Dogge*, Londres, 1615, cité par WRIGHT Louis dans *Middle-Class Culture in Elizabethan England*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1935, p. 95–96. Selon le *Dictionary of National Biography*, Parrot était un auteur d'épigrammes, actif entre 1601 et 1626.

32. NEWCOMB Lori Humphrey, *Reading Popular Romance in Early Modern England*, New York, Columbia University Press, 2002, p. 117–118.

33. Sur l'éducation de Mamillius, voir PASTER Gail Kern, *The Body Embarrassed: Drama and the Disciplines of Shame in Early Modern England*, Ithaca, New York, Cornell University Press, p. 215–280.

doute le texte de *Campaspe* (1584)³⁴ sous les yeux lorsqu'il rédigea *Pandosto*³⁵. Sa prose recèle en effet des citations littérales tirées de *Campaspe*, comme le montre l'exemple qui suit. Dans *Campaspe*, Lyly écrit :

*But you love, ah grieffe! but whom? Campaspe, ah shame! A maid forsooth unknown, unnoble, and who can tell and rather immodest! whose eies are framed by arte to inamour, and whose heart was made by nature to enchaunt. I, but she is beautiful: yea, but not therefore chaste: I, but she is comely in all parts of the body: yea, but she may be crooked in some part of the mind [...] You Alexander that would be a God, shew your selfe in this worse than a man, so soone to be both overseene and overtaken in a woman, whose false tears know their true times, whose smooth words wound deeper than sharpe swords*³⁶.

Ce passage se retrouve à peine retravaillé dans *Pandosto* :

*Doth Pandosto then love? Yea. Whom? A maid unknown, yea, and perhaps immodest [...]; beautiful, but not therefore chaste; comely in body, but perhaps crooked in mind. Cease then, Pandosto, to look at Fawnia, much less to love her. Be not overtaken with a woman's beauty, whose eyes are framed by art to enamour, whose heart is framed by nature to enchant, whose false tears know their true times, and whose sweet words pierce deeper than sharp swords*³⁷.

La comparaison montre qu'ici, l'amour incestueux du personnage-titre pour Fawnia (la transposition de Perdita) est directement inspiré de Lyly. Si les sentiments du tyran ne font aucun doute pour Greene, lorsqu'il s'attache à broser le portrait d'un cinquantenaire en prise à la luxure (« *broiling at the heat of unlawful love*³⁸ »), pour Shakespeare, les sentiments sont plus difficiles à décoder. Le dramaturge reprend ce thème en sourdine, évoquant simplement l'affection ambiguë du vieux Leontes pour Perdita. Le roi qualifie en effet la jeune femme de « *precious mistress* » lorsqu'il s'adresse à Florizel (5.1.222), tout en jetant sur elle un regard plus qu'envieux, à en croire les réprimandes de Paulina :

34. LYLly John, *Campaspe, played beefore the Queenes Maiestie on newyeares day at night, by her Maiesties children, and the children of Paules*, Londres, 1584, STC (2^e éd.), n° 17048a. La pièce est réimprimée en 1591 (STC 2^e éd., n° 17049).

35. Voir à ce sujet WILSON Katharine, « Transplanting Lillies: Greene, Tyrants and Tragical Comedies », in *Writing Robert Greene. Essays on England's First Notorious Professional Writer*, MELNIKOFF Kirk et GIESKES Edward (dir.), Aldershot, Ashgate, 2008, p. 190–191.

36. *The Complete Works of John Lyly*, BOND R. Warwick (éd.), Oxford, Clarendon Press, 1902, vol. 2, p. 330. Cité par MOORE Smith G. C., « Lyly, Greene and Shakespeare », in *Notes and Queries*, 14 décembre 1907, p. 461.

37. GREENE Robert, « Pandosto », *op. cit.*, p. 269.

38. *Ibid.*, p. 270.

Not a month

*Fore your queen died, she was more worth such gazes
Than what you look on now (5.1.224–226).*

Si, dans *Le Conte d'hiver*, la menace de viol reste latente, elle s'exprime au grand jour dans *Pandosto*, et l'on voit le roi promettre monts et merveilles à Fawnia en échange de sa virginité : « *Pandosto [...] would notwithstanding prosecute his suit to the uttermost, seeking with fair words and great promises to scale the fort of her chastity*³⁹. »

Shakespeare reprend le *topos* de la forteresse inviolable, qu'il applique non plus à la fille, mais à la mère. Au cours du premier acte, Leontes a tôt fait de reprocher à Hermione les ouvertures par lesquelles elle laisse s'engouffrer les ennemis : « *Whiles other men have gates, those gates opened, / As mine, against their will. [...]* » (1.2.195–196). Une fois disparue la figure maternelle, sa fille la remplace. Seize ans plus tard, lorsque Perdita revient sur les lieux de sa naissance, sa beauté est louée par tous (« *the fairest [...] yet beheld* », 5.1.87, ou encore « *the most peerless piece of earth [...] / that e'er the sun shone bright on* », 94–95). Attrayante et inaccessible, puisque déjà convoitée, elle n'en est que plus désirable. Or, tant que le roi ne connaît pas la véritable identité de Perdita, il peut toujours projeter en elle l'image de sa propre femme⁴⁰.

Le thème des amours interdites s'inscrit au cœur de *Campaspe*, initialement écrite pour être jouée à la Cour par une troupe d'enfants acteurs et s'inspirant d'une anecdote tirée de l'Antiquité⁴¹. Dans son *Histoire naturelle* (vol. 35), Pline raconte en effet comment Alexandre le Grand tomba éperdument amoureux de Campaspe et ordonna à Apelle de peindre nue celle qui était devenue sa concubine préférée⁴². Cependant, après s'être rendu compte que le peintre, lui aussi, s'était épris de la jeune femme, Alexandre décida de lui faire don de Campaspe. Sa jalousie, potentiellement tragique, donne finalement lieu à la comédie. Or, dans les premières éditions, le titre donné à la pièce de Lyly était le suivant : *A tragical Comedie of Alexander and Campaspe*. « A tragical Comedie » : un sous-titre qui convient bien au *Conte d'hiver*, tragicomédie qui met en scène un personnage que l'on compare précisément à Alexandre le Grand. Paulina ne s'y trompe pas, lorsqu'elle s'efforce de rassurer Leontes au sujet de sa descendance :

39. *Ibid.*, p. 269.

40. Leontes dit : « *I thought of her / Even in these looks I made.* » (5.1.226–227).

41. *The Complete Works of John Lyly, op. cit.*, vol. 2, p. 306.

42. *L'Histoire naturelle* est traduite en anglais en 1601 par HOLLAND Philemon, *The Historie of the World. Commonly called, Natvrall Historie of C. Plinivs Secvndvs*, Londres, Adam Islip, 1601, STC n° 20029. Voir vol. II, p. 537–539.

Great Alexander
Left his to th' worthiest; so his successor
Was like to the best (5.1.47–49).

La comparaison avec Alexandre le Grand nous ramène à la pièce de Lyly, et l'on peut se demander si la coïncidence est fortuite, car plus que jamais, Leontes apparaît tel le reflet de cet Alexandre à la fois autoritaire et coureur de jupons qui, dans *Campaspe*, possède un statut trop élevé pour s'abaisser à courtiser celle qu'il aime. C'est donc par pur pragmatisme qu'il autorise l'artiste à lui faire la cour. Le tyran ne peut l'aimer. Il pourrait, en revanche, la violer. Même si la pièce de Lyly se termine bien (Alexandre, qui finit par accepter la situation, délaisse sa compagne en faveur des futures campagnes), la menace de viol est déjà sous-jacente.

TRANSPPOSITIONS: « RESOLVE YOU / FOR MORE AMAZEMENT » (5.3.86–87)

En adaptant *Pandosto*, Shakespeare aurait pu en faire une tragédie de vengeance – une de ces « *revenge tragedies* » à la mode depuis Thomas Kyd⁴³. Sa source regorge d'allusions à la vengeance que recherche le personnage-titre qui, persuadé d'avoir été berné par sa femme, cherche désespérément à rassasier sa soif de revanche (« *glutted with bloody revenge* », « *glutted with revenge* »⁴⁴). Quant au spectre caractéristique de ce type de tragédie, il eût été facile d'en trouver un par l'intermédiaire d'Hermione, en modifiant légèrement les conditions de sa mort. Shakespeare délaisse cette option, et transforme ce qui aurait pu être une tragédie de vengeance en une tragicomédie du pardon. De manière générale, dans les pièces écrites vers la fin de sa carrière, le dramaturge se détourne des histoires sanglantes pour entrevoir la lueur, parfois brumeuse, de la rédemption. Il fera d'ailleurs dire à Prospero, dans *La Tempête* : « *The rarer action is / In virtue than vengeance* » (5.1.27–28).

En relisant Greene, Shakespeare accentue le merveilleux du récit d'origine et brouille ainsi les repères spatio-temporels du roman. Ce qui, dans *Pandosto*, est l'œuvre de la Fortune, déesse aveugle, relève davantage du temps dans *Le Conte d'hiver*, un temps destructeur mais aussi réparateur et créateur⁴⁵. Un temps retrouvé. Ainsi, par le biais d'une ellipse temporelle de seize ans, Shakespeare fait l'économie de la jeunesse de Perdita, et scinde sa pièce en deux parties distinctes alors que, chez

43. KYD Thomas, *The Spanish Tragedy (1587–1590)*, Manchester, Manchester University Press, 1986. Sur la pièce de Kyd, voir ERNE Lucas, *Beyond The Spanish Tragedy. A Study of the Works of Thomas Kyd*, Manchester, Manchester University Press, 2008.

44. GREENE Robert, « Pandosto », *op. cit.*, p. 240, 241.

45. EWBank Inga-Stina, « The Triumph of Time (1964) » in *Shakespeare: The Winter's Tale: A Casebook*, MUIR Kenneth (dir.), Londres, Macmillan, « Casebook series », 1968, p. 98–115.

Greene, on observait une certaine continuité. De ce fait, le temps heurté de la pièce n'est plus exactement celui de la pastorale ou d'un monde vert idéalisé.

En outre, l'équivalent de *Pandosto* se nomme Leontes. Il n'est plus roi de Bohême, mais roi de Sicile. Quant à l'ami qui s'attire ses foudres, Polixenes, il devient roi de Bohême. Si le dramaturge intervertit les royaumes, sans doute est-ce pour mieux se démarquer de Greene tout en revendiquant son adaptation. C'est peut-être aussi, comme Jonathan Bate l'a écrit, parce qu'au temps de Shakespeare, le roi de Bohême n'était autre que Rodolphe II de Habsbourg, qui fut Empereur du Saint Empire de 1576 à 1612, et qui avait les faveurs de la Cour du roi Jacques I^{er}. Dans ce contexte, il aurait été fâcheux que Shakespeare dépeigne le roi de Bohême comme un tyran lascif. En outre, s'il avait fidèlement respecté sa source et maintenu Leontes-*Pandosto* souverain de Bohême, il aurait été difficilement envisageable de jouer la pièce en 1612–1613, lors des célébrations du mariage de la princesse Élisabeth, fille de Jacques I^{er} et future reine de Bohême⁴⁶.

Shakespeare ne se contente pourtant pas d'inverser les royaumes : il les redéfinit. Là où Greene dépeignait un monde vert bucolique et idéalisé tout droit sorti de la pastorale peuplée de bons bergers, la seconde partie du *Conte d'hiver*, située en été et se déroulant en Bohême, se présente comme une pastorale dévoyée. Loin d'être oisifs ou idéalisés, les bergers y sont dépeints de manière réaliste, sujets à la jalousie ou à la cupidité, tandis que le gueux Autolycus, tour à tour colporteur, bandit de grand chemin et faux mendiant, détrouse ceux qui croisent son chemin.

Ce réalisme, ou ce refus d'idéalisation, est propre à Shakespeare, qui transpose le monde rêvé par son prédécesseur dans son propre univers. Aussi, *Le Conte d'hiver* peut-il sans doute être considéré comme une relecture de *Pandosto* à la lumière d'*Othello*, le dramaturge revenant au thème du tyran jaloux, et du *Roi Lear*, en raison de l'importance donnée aux questions de succession, de filiation, et d'héritage. Le Maure, dans *Othello*, était mis au supplice de la roue par Iago ; Lear, quant à lui, s'imaginait torturé sur un cercle de feu (« *Thou art a soul in bliss, but I am bound / Upon a wheel of fire that mine own tears / Do scald like molten lead* », 4.7.46–48). Dans *Le Conte d'hiver*, c'est Paulina qui rappelle cette image et crée de ce fait une filiation entre les trois pièces : « *What studied torments, tyrant, hast for me? / What wheels, racks, fires?* » (3.2.173–174). Shakespeare puise son inspiration dans ses propres tragédies autant que dans *Pandosto*, qui n'a pas de personnage équivalent à Paulina et ne contient aucune allusion aux tourments des damnés de l'enfer. Dans le récit de Greene, il n'est question que de « *dolour* », « *sacrifice* », « *repentance* », « *do-*

46. BATE Jonathan, *Soul of the Age. The Life, Mind and World of William Shakespeare*, Londres, Viking, 2008, p. 305. Stephen Orgel défend une autre hypothèse, et évoque les rumeurs concernant l'accession au trône de Bohême du prince Frederick, le fils de Rodolphe II. Voir *The Winter's Tale*, *op. cit.*, p. 15–16, 39 et 48.

lorous passions »⁴⁷, qui sont autant d'aspects du martyr chrétien que Leontes englobe plus sobrement sous l'appellation de « *sorrows* » (3.2.241). Shakespeare reste plus ambigu que Greene, soucieux de maintenir la possibilité d'une double lecture, à la fois chrétienne et païenne, de sa pièce.

On s'attendrait en outre à ce qu'il donne à sa source des tonalités plus sombres, mais on sait que, dans l'in-folio de 1623, la pièce est classée parmi les comédies. Dans *Pandosto*, lorsque Bellaria (l'équivalent d'Hermione) apprend la mort de son fils, elle meurt de chagrin : « *her vital spirits were so stopped that she fell down presently dead, and could never be revived*⁴⁸. » *Pandosto* cherche alors à se suicider : « *And with that he reached at a rapier to have murdered himself, but his peers (being present) stayed him from such a bloody act*⁴⁹. » Dans *Le Conte d'hiver* en revanche, la scène de la prétendue mort d'Hermione reste délibérément ambiguë, puisqu'elle retrouvera son époux après des années d'attente. La didascalie « *Hermione falls to the ground* » (3.2.145), que l'on trouve dans l'édition de Stephen Orgel, est absente de l'in-folio. Quant à la réplique doublement redondante de Paulina (« *This news is mortal to the Queen—look down / And see what death is doing* », 3.2.146–147), elle contribue à rendre cette mort improbable. Leontes, lui, y croit, tout comme les spectateurs qui, pour certains du moins, connaissaient *Pandosto*. Cependant, soit que son désespoir reste limité, soit qu'il adopte une attitude plus stoïque que celle de *Pandosto*, le roi du *Conte d'hiver* ne songe pas un instant à mettre fin à ses jours.

Faut-il croire que Shakespeare considérait que, par de nombreux aspects, le roman de Greene appartenait à un genre dépassé et désormais moribond ? Selon Lori Humphrey Newcomb,

[...] *the statue scene of The Winter's Tale only partially represses its use of romance resources by figuring Greene's Pandosto as a dead letter given life. The play's coup de théâtre, reviving the moribund queen, unleashes, but does not fully justify, the later critical commonplace that Greene's narrative was moribund [...]. Such a reading assumes that the play was produced solely from the playwright's imagination without meaningful input from Greene—a view that runs counter to the play's insistence that legitimate issue must respect both male and female lines*⁵⁰.

Le texte de Greene correspondrait à ce que Lori Humphrey Newcomb appelle une « lignée féminine », autrement dit, à un lectorat féminin visé par la littérature éli-

47. GREENE Robert, « *Pandosto* », *op. cit.*, p. 248–249.

48. *Ibid.*, p. 248.

49. *Ibid.*

50. NEWCOMB Lori Humphrey, « The Sources of Romance, The Generation of Story, and The Patterns of the Pericles Tales », in *Staging Early Modern Romance. Prose Fiction, Dramatic Romance, and Shakespeare*, LAMB Mary Ellen et WAYNE Valerie (dir.), New York, Routledge, 2009, p. 30.

béthaine et jacobéenne. En effet, les romans de la Renaissance anglaise reposent sur, et dépendent de la voix des femmes. Leurs héroïnes y sont vives, averties, et commencent généralement par résister au désir masculin. Celles de Greene n'échappent pas à la règle, ce qui avait peut-être conduit Thomas Nashe à lui accoler l'épithète d'« Homère des femmes » (« *Homer of Women*⁵¹ »). L'auteur de *Pandosto* se préoccupe bel et bien des femmes, que ce soit ses lectrices ou les personnages de ses œuvres en prose, s'attachant ainsi à dépeindre leurs réactions face à la menace de l'oppression masculine.

Aussi Fawnia est-elle pour lui une jolie fille de grande vertu cherchant d'abord à se protéger des tentatives de séduction de Dorastus, qui joue les princes et les bergers et s'intéresse à une roturière. Les manières de la jeune femme semblent d'ailleurs si parfaites qu'on a parfois un peu de mal à croire qu'elles ne trahissent pas son statut réel. Shakespeare conserve le personnage, séduit par sa mobilité sociale à une époque où l'idée de hiérarchie prévalait encore largement⁵². Quelques nuances s'imposent néanmoins, car le règne de Jacques I^{er} fut caractérisé par une forte augmentation de titres de noblesse, vendus pour alimenter les caisses royales en souffrance⁵³. Il est donc possible que Shakespeare, en brossant le portrait d'une bergère devenue princesse, ait voulu glisser quelques allusions satiriques à un monde de parvenus. Il apporte en tout cas quelques nuances au personnage idyllique esquissé par Greene, car si Perdita est tout aussi chaste dans *Le Conte d'hiver* que dans *Pandosto*, elle semble tout de même avoir une idée plus précise de ses futurs ébats avec Florizel, jeune homme dont le nom même suggère la défloration — celle, du moins, qu'il devrait bientôt faire subir à sa partenaire, qu'il emmènerait ainsi en enfer, à l'instar de Pluton enlevant Proserpine⁵⁴. Voici en effet les fleurs que la jeune femme souhaite offrir à son prétendant au cours du quatrième acte :

[...] bold oxlips and
The crown imperial; lilies of all kinds,
The flower-de-luce being one (4.4.125–127).

51. NASHE Thomas, « The Anatomie of Absurditie » (1589), in *The Works of Thomas Nashe*, McKerrow R. B. (éd.), rev. Wilson F. P., Oxford, Basil Blackwell, 1958, vol. 1, p. 12.

52. NEWCOMB Lori Humphrey, « The Romance of Service: The Simple History of *Pandosto's* Servant Readers » in *Framing Elizabethan Fictions. Contemporary Approaches to Early Modern Narrative Prose*, RELIHAN Constance Caroline (dir.), Londres, Kent State University Press, 1996, p. 121.

53. AKRIGG G. P. V., *Jacobean Pageant, or The Court of King James I*, Massachusetts, Harvard University Press, 1962, p. 235, par exemple.

54. Sur les liens possibles entre le mythe de Proserpine et le sort de Perdita, voir BATE Jonathan, *Shakespeare and Ovid*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 217.

Dans un herbier de 1597, John Gerard recommande l'usage des lys rouges (« *Red Lilies* ») pour concocter une mixture capable de soigner la matrice (« *remooveth hot swellings of the stones, the yards and matrix*⁵⁵ »). Un autre herbier publié en 1657 Nicholas Culpeper nous apprend, quant à lui, que les lys d'eau (« *Water Lilies* ») étaient censés soulager les flux génitaux (« *the running of the Reins, and the passage away of the Seed when one is asleep: but the frequent use hereof extinguisheth Venerous actions* »⁵⁶). En somme, ces fleurs prémunissaient contre la luxure. Toujours selon Culpeper, l'iris (« *flower-de-luce* ») produisait un onguent censé soigner tumeurs et gonflements affectant le corps humain (« *mellifieth, dissolveth and consumeth Tumors and Swellings in any part of the body*⁵⁷ »). On peut donc penser que les choix botaniques de Perdita ne sont pas innocents, puisqu'elle veut offrir des fleurs dont les propriétés curatives pourraient s'avérer utiles après ses premiers ébats amoureux.

Ces sous-entendus à caractère sexuel ne se trouvent pas sous la plume de Greene. Il y a cependant dans *Pandosto* une scène comique, grivoise et anti-féministe, au moment où le berger ramène chez lui l'enfant abandonnée qu'il vient de trouver. Quand Mopsa, sa femme, le voit rentrer à la maison un bébé dans les bras, elle ne tarde pas à s'emporter :

*[She] began to be somewhat jealous, yet marvelling that her husband should be so wanton abroad sith he was so quiet at home. But as women are naturally given to believe the worst, so his wife, thinking it was some bastard, began to crow against her goodman, and taking up a cudgel (for the most master went breechless) sware solemnly that she would make clubs trumps if he brought any bastard within her doors*⁵⁸.

On imagine l'état du pauvre homme, menacé dans sa virilité, avec de surcroît un nouveau-né à surveiller, rôle traditionnellement dévolu aux femmes. L'inversion des genres atteint ici des sommets. Shakespeare récupèrera et transposera cette tirade anti-féministe aux dépens de Paulina, lorsque Leontes la voit déposer le bébé à ses pieds : « *Out! / A mankind witch! Hence with her, out o' door! / A most intelligencing bawd!* » (2.3.67–69).

55. GERARDE John, *The herball or Generall historie of plantes*, Londres, E. Bollifant pour Bonham Norton et John Norton, 1597, STC (2^e éd.) n° 11750, p. 149.

56. CULPEPER Nicholas, *The English Physician*, Londres, 1657, p. 73.

57. *Ibid.*, p. 55.

58. GREENE Robert, « *Pandosto* », *op. cit.*, p. 250.

On retrouve ici la suppression des frontières entre le masculin et le féminin dans la description de cette sorcière ressemblant à un homme⁵⁹.

CRÉATIONS : « A PIECE OF BEAUTY » (4.4.32)

« *Most critics appear to find little, beyond minor details, worth observing in Shakespeare's changes to Pandosto* », affirme par exemple Martin Orkin dans *Local Approximations and Power*⁶⁰. Il est permis de douter de la pertinence d'une telle observation, pour peu qu'on prenne la peine d'examiner en profondeur les changements que Shakespeare apporte à l'ouvrage de Robert Greene⁶¹.

On a beaucoup dit et écrit sur l'apparition de la statue et la résurrection d'Hermione, scènes entièrement inventées par le dramaturge. Greene, dans une optique plus sombre, fait en effet mourir la reine une bonne fois pour toutes, peu après un long discours qui termine sur ces mots : « *I refer myself to the divine oracle*⁶². » Dans *Shakespeare and the Idea of Late Writing*, Gordon McMullan rappelle l'importance qu'accordaient les contemporains de Greene et de Shakespeare aux derniers mots d'un mourant :

*They had the quality of the liminal: for the Christian, they marked the transition not from life to extinction but from life to life in another form, a change not unlike a rite of passage within the earthly life*⁶³.

Hermione n'est pas véritablement mourante lors de son procès, mais ses heures sont comptées. Si Shakespeare choisit de conclure ce qui devrait être le dernier grand discours d'Hermione par des mots semblables à ceux de Bellaria dans *Pandosto*, (« *I do refer me to the oracle. / Apollo be my judge* », 3.2.113–114), c'est parce que ce sont pour lui les mots qui accompagnent la transition d'un état vers un autre, chargés de

59. En revanche, Shakespeare supprime le personnage de Mopsa, mégère rurale à laquelle Greene accordait une certaine importance. Dans *Le Conte d'hiver*, si l'on retrouve bel et bien une certaine Mopsa, il s'agit désormais d'une bergère quelconque.

60. ORKIN Martin, *Local Approximations and Power*, Londres, Taylor and Francis, 2005, p. 198, note 85.

61. De nombreux critiques se sont déjà intéressés aux changements apportés par Shakespeare. Ewbank, par exemple, montre comment Shakespeare s'approprié *Pandosto*, déconstruit son langage, et transforme le verbal en visuel. Voir EW BANK Inga-Stina, « From Narrative to Dramatic Language: *The Winter's Tale* and its Source », in *Shakespeare and the Sense of Performance: Essays in the Tradition of Performance Criticism in Honor of Bernard Beckerman*, THOMPSON Marvin et THOMPSON Ruth (dir.), Londres/Toronto, Associated University Presses, 1989, p. 29–47.

62. GREENE Robert, « Pandosto », *op. cit.*, p. 247.

63. McMULLAN Gordon, *Shakespeare and the Idea of Late Writing. Authorship in the Proximity of Death*, Cambridge, Cambridge University Press, (2007) 2010, p. 215.

surcroît d'une valeur prophétique. Hermione, comme Bellaria, connaît d'avance le verdict de l'oracle. Shakespeare utilise l'éloquence de la reine, relevant des *artes moriendi*, pour montrer au spectateur une femme qui n'a plus que quelques minutes à vivre. Il exploite d'autant plus la valeur « liminale » de son discours qu'il s'apprête à la faire réapparaître aux yeux d'Antigonus sous forme spectrale. Ce dernier, s'adressant au bébé condamné à périr en mer, lui dit en effet :

*I have heard, but not believed, the spirits o'th' dead
 May walk again. If such thing be, thy mother
 Appeared to me last night, for ne'er was dream
 So lie a walking. To me comes a creature,
 Sometimes her head on one side, some another;
 I never saw a vessel of like sorrow
 So filled, and so becoming (3.3.15–21).*

Antigonus décrit ici une pantomime, un *dumb-show* dont la vision, bien qu'elle provoque de la tristesse, semble particulièrement apaisante, à l'inverse du spectre d'*Hamlet*. Elle réconcilie douleur et douceur. La mère, « vaisseau empli de larmes », rejoint par mimétisme son enfant encore en vie, autre « vaisseau empli de larmes » puisque le bébé s'apprête à prendre la mer à bord d'un frêle esquif, et l'on voit l'image s'incarner dans le réel. La scène contée par Antigonus, invisible aux spectateurs, garde un caractère onirique précisément dû au fait qu'elle n'est pas représentée, mais elle possède déjà la sérénité qui caractérisera la vision de Catherine dans une pièce ultérieure, *Henry VIII* (4.2). En ce sens, elle est emblématique des dernières œuvres de Shakespeare, où le surnaturel lié à l'au-delà jette un trouble, certes, mais n'est jamais vraiment menaçant.

En choisissant de transformer le récit de Greene en pièce de théâtre, Shakespeare met en scène du sensationnel avant de revenir au rationnel, à tous les niveaux de l'intrigue. En témoigne par exemple une célèbre didascalie, « *Exit pursued by a bear* » (3.3.57). Les spectateurs ne devaient pas seulement avoir peur, ils devaient aussi beaucoup rire en voyant surgir un homme déguisé en ours. Cette double réaction reflète le caractère tragique, puis comique, de la pièce⁶⁴. Avant l'apparition de l'ours se situe le temps de la peur, le temps tragique des morts et des larmes. Après, commence la temporalité comique, celle des déguisements, des arnaques, des résurrections. Cette volonté de sensationnel est encore perceptible à l'acte 2 scène 2. Face à un Leontes pétri de haine, Camillo ne s'efforce pas de le raisonner, il choisit d'appeler à ses sentiments. Choqué par les propos de son maître, il en vient à plaider l'innocence d'Hermione. En revanche, dans le récit en prose de Greene, lorsque *Pan-*

64. Voir l'analyse de GURR Andrew, « The Bear, the Statue, and Hysteria in *The Winter's Tale* », in *Shakespeare Quarterly*, vol. 34, n° 4, hiver 1983, p. 423–424.

dosto révèle ses doutes à son conseiller et lui demande d'empoisonner son ami d'enfance en échange d'une récompense, Franion (la transposition de Camillo) essaie bel et bien de dissuader le roi, mais il en appelle d'abord à sa raison. Il use en effet d'arguments de nature religieuse (cela serait faire offense aux dieux) et politique (ce meurtre serait désastreux pour les relations internationales du royaume)⁶⁵.

En outre, alors que Greene s'en remet généralement à la Fortune pour faire avancer l'action (« *Fortune [...] turned her wheel and darkened their bright sun of prosperity with misty clouds of mishaps and misery*⁶⁶ »), Shakespeare, lui, part de ses personnages, de leurs désirs et de leurs faiblesses, pour mener son intrigue à bien. Incidemment, ceux qu'il choisit de mettre en lumière diffèrent de ceux choisis par son prédécesseur qui, en choisissant de se concentrer sur l'amour naissant du prince et de la bergère, chantait un hymne à leur fidélité qui éclipsait même la mort de *Pandosto*. *Le Conte d'hiver* ne place pas au centre de ses préoccupations l'amour que se portent Florizel et Perdita, tout simplement parce qu'Hermione, vivante, vole la vedette à sa fille. De ce fait, Shakespeare met l'accent le couple « atypique » formé par Leontes et Hermione. Si l'amour sentimental de la pastorale ne l'intéresse guère, il s'en sert pour mettre en exergue des notions plus profondes, et interroger le rapport de l'individu au vrai et au faux⁶⁷. Cette interrogation, quasiment absente de *Pandosto*, est lancinante dans *Le Conte d'hiver*. Comment Leontes prétend-il dévoiler la vérité, lui qui, comme tous les jaloux, se passionne pour l'irréel et se délecte de la suspicion ? Un oracle peut-il se tromper en rendant compte de la parole divine ? Une morte peut-elle rendre visite aux vivants autrement qu'en rêve ? Un conte peut-il dissimuler des bribes de réalité ? Peut-on faire confiance à l'apparence modeste d'une jeune femme pour l'épouser ? Faut-il se fier davantage à la représentation de la réalité, ou à la réalité même ? Toutes ces questions sous-tendent la pièce, et lui donnent une profondeur absente de la prose de Greene.

Un personnage rend bien compte de la complexité de la tragédie shakespearienne : Autolycus, l'homme-loup, qui ne figure pas dans *Pandosto*, mais qui reprend quelques-unes des tâches attribuées à Capnio, l'homme de confiance de Dorastus-Florizel. D'une part, s'il est essentiel au bon fonctionnement scénique du *Conte d'hiver*, c'est parce qu'il introduit dans la pièce la musique qui est absente du récit de Greene : le quatrième acte ne comprend pas moins de six chansons, dont cinq chan-

65. SNYDER Susan et CURREN-AQUINO Deborah T., « Introduction », in *The Winter's Tale*, SNYDER Susan et CURREN-AQUINO Deborah T. (éd.), Cambridge University Press, « New Cambridge Shakespeare », 1997, p. 66.

66. GREENE Robert, « Pandosto », *op. cit.*, p. 235.

67. BRYANT Jerry H., « *The Winter's Tale* and the Pastoral Tradition », in *Renaissance Quarterly*, vol. 14, n° 4, automne 1963, p. 394–395.

tées par Autolycus seul, la sixième requérant un trio⁶⁸. D'autre part, puisqu'Autolycus incarne le rythme musical, il symbolise le mouvement, l'errance, la liberté, et permet aussi à Shakespeare d'éviter les attitudes quelque peu statiques des personnages de Greene. En effet, le rôle de cet habile détrousseur prompt à hypnotiser son auditoire n'est autre que celui du dieu messager Mercure, dont il se revendique par ailleurs dans la pièce (4.3.24–26).

Loin de ces affiliations mythiques, on a souvent suggéré que ce personnage sans foi ni loi était inspiré de la personne de Greene lui-même. Pas seulement de ses écrits sur les marginaux de l'époque, mais aussi, comme l'a montré Steven R. Mentz, de la personnalité même de cet homme insaisissable, attiré par l'écriture, l'argent, et les milieux marginaux : « *The rogue is Shakespeare's portrait of Greene, part criminal and part artist*⁶⁹. » Autolycus serait donc un portrait en forme d'hommage. L'hypothèse est séduisante puisqu'il est non seulement ce charlatan colportant les ballades populaires, mais aussi ce conteur hors-pair, doué de charisme. Sa présence signale en outre l'intrusion dans le monde de la pastorale d'une économie de marché en plein développement.

Pourtant, il n'est pas impossible qu'Autolycus ne soit en fin de compte autre que l'*alter ego* de Shakespeare lui-même, ainsi que paraît le penser Stephen Greenblatt :

*Where is Shakespeare in this strange story, a story lifted from his old rival Robert Greene? In part, he seems playfully to peer out at us behind the mask of a character he added to Greene's story, the rogue Autolycus, the trickster and peddler and 'snapper-up of unconsidered trifles' (4.3.25–26). As a fragment of wry authorial self-representation, Autolycus is the player stripped of the protection of a powerful patron and hence revealed for what he is: a shape-changing vagabond and thief. He embodies the playwright's own sly consciousness of the absurdity of his trade: extracting pennies from the pockets of naïve spectators gaping at the old statue trick stolen from a rival*⁷⁰.

68. Voir PAFFORD J. H. P., « Music, and the Songs in *The Winter's Tale* », in *Shakespeare Quarterly*, vol. 10, n° 2, printemps 1959, p. 161–175. Voir également « Appendix C » in *The Winter's Tale*, *op. cit.*, p. 275–283.

69. MENTZ Steven R., « Wearing Greene: Autolycus, Robert Greene, and The Structure of Romance in *The Winter's Tale* », in *Renaissance Drama, New Series XXX, Institution of the Text*, WALL Wendy et MASTEN Jeffrey (dir.), Evanston, Il., Northwestern University Press, 2001, p. 77. La citation de Steven R. Mentz est également reprise et commentée par DROUET Pascale dans « L'homme de lettres et les artistes de la pince : les dernières créations de Robert Greene », in *Poètes et artistes : la figure du créateur en Europe au Moyen Âge et à la Renaissance*, CASSAGNES-BROUQUET Sophie (dir.), Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2007, p. 131.

70. GREENBLATT Stephen, *Will in the World. How Shakespeare became Shakespeare*, New York, Norton, 2004, p. 371.

Sans être aussi catégorique que Greenblatt, il est néanmoins tentant de croire que le dramaturge a pu s'emparer de l'œuvre de Greene pour parler de lui-même, de son statut toujours incertain malgré le succès et les années passées, statut qui le rapproche finalement de son rival mort près de vingt ans auparavant. Néanmoins, il faut ici se garder de toute affirmation trop hâtive. Face au mystère posé par la vie de Shakespeare, les critiques ont toujours eu tendance à vouloir trouver dans son œuvre des indices de sa biographie. Ce qui, d'une certaine manière, revient à lui ôter sa capacité à imaginer des pièces sans pour autant vouloir se mettre en scène.

CONCLUSION

« *They which fear the biting of vipers do carry in their hands the Plumes of a Phoenix* », écrit Robert Greene dans l'épître dédicatoire de *Pandosto*⁷¹. Or, cette double allusion aux plumes ainsi qu'au phénix prend une coloration doublement ironique. En effet, comment l'écrivain aurait-il pu deviner que le phénix capable de ressusciter son texte ne serait autre qu'un certain William Shakespeare, celui-là même que l'auteur de *Greene's Groatsworth of Wit* avait accusé, en 1592, de se parer des plumes d'autrui ?

On peut en outre remarquer que seize ans séparent la mort d'Hermione de sa résurrection. C'est aussi là le temps qui s'est écoulé entre la troisième édition de *Pandosto*, peut-être celle utilisée par Shakespeare, et *Le Conte d'hiver*⁷². En outre, lorsque le dramaturge choisit de changer une statue en femme, et de donner vie à l'art⁷³, cette métamorphose s'applique également à la façon qu'il a d'utiliser sa source, faisant d'elle un tableau vivant puisqu'il l'adapte au théâtre. On peut donc dire que, dans *Le Conte d'hiver*, c'est un peu Greene qui ressuscite à travers Hermione. *Le Conte d'hiver* est en effet un tombeau, au sens littéraire du terme, une œuvre qui fait resurgir l'image d'une paternité lointaine, avec laquelle Greene est identifié, cela sans irrévérence, tromperie, ni excès, mais avec la finesse et la force d'un dramaturge au sommet de son art⁷⁴.

71. Voir la première page de l'épître dédicatoire de *Pandosto* dans l'édition originale mentionnée précédemment (voir supra, note 7).

72. Pour un autre type de calcul qui établit un lien entre 1588, 1611 et les références à une période de « 23 ans » dans la pièce, voir BRAILOWSKY Yan, *The Spider and the Statue: Poisoned Innocence in The Winter's Tale*, Paris, PUF/CNED, « Anglais », 2010, p. 95–96.

73. Sur la métamorphose de l'art en vie, voir BATE Jonathan, *Shakespeare and Ovid, op. cit.*, p. 217.

74. Cette suggestion s'oppose donc à l'hypothèse sans doute excessive, ou tout du moins caricaturale, d'un dramaturge reprenant *Pandosto* dans le seul but d'exorciser sa rancœur contre un rival mort depuis une vingtaine d'années. Cette hypothèse est par exemple reprise par NUYTS-GIORNAL Josée : « [...] we should pay attention to Shakespeare's deliberate staging of his play so as to outdo a former rival, Robert Greene, who had called him an "Upstart crow" at

Le Conte d'hiver, qui passe, avec *La Tempête*, pour l'une des dernières pièces que Shakespeare a écrites seul, pourrait ainsi être étudiée comme une œuvre écrite à quatre mains dans un travail de collaboration posthume. L'art de Shakespeare montre ici à l'évidence que toute écriture est d'abord un travail d'incessante réécriture. Cela serait aussi un moyen de reconnaître les potentialités dramatiques déjà en germe dans *Pandosto*, récit qui allait d'ailleurs inspirer un autre dramaturge, français celui-là. Aux alentours de 1625, ce fut en effet au tour d'Alexandre Hardy de mettre en scène un *Pandoste*, désormais perdu. Seuls subsistent de sa mise en scène que quelques dessins effectués par Laurent Mahelot⁷⁵.

Quand on va voir une mise en scène du *Conte d'hiver* aujourd'hui, on va voir une pièce de Shakespeare, non de Robert Greene. Pourtant, il faut aussi reconnaître qu'il s'agit bien de *Pandosto*, *Conte d'hiver* revu, corrigé, et mis en scène par Shakespeare. Il ne tient ensuite qu'aux spectateurs de suivre ou non le mot d'ordre du metteur en scène :

*It is required
You do awake your faith. Then all stand still—
Or those that think it is unlawful business
I am about, let them depart* (5.3.94–97).

Pour ceux qui restent, le conte alors peut alors commencer...

the beginning of his dramatic career. The paramount importance of shadowing in print and painting comes from a desire to challenge the art of sculpture in its three-dimensional nature », « Shakespearean Virtuosity in *The Winter's Tale* », in *The Spectacular in and around Shakespeare*, DROUET Pascale (dir.), Newcastle-upon-Tyne, Cambridge Scholars Press, 2009, p. 69.

75. HALLIDAY F. E., *A Shakespeare Companion 1564–1964*, Baltimore, Penguin, 1964, p. 328 et p. 352.

Natures's Bastards: Flower Power in Bohemia

Richard WILSON
Cardiff University

This paper revisits Greene's deathbed slur on Shakespeare, with its implicit charge of plagiarism, in the light of the recent reappraisal of Greene as Elizabethan England's first professional writer. Greene's paranoid attack on "the upstart crow, beautified with our feathers" stems from a sense of "proprietary protection" offended by the bastardization of authorial intention. The long drawn battle between poet and player over intellectual property and author's rights finds its epilogue in *The Winter's Tale*, a story about slander and illegitimacy, which Shakespeare again pilfered from Greene. There the pedlar Autolycus, a bastard who cheerfully traffics in stolen "sheets" and second-hand narration, definitely shatters the dream of creative purity, and extends Leontes' concern with legitimate parenting and true "copy" to the field of printing and publishing.

La première référence connue à Shakespeare est l'accusation de plagiat que Robert Greene prononça contre lui sur son lit de mort. Cet article relit l'épisode à la lumière de travaux qui font de Greene le premier écrivain professionnel, préoccupé de paternité littéraire et de propriété intellectuelle, soucieux de ne pas voir l'intention auctoriale abâtardie sous la plume d'un autre, dans une culture qui ignorait encore le copyright mais que troublait déjà la question de l'auteur. Il suggère que le conflit entre les deux hommes trouve son épilogue dans Le Conte d'hiver, histoire de jalousie, de diffamation et de paternité contestée, que Shakespeare emprunte encore à Greene. Le colporteur Autolycus, qui fait commerce d'une littérature de seconde main où l'on parle de progéniture monstrueuse, invite à déplacer dans le domaine de l'écriture les inquiétudes qui s'expriment dans le champ de la filiation, et à interroger ensemble reproduction sexuelle et textuelle.

☞ There is an upstart Crow, beautified with our feathers": playwright Robert Greene's deathbed curse on the "absolute Johannes factotum" who "is in his own conceit the only Shake-scene in a country" is "among the most famous" yet "the bitterest lines ever written about Shakespeare."¹ As "the king of the paper stage"² drank himself to death in the tanners' quarter of London, he warned his "fellow Scholars" from the universities—the dramatists Marlowe, Nashe and Peele—

1. "There is an upstart Crow": GREENE Robert, *A Groat's-worth of Witte, bought with a million of repentance* (1592), qtd. in HONAN Park, *Shakespeare: A Life*, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 159; rpt. in SCHOENBAUM Samuel, *Shakespeare: A Documentary Life*, Oxford, Oxford University Press, 1975, p. 115.

2. HARVEY Gabriel, *Four Letters and Certain Sonnets*, HARRISON G. B. (ed.), London, Bodley Head Ltd., 1922, p. 18.

never to trust the actor “that with his *Tiger’s hart wrapped in a Player’s hide*, supposes he is as well able to bombast out a blank verse as the best of you.” The allusion was to *3 Henry VI*, where Queen Margaret has a “tiger’s heart wrapped in a woman’s hide” (1.4.137); and biographers deduce that this is a case of “a drunk, a cheat, and a liar,” in Stephen Greenblatt’s opinion, finding “something frightening in Shakespeare.”³ “I know the best husband of you will never prove a Usurer,” Greene explained; and he capped the insinuation that Shakespeare charged him interest on loans with the fable of the Ant, a “waspish little worm”⁴ who refuses the Grasshopper relief: “Use no entreats, I will relentless rest, / For toiling labour hates an idle guest.” Greene died in remorse at deserting his wife, “too honest for such a husband,” for the “sorry ragged quean” who bore his bastard son Fortunatus.⁵ But his infamous last words about “relentless” Shakespeare have tarnished his rival’s reputation for ever. Thus, “A deathsman of the soul Robert Greene called him. [...] Not for nothing was he a butcher’s son wielding the sledded poleaxe and spitting in his palm,” lectures Stephen in Joyce’s *Ulysses*.⁶ This voice from the grave therefore presents us with a challenge. What if Greene’s suspicions of parasitism and plagiarism were not paranoid but true?⁷

Greene was said to be “every quarter big with one pamphlet or another;” and his assault on Shakespeare was quickly published as *Greene’s Groat’s-worth of Wit, bought with a million of repentance*, an ugly specimen of the abuse pamphlets Elizabethan writers liked to image as their bastard “penurious brats.”⁸ Its cheek was partly its reference to plumes, equating player’s hat with writer’s pen.⁹ But how would its victim respond? “The thrice-three muses mourning for the death / Of learning, late deceased in beggary” is how he archly “beautified” Greene’s “satire, keen and critical” Theseus thinks “not sorting with a nuptial” in *A Midsummer Night’s Dream* (5.1.54–55). The Duke’s suavity echoes that of unnamed aristocrats who, according to its printer Henry Chettle, protested the “Shakes-scene” diatribe, vouching for their protégé’s

3. GREENBLATT Stephen, *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*, London, Jonathan Cape, 2004, p. 218, 224.

4. “Waspish little worm”: GREENE Robert, qtd. in HONAN Park, *Shakespeare: A Life, op. cit.*, p. 160.

5. HARVEY Gabriel, *Four Letters, op. cit.*, p. 20.

6. JOYCE James, *Ulysses*, Harmondsworth, Penguin, 1968, p. 187.

7. One scholar who thinks he did, and that Greene’s grasping “waspish little worm” gives a fair picture of Shakespeare is E. A. J. HONIGMANN in *The Impact of Shakespeare on his Contemporaries*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 1982.

8. “Big with one Pamphlet”: Thomas Nashe; “penurious brats”: Constantia Munda; both quoted in PRENDERGAST Maria Teresa Micaela, “Promiscuous Textualities: The Nashe-Harvey Controversy and the Unnatural Productions of Print”, in *Printing and Parenting in Early Modern England*, BROOKES Douglas A. (ed.), Aldershot, Ashgate, 2005, p. 173.

9. For the ambiguity, presumably deliberate, see DUNCAN JONES Katherine, *Ungentle Shakespeare*, London, Arden Shakespeare, 2001, p. 47.

“uprightness of dealing, which argues his honesty, and his facetious grace in writing, which approves his art.”¹⁰ In 1603 Chettle outed Shakespeare for not mourning Elizabeth, and some think he ghosted Greene’s attack.¹¹ But he was careful now to disown any libel, squirming how he had since “seen his demeanour no less civil than he excellent in the quality” of acting.¹² The printer must have been intimidated by the player armed with testimonials from powerful friends. But the defamation that this carrion crow “beautified” his work with the plumes of his social and intellectual betters struck deep, for “a vile phrase, ‘beautified’ is a vile phrase” he would have Polonius object (*Hamlet*, 2.2.111). Thus “Shakespeare was still chewing on this insult long after Greene’s death,” remarks Joseph Loewenstein in his study of early modern plagiarism; and while it is true that his accuser had impugned “his profession as an actor, his loyalty, his sincerity, and his taste,” this disproportionate response needs to be seen in the context of the clash between his own education in classical imitation and a literary culture that was beginning to be “fervently committed to proprietary protections”:

The episode sheds light on [...] more than the old question of whether Shakespeare began his career [...] as a botcher of others’ plays. Much in the [...] development of that career can be understood as a ramifying reaction to the sting of Greene’s remarks. Shakespeare can be seen flouting [these] in the brazen, ranting extravaganza of *Titus Andronicus* [...]; the beastly bombast [...] of Bottom *factotum*, responds to Greene with slightly drier wit. These are profound and ingenious responses, and they are only the earliest ones. Though Greene’s insult is hardly some secret origin of all of Shakespeare’s efforts at self-promotion and self-justification, many of those efforts sustain a [...] flyting dialogue with the dead.¹³

In *Will in the World* Greenblatt proposes that it was the older writer who was the “sleazy parasite,” and that Shakespeare repaid him not in the money he begged, but with the character of Falstaff, for “The deeper we plunge in the tavern world” of the

10. CHETTLE Henry, *Kind-Harts Dreame* (1592), rpt. in SCHOENBAUM Samuel, *Shakespeare: A Documentary Life*, *op. cit.*, p. 117. Critical opinion remains divided over the extent to which Chettle himself may have rewritten, or even forged *Greene’s Groatworth of Wit*. For the theory that he was the real author, see JOWETT John, “Johannes Factotum: Henry Chettle and Greene’s *Groatworth of Wit*”, in *Papers of the Bibliographic Society of America*, vol. 87, n° 4, 1993, p. 453–486; and for a defence of Greene’s primary authorship, see CARROLL D. Allen, “Introduction”, in *Greene’s Groatworth of Wit*, Binghampton, NY, Medieval and Renaissance Texts and Studies, 1994, p. 1–31.

11. CHETTLE Henry, *England’s Mourning Garment* (1603), qtd. in HONAN Park, *Shakespeare: A Life*, *op. cit.*, p. 297.

12. CHETTLE Henry, rpt. in SCHOENBAUM Samuel, *Shakespeare: A Documentary Life*, *op. cit.*, p. 117.

13. LOEWENSTEIN Joseph, *Ben Jonson and Possessive Authorship*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 85–86.

Fat Knight, “the closer we come to Greene.” Shakespeare’s detractor was just such a “grotesque figure,” the critic concludes, whose libels were returned with the “incalculable gift” of literary immortality.¹⁴ Yet recently there has been a spirited defence of Greene as Elizabethan England’s first professional writer, whose abuse of the young “upstart” was driven not by neurotic jealousy of a future literary king, but a modern sense of “proprietary protection” offended by his imitator’s bastardization of authorial intention. Working at this frenetic “pamphlet moment” of Elizabethan literature, the author of *Friar Bacon and Friar Bungay* was himself a notorious plagiarist, known for selling plays like his *Orlando Furioso* to the actors twice. And it was ironic that his defence of originality was an imitation of Horace. Yet with “multiple engagements in the literary field” this hack “with no moral compass,” whose “life is a shambles,” in Greenblatt’s scathing description, now emerges as a precursor of “authorial and literary sophistication rather than bohemian disinterest or pecuniary desperation.”¹⁵ It is arguable whether his makeover as the protector of literary meaning helps Greene look more attractive. But it does offer an institutional context for our embarrassment that the first mention of Shakespeare in show business is a denunciation of his unearned interest, an accusation of theft, and a record of the battle between the poet and the player over intellectual property and authors’ rights. Just how deeply the dead man’s words had wounded would, moreover, only emerge after some sixteen years, when with *The Winter’s Tale* Shakespeare conceived a play of unintended consequences about broken hospitality, paranoid suspicion, and slanders of illegitimacy, and as if deliberately defying the curse, shamelessly “beautified” a story about repentance he pilfered from Greene’s romance *Pandosto, The Triumph of Time*:¹⁶

I understand the business, I hear it. To have an open ear, a quick eye, and a nimble hand is necessary for a cutpurse; a good nose is requisite also, to smell out work for th’other senses. I see this is the time that the unjust man doth thrive. [...] Sure the gods do this year connive at us, and we may do anything extempore (4.4.666–673).

14. GREENBLATT Stephen, *Will in the World*, *op. cit.*, p. 216, 219, 225.

15. *Ibid.*, p. 206; “Introduction”, in *Writing Robert Greene: Essays on England’s First Notorious Professional Writer*, MELNIKOFF Kirk and GIESKES Edward (eds.), Farnham, Ashgate, 2008, p. 24.

16. Instead of regarding Greene’s romance as Shakespeare’s pale source, we should “think of the play as part of *Pandosto*’s reception,” Lori Humphrey NEWCOMB has recently argued in *Reading Popular Romance in Early Modern England*, New York, Columbia University Press, 2002, p. 117. Jonathan BALDO comments that Shakespeare is “pilfering from his old rival in order to turn a profit,” in “The Greening of Will Shakespeare”, in *Borrowers and Lenders: The Journal of Shakespeare Appropriation*, vol. 3, n° 2, 2008, p. 1–28, here 12.

In *Pandosto* “jealousy” curdles “joy” to “bloody revenge”; but Shakespeare’s “beautifying” supplies an unintended happy end to this tragic tale—about a King of Bohemia who kills himself after wrongly accusing his wife Bellaria of adultery with his friend King Egistus of Sicily—when the comic rogue Autolycus is transported into the story from Greene’s own *Groat’s-worth of Wit*. There “Roberto” is spied by a stranger from behind a hedge. This fashionable traveller turns out to be a player who offers the poet a contract, boasting how “men of my profession get by scholars their whole living.”¹⁷ Editors relate the characterisation of the pedlar Autolycus as “a snapper-up of unconsidered trifles” (4.3.25–26) to two more of Greene’s pamphlets, his *Conny-Catching* guides to con men who cheat rabbits, or yokels, where the Curbler is defined as “he that with a Curb or hook, doth pull out of a window any loose linen [...] which stolen parcels they in their Art call snappings.”¹⁸ Shakespeare’s thieving magpie likewise “traffics in sheets” (4.3.23) he lifts. But when he also “sings several tunes faster than you’ll tell money”, or “utters them as he had eaten ballads”, until “all men’s ears grew to his tunes,” it is clear that the sheets he filches include printers’ proofs, and that these “prettiest love-songs,” which suit his adoring audiences so well “no milliner can so fit his customers with gloves” (4.4.185–194), are meta-theatrical references to a play which is constructed out of “myriad forms” of such second-hand narration, and thus to his creator’s own literary cuckoldry.¹⁹ Greene’s professional plagiarist is a “Country Author” with a provincial accent. Thus, whether or not he was meant to be the son of the Stratford glover, all Shakespeare’s anxieties of influence and illegitimacy seem to have been stirred by this tableau of the university-educated poet conned by the self-fashioning player into prostituting his art:²⁰

“What is your profession?” said Roberto. “Truly sir,” he said, “I am a player.” “A player”, quoth Roberto, “I took you rather for a gentleman of great living; for if by outward habit men should be censured, I tell you, you would be taken for a substantial man.” “So am I where I dwell,” quoth the player, “reputed able at my proper cost to build a Windmill. What though the world went hard with me, when

17. GREENE Robert, *A Groat’s-worth of Witte*, *op. cit.*

18. GREENE Robert, *The Second Part of Conny-Catching*, rpt. in *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare: VIII: Romances*, BULLOUGH Geoffrey (ed.), London, Routledge and Kegan Paul, 1975, p. 215; MUIR Kenneth, *The Sources of Shakespeare’s Plays*, London, Methuen, 1977, p. 275–276.

19. “Myriad forms”: MORSE W. R., “Metacriticism and Materiality: The Case of Shakespeare’s *The Winter’s Tale*”, in *English Literary History*, vol. 58, n° 2, 1991, p. 297.

20. For the longstanding debate over the theory that Greene’s unnamed player refers to Shakespeare, see in particular BRADBROOK M. C., *The Rise of the Common Player*, London, Chatto and Windus, 1962, p. 85–86; ROWSE A. L., *Shakespeare the Man*, New York, Harper & Row, 1973, p. 60; CARROLL D. ALLEN, “The player-patron in Greene’s *Groatworth of Wit* (1592)”, in *Studies in Philology*, vol. 91, 1994, p. 301–310.

I was fain to carry my playing Fardel a footback; *Tempora mutantur*; I know you know the meaning of it better than I, but I thus conster it: "It is otherwise now"; for my very share in playing apparel will not be sold for two hundred pounds."²¹

Greene's "Windmill" refers to London's money-making playhouse; and with its scorn for the "playing fardel" the conning of Roberto rehearses the agon of the poet and player that marked the birth of the author in early modern England. To Greene, players were merely poets' "puppets that spake from our mouths, antics garnished with our colours."²² As James Bednarz comments in *Shakespeare and the Poets' War*, this battle over ownership of words was fratricidal, as without poets the players would be forced into minstrelsy, yet "without players poets were denied the profits and prestige" from the stage.²³ Yet Greene's fury highlights the realisation of "the 'Poets' of these sinful times" that, as Thomas Dekker put it, "the 'Players' have now got the upper hand."²⁴ For trapped between a declining patronage system and a rising theatrical public, this graduate of Oxford and Cambridge displaced all the bad faith of his own dealings with publishers and their "peddling chapmen" onto his Pied Piper. What is disarming, then, about the villain's revisiting of the episode in *The Winter's Tale* is that, despite all those protests about "uprightness of dealing," the allegations of parasitism and plagiarism are now cheerfully admitted in the rascally piracy of Autolycus, whose very name, as the latest Arden editor, John Pitcher, remarks, makes him sound like Greene's tiger or "wolf in sheep's clothing," and whose holdall affiliates him with the pushy "know-all" University Wits liked to vilify as "Johannes Shagbag":²⁵

What a fool honesty is, and trust, his sworn brother, a very simple gentleman! I have sold all my trumpery; not a counterfeit stone, not a ribbon, glass, pomander, brooch, table-book, ballad, knife, tape, glove, shoe-tie, bracelet, horning to keep my pack from fasting (4.4.592–597).

Autolycus proves that the shepherds in *The Winter's Tale* are right to worry that "the wolf will sooner find" their sheep "than the master" (3.3.64). The contents of

21. GREENE Robert, *A Groat's-worth of Witte*, *op. cit.*

22. *Ibid.*

23. BEDNARZ James, *Shakespeare and the Poets' War*, New York, Columbia University Press, 2001, p. 230.

24. DEKKER Thomas, *Jests to Make you Merry* (1607), qtd. in HONAN Park, *Shakespeare: A Life*, *op. cit.*, p. 162–163.

25. PITCHER John, "Some call him Autolycus", in *In Arden: Editing Shakespeare. Essays in Honour of Richard Proudfoot*, THOMPSON Ann and MCMULLAN Gordon (eds.), London, Thomson Learning, 2003, p. 255–256; "Introduction", in SHAKESPEARE William, *The Winter's Tale*, PITCHER John (ed.), London, Methuen, "The Arden Shakespeare", 2010, p. 9; HONAN Park, *Shakespeare: A Life*, *op. cit.*, p. 163.

his tinker's "pack" mark him as one of the commercial travellers Margaret Spufford describes in *The Great Reclotting of Rural England* as the true agents of revolution in the Shakespearean era. For though they sparked moral panic in the authorities, who in 1597 acted to ban "all Juglers, Tynkers, Peddlers, and Petty Chapmen wandering abroad," according to the historian the inventory of Autolycus' haversack discloses how the itinerants who brought these beauty products cannot have been "as unwelcome and dubious" to the "humbler sort" as "they often appeared to the [...] legislators."²⁶ The bag of a pedlar left on Salisbury Plain in 1618 contained only needles, nails, bits of cloth, stolen purses, and a comb; but when the ban was repealed in 1604 it was a sign of the liminal and ambiguous status of men who also "often made large sales" at gentry houses.²⁷ So Autolycus breezes into the play "When daffodils begin to peer" (4.3.1) to "come before the swallow dares, and take / The winds of March with beauty" (4.4.119–120), as a harbinger of the beautification of the world that in *Vermeer's Hat*, his book about the dawn of globalization, Timothy Brook describes as the effect of the furs and fabrics, fruits and furnishings which were carried into Europe along the new networks of world trade, and which meant that the rules of courtship now changed:

Romance took over from cash-in-hand as the currency of love, and the home became the new theatre for acting out the tension between the genders. Men and women still negotiated over sex and companionship [...] but the negotiation was now disguised as banter, not barter, and its object was marriage and a solid brick house with leaded window panes and expensive furnishings, not an hour in bed.²⁸

While it is true Autolycus was a linen-thief, Spufford concedes, in return he produced many more beautifying textiles from his self-fashioning bag: "there were cambrics and lawns" and a variety of haberdashery: "Caddises for garters, ribbons [in] all the colours of the rainbow, trimmings like lace, and all the inkles, tape, [...] points, [...] pins and thread in his pack were [...] absolutely essential tools to the householder." And this nomad combined drapery with stationery, for as well as ready-made accessories, such as hats and scarves, he sold cheap luxuries like "the vital looking-glasses," jewellery, mirrors and cosmetics, which tied rural communities into the leisure and entertainment industries: "there were masks, perfume and poking sticks for ruffs in his pack," and "much of his success as a salesman was due

26. SPUFFORD Margaret, *The Great Reclotting of Rural England: Petty Chapmen and their Wares in the Seventeenth Century*, London, Hambledon Press, 1984, p. 8, 145–146.

27. BEIER Lee, *Masterless Men: The Vagrancy Problem in England, 1560–1640*, London, Methuen, 1985, p. 90.

28. BROOK Timothy, *Vermeer's Hat: The Seventeenth Century and the Dawn of the Global World*, London, Profile, 2009, p. 27–28.

to his singing of the ballads he sold.”²⁹ In *Late Shakespeare: A New World of Words*, Simon Palfrey concurs, that this lone wolf is more than merely a figure for the individualism of “printed texts, cash, and contract”, for his “pedlar’s silken treasury” (4.4.345) is metonymic of the endless beautifying “recreation” of theatre itself:

Autolicus’ pack [...] evokes the bustle and litter of a public theatre’s tiring-house [...]. As if the theatre’s own resplendent book-keeper, Autolicus sings to the click of counted cash [...]. But his meta-dramatic potency extends beyond being some mascot of consumerism. [...] Indeed Autolicus’ mimetic reflexiveness seems to have been plotted [...] from [...] his name [...]. In [Ovid’s] *Metamorphoses*, the infamous thief is the first of twins, one born of Mercury, the other Apollo. As an emblem and example of the medium’s processes, then, the mercurial Autolicus challenges the play’s nominally supreme justice and narrator, Apollo. [...] this minstrel is a challenge to our very definition of the Apollonian—or as so often in critical history, the Shakespearean—voice and progeny.³⁰

“Littered under Mercury”, recycler and *bricoleur* of *objets trouvés*, the bastard Autolycus scandalises the Apollonian dream of creative purity that Shakespeare places at the centre of the play when, in words from *Pandosto*, the god of light affirms through his Delphic Oracle that the queen is “chaste,” her friend “blameless,” and her “innocent babe truly begotten” (3.2.132). Thus he brags his pack conceals his “sow-skin budget” (4.3.20), or toolbag editors tell us is slang for the scrotum, and contains gloves and gods “for man or woman of all sizes” (4.4.193). A “glove” was a condom at the time (“Your quondam wife swears still by Venus’ glove”, winks Hector to Helen’s cuckolded Menelaus, *Troilus*, 4.7.63) and Autolycus’ “gods” (210) are dildos. According to the Servant who announces his coming, his “love songs for maids,” with such “delicate burdens of dildos and fadings,” as “Jump her, and thump her,” are therefore prophylactic against “bawdry”: guaranteed not to “break a foul gap in the matter” when the “stretched-mouthed rascal [...] makes the maid to answer, ‘Whoop, do me no harm, good man’” (4.4.193–201). Critics like to believe that, despite thus promising “What maids lack from head to heal” (228), “Autolycus’ manipulations are relatively harmless” since “he has no intimate connections with women in the play.”³¹ But this underestimates a son of Mercury. For the textual desire in the “foul gaps” of his songs enacts the very puncture of “proprietary protection” they are purchased to prevent, and so disseminates the current that seeps throughout the play between illegitimate printing and parenting. Like all these late

29. SPUFFORD Margaret, *The Great Reclothing of Rural England*, *op. cit.*, p. 88–89.

30. PALFREY Simon, *Late Shakespeare: A New World of Words*, Oxford, Clarendon Press, 1997, p. 232–235.

31. NEELY Carol Thomas, *Broken Nuptials in Shakespeare’s Plays*, Chicago, University of Illinois Press, 1993, p. 204.

works, *The Winter's Tale* is "littered" with the throwaway signs of the promiscuous relations of publishing, marks of a legitimacy crisis that connected infidelity to the stain of ink, and was only intensified, Margreta de Grazia and Wendy Wall point out, by the pornographic machinery of the printing press itself, imagined as a bastardizing whore, repetitively "performing virtual copulative acts".³²

"Behold, my lords, / Although the print be little, the whole matter / And copy of the father" (2.3.97–99): when the matronly Paulina Shakespeare also invented for *The Winter's Tale* prefaces the baby Perdita for King Leontes, it is as though Greene haunts the story as its nominal parent in this metaphor of textual reproduction. "They say it is a copy out of mine", the king had earlier observed doubtfully, in the face of his son and heir: "they say we are / Almost as like as eggs—women say so, / That will say anything" (1.2.121–130). As feminist critics remark, there is a long Shakespearean history of sexualised anxiety over textual origins behind this print metaphor, and a deep disquiet about corrupt transmission that Posthumus vents in *Cymbeline*, when he frets his father "was I know not where / When I was stamped" (2.5.4).³³ What is noticeable, however, is that up to this point all Shakespeare's print images are confidently patriarchal, and thus refer to handwriting, as when Speed will "speak in print" from a letter (*Two Gent*, 2.1.151); newly minted money, like the "metal" with "so great a figure [...] stamped upon it" to which Angelo is compared (*Measure*, 1.1.49); or seals, like the father's stamp which makes the child, so Theseus preaches to Hermia, "a form in wax / By him imprinted" (*Dream*, 1.1.49).³⁴ In short, before *The Winter's Tale*, printing retains in these recuperative paternal images the self-presence of written "speech".

In *Coriolanus* the protagonist is told by his mother his son is "a poor epitome of yours, / Which by th'interpretation of full time / May show like all yourself" (5.3.67–69); and Leontes will reach for this patriarchal trope of permanent "imprinting" when he assures Florizel, the son of the friend he suspected of fathering Perdita, "Your mother was most true to wedlock, prince; / For she did print your royal father off / Conceiving you" (5.1.123–125). But Polixenes had undermined his security in being the owner and origin of his own meaning by promising at the start to act "like a cipher" in "rich place" and "multiply" with one press of friendship "many thou-

32. DE GRAZIA Margreta, "Imprints: Shakespeare, Gutenberg, and Descartes", in *Printing and Parenting*, *op. cit.*, p. 43.

33. For a suggestive discussion of the ways in which the Late Plays "represent infidelity through references to blackness and ink," see also WALL Wendy, "Reading for the Blot: Textual Desire in Early Modern English Literature", in *Reading and Writing in Shakespeare*, BERGERON David (ed.), Newark, Delaware University Press, 1996, p. 137.

34. See SMITH Helen, "A man in print?": Shakespeare and the Representation of the Press", in *Shakespeare's Book: Essays in Reading, Writing and Reception*, MEEK Richard, RICKARD Jane and WILSON Richard (eds.), Manchester, Manchester University Press, 2008, p. 62–66.

sands more” (1.2.6–7). So now Leontes’ compliment involuntarily refers to the 20 x 25 “royal” paper size of printed folio volumes; and like the term for the author’s “royalty,” the pun on “prints” thus simply exposes the degree of paternal unease at the untrustworthiness of the multiple editions, epitomes, imitations, piracies, and translations in this first age of mechanical reproduction, when authorial rights are asserted in denial of the facts of textual dissemination, claiming “rights over printing that did not exist.”³⁵ For as Shakespeare’s Queen Hermione warns her husband, once “published” there can be no retraction of the “dangerous supplement” of the printed text:³⁶

How will this grieve you
When you shall come to clearer knowledge, that
You thus have published me! Gentle my lord,
You scarce can right me throughly then to say
You did mistake (2.1.96–100).

Just prior to *The Winter’s Tale*, King James had reissued his 1607 *Apology for the Oath of Allegiance* with corrections, but then rushed out a proclamation asking purchasers to bring back “all such Books as they have to our Printer, from whom they shall have other copies” correcting the errors made to the corrections caused by “the rashness of the Printer”; and in her study of this contradictory “royal author” Jane Rickard remarks how even as these repeated recalls and reissues “attempt to impose order, they form a striking public acknowledgement” of the vagaries of print.³⁷ Likewise, Leontes’ attempt to assert the “royalty” of a folio volume involuntarily concedes there can be no return to the phallogentrism of “stamped coin” (4.4.720) which even Autolycus prefers. So, if “Childbirth is the literal and symbolic centre” of this play, it remains fraught with paternal anxiety about “some foul issue” (2.3.153), and concern that “I’ll not rear / Another’s issue” (191–192).³⁸ The word “issue” occurs fifteen times in *The Winter’s Tale*, twice as often as in any other play by Shakespeare. Helen Hackett explains how this repetition connects “the issue of it” (5.2.8), as outcome, to the characters’ concerns that they “should not produce fair issue” (2.1.149), and the narrative’s “issue doubted” (1.2.256) to the “fair issue” (2.1.150) of such progeny.³⁹ So Leontes’ sensation that “I / Play [...] a part, whose issue / Will

35. LOEWENSTEIN Joseph, *Ben Jonson and Possessive Authority*, *op. cit.*, p. 50.

36. DERRIDA Jacques, *Of Grammatology*, Spivak Gayatri Chakravorty (trans.), Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976, p. 144.

37. RICKARD Jane, *Authorship and Authority: The Writings of James VI and I*, Manchester, Manchester University Press, 2007, p. 128.

38. NEELY Carol Thomas, *Broken Nuptials*, *op. cit.*, p. 191.

39. HACKETT Helen, “Gracious Be The Issue’: Maternity and Narrative in Shakespeare’s Late Plays”, in *Shakespeare’s Late Plays: New Readings*, RICHARDS Jennifer and KNOWLES

hiss me to my grave" (1.2.185–187), is provoked by the tension between playing and printing in a culture without copyright yet already tyrannically fixated on the author. Hence the king will "spend much of the play trying (and failing) to control his own language and the language of others."⁴⁰ But when Paulina implores him to "Care not for issue; / The crown will find an heir" (5.1.46), the play also registers what Robert Knapp terms the new "bookish authority" in later Shakespeare, where the kings and fathers learn that "issues" must be trusted, even when "the text is foolish" (*Lear*, 4.2.38).⁴¹

A play without an author is "a Bastard without a Father," playwright Thomas Heywood declared.⁴² Yet Shakespeare's romances mark a major shift in this monological trope of printing and parenting, when they decide to "weigh not every stamp," as Posthumus puts it in *Cymbeline*, but "Though light, take pieces for the figure's sake" (5.5.118–119). As Adrian Johns maintains in *The Nature of the Book: Print and Knowledge in the Making*, the true "print revolution" occurred at this time, when with the realisation that patriarchy's "print of goodness" would no longer "take" (*Tempest*, 1.2.355), the credibility gap was bridged by "intersubjective trust," as "questions of credit took the place of assumptions of fixity."⁴³ If the sixteenth century had been a time for the hermeneutic of suspicion, the seventeenth century would therefore be the age of credit. So, in *The Winter's Tale*, the king's distrust is met with the appeal, "Beseech your highness, give us better credit" (2.3.146). We need not go so far as Louis MacNeice, whose poem "Autolycus" sees in the "master pedlar with your confidence tricks, / Brooches, pomanders, broadsheets and what-have-you," the Bard's self-portrait in "his last phase when hardly bothering to be a dramatist," to perceive here a disclaimer of authorial responsibility.⁴⁴ For by equivocating about how much the persons and incidents of this play are both like and yet "unlike" "an old tale still, which will have matter to rehearse though credit be asleep and not an ear open" (5.2.60–61), Shakespeare turns his rival's story against its putative owner, to dissolve suspicions of plagiarism and illegitimacy in a collective leap of faith, which "Were it but told you, should be hooted at / Like an old tale"

James (eds.), Edinburgh, Edinburgh University Press, 1999, p. 25–39.

40. ENTERLINE Lynn, "You speak a language that I understand not": The Rhetoric of Animation in *The Winter's Tale*", in *Shakespeare Quarterly*, vol. 48, n° 1, 1997, p. 27.

41. KNAPP Robert, *Shakespeare: The Theater and the Book*, Princeton, Princeton University Press, 1989, p. 241; see also BERGERON David, "Traacherous Reading and Writing in Shakespeare's Romances", in *Reading and Writing in Shakespeare*, op. cit., p. 160–177.

42. HEYWOOD Thomas, "Epistle Prefatory" to *The English Traveller* (1633), qtd. in LOEWENSTEIN Joseph, *Ben Jonson and Possessive Authority*, op. cit., p. 50.

43. JOHNS Adrian, *The Nature of the Book: Print and Knowledge in the Making*, Chicago, Chicago University Press, 1998, p. 31, 35, 58.

44. MACNEICE Louis, "Autolycus", in *Louis MacNeice: Poems*, LONGLEY Michael (ed.), London, Faber & Faber, 2001, p. 79–80.

(5.3.116–117), because “This news, which is called true is so like an old tale that the verity of it is in strong suspicion” (27–29):

AUTOLYCUS

Here’s one to a very doleful tune, how a usurer’s wife was brought to bed of twenty money-bags at a burden, and how she longed to eat adders’ heads and toads carbonadoed.

MOPSA

Is it true, think you?

AUTOLYCUS

Very true, and but a month old (4.4.260–265).

As “credulous to false prints” as their “complexions” (*Measure*, 2.4.128–129), we are told, female readers cannot get enough of Autolycus’ ballads about mermaids and monstrous births, since they “love a ballad in print,” Mopsa exclaims, “for then we are sure they are true” (4.4.258–259). The truth of the ballad of the usurer’s wife is indeed certified, Autolycus vouches, by the signature of the midwife, “one Mistress Tail-Porter” (267–268). The tell-tale name of the female teller thereby mocks Paulina’s story about Perdita, as if the play itself has such a “deal of wonder [...] that ballad-makers cannot be able to express it” (5.2.23–25). Like the excitement of Stephano and Trinculo at the “monster” Caliban (*Tempest*, 2.2.29), therefore, this is one of a spate of references in his final plays to the genre of “monstrous birth” ballads which imply that about 1610 Shakespeare became alert to the way these broadsides projected anxieties about their own bastard status, as stigmatized forms of print, onto the supposed “deformed biological reproduction” of the lower classes.⁴⁵ In her *Illegitimate Power: Bastards in Renaissance Drama*, Alison Findlay argues that the strategy of *The Winter’s Tale* was thus to subvert the opposition between the natural and unnatural, by showing how society’s efforts “to displace illegitimacy (its own cultural construct)” onto nature are themselves unnatural. Natural yet unnatural, the bastard undoes distinctions between true and false, original and copy, speech and writing, in this analysis. Thus, when Leontes plots “to make the murder of a bastard look natural” by exposing the baby in a “remote and desert place” (2.3.175), he merely confirms his own monstrosity.⁴⁶ Likewise, the implausibility of Shake-

45. “Deformed biological reproduction”: KITCH Aaron W., “Printing Bastards: Monstrous Birth Broadsides in Early Modern England”, in *Printing and Parenting*, *op. cit.*, p. 232.

46. FINDLAY Alison, *Illegitimate Power: Bastards in Renaissance drama*, Manchester, Manchester University Press, 1994, p. 135–136.

speare's hybrid generic bastard of a tragicomedy seems deliberately designed to confound the king's efforts to fix social differences between discourses of the believable and unbelievable:

Lest barbarism, making me the precedent,
Should a like language use to all degrees,
And mannerly distinguishment leave out
Betwixt the prince and beggar (2.1.84–87).

Autolycus will be on his “footpath way” (4.3.121) long before the issue of the “summer songs” he boasts he sings “for me and my aunts / While we lie tumbling in the hay” (11–12) becomes apparent. It will be “Nine changes of the watery star” (1.2.1), we are reminded at the start, before the unintended consequences of any “foul gap in the matter” are delivered. But the breaches in his leaking goods are so like “that wide gap” that leaves “the growth untried” (4.1.6) in Shakespeare’s “weak-hinged” (2.3.118) play, they could make us doubt Apollo’s oracle when at the end the king ominously repeats he will “Each one demand and answer to his part / Performed in this wide gap” (5.3.153–154). Deprived of a theophany, Apollo’s verdict on Hermione’s chastity is “like paper currency” without gold reserves, quips Howard Felperin.⁴⁷ Nor is trust advanced when Florizel lets slip that “the fire-robed god” also appeared as “a poor humble swain” (4.4.29–30): to seduce Alcestis. There are too many such gaps in the stretched fabric of *The Winter’s Tale*, with its “unprecedented obfuscation” over the reported death of Hermione, not to speculate what this latest interrogation will reveal.⁴⁸ Leontes estimates a “tenth” of wives to be unfaithful (1.2.197), and Jacobean England was indeed registering an illegitimacy crisis, with “percentages of baptised children described as illegitimate” rising about 1610 to levels “never again attained before 1750.”⁴⁹ So, “I would there were no age between ten and three-and-twenty,” complains the play’s Shepherd, “for there is nothing in the between but getting wenches with child” (3.3.58–61). “Littered under Mercury,” Autolycus and the bastards he leaves behind after his “songs” with Mopsa and Dorcas have, therefore, surely been imported into Greene’s story to make us wonder: suppose Leontes’ suspicions of slippage were true, and the baby born to his wife was indeed the “issue” of “some scape”—the term for a printing error—as the Shepherd who finds this castaway of the “litter” assumes, when however small its print, he thinks he can read between the lines?

47. FELPERIN Howard, ““Tongue-tied our queen?": The Deconstruction of Presence in *The Winter’s Tale*” in *Shakespeare and the Question of Theory*, PARKER Patricia and HARTMAN Geoffrey (eds.), London, Routledge, 1993, p. 8.

48. MUIR Kenneth, *The Sources of Shakespeare’s Plays*, *op. cit.*, p. 267.

49. HOULBROOKE Ralph, *The English Family, 1450–1700*, Harlow, Longman, 1984, p. 82.

Sure some scape; though I am not bookish, yet I can read waiting-gentlewoman in the scape. This has been some stair-work, some trunk-work, some behind-door-work; they were warmer that got this than the poor thing is here (3.3.69–74).

Critics always assume Perdita’s adoptive family is illiterate; yet while they may not be “bookish,” Shakespeare goes out of his way to associate them with writing, giving her brother her shopping-list for the sheep-shearing, and introducing her lover Florizel with her father’s approval that “he’ll stand and read, / As twere, my daughter’s eyes” (4.4.175–176). So if the Shepherd thinks he can read the “little print” of his foundling like a book, that may be because he has been poring over “unconsidered trifles” like Greene’s *Pandosto*, which return over and again in this period to the Cinderella narrative of the exiled princess, as if working out the professional dream of literary legitimacy. What Shakespeare seems to have noticed in figuring Perdita as a cast-off book, that is to say, is how much it matters to the writers of these retellings that the foundling is “really” royal, as though her change of clothes validates their own claim to authorial sovereignty. As Catherine Belsey remarks, “these stories clearly fulfilled in fantasy a desire to overcome social difference,” yet reproduce the very hierarchy they aspire to transcend.⁵⁰ Thus Greene’s shepherd is persuaded to save the baby only by his “greedy desire” for the “great sum of gold” found with it, when “the covetousness of the coin overcame him,” while the “exquisite perfection” of the child’s “natural disposition did bewray that she was born of some high parentage.”⁵¹ If *Pandosto* legitimates its folktale elements with these class distinctions, however, such hierarchies do not impress in *The Winter’s Tale*. For what Shakespeare instead stresses there is the literacy of Perdita’s nurturing family, the “lower messes” who, despite Leontes’ social prejudices, are as capable of reading a Cinderella story as “finer natures” like Camillo (who has, in fact, been “reared” from the “meaner” class himself, 1.2.315–316):

Was this taken
By any understanding pate but thine?
For thy conceit is soaking, will draw in
More than the common blocks. Not noted, is’t,
But of the finer natures? By some severals
Of headpiece extraordinary? Lower messes
Perchance are to this business purblind? (1.2.219–225).

50. BELSEY Catherine, *Why Shakespeare?*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007, p. 73.

51. GREENE Robert, “Pandosto, The Triumph of Time” rpt. in SHAKESPEARE William, *The Winter’s Tale*, ORGEL Stephen (ed.), Oxford, Oxford University Press, “The Oxford Shakespeare”, 1996, p. 251.

With its promise to be “Pleasant for age to avoid drowsy thoughts, and profitable for youth to eschew other wanton pastimes,” *Pandosto* was one of a line of Elizabethan works, like George Peele’s *The Old Wives Tale*, evoking peasant customs and oral culture with a nostalgia for the community “where nobody went beyond ear-shot” that anticipates Rousseau’s idealisation of “the golden age” of speech.⁵² Greene would sentimentalize the “cloth breeches” of old England over the “velvet” of a bastard age; but as Peter Burke relates, such patronising of popular culture was actually a sign of the withdrawal of the Elizabethan elite, which would soon learn to refer to minstrels and their ballads “with a mixture of curiosity, detachment and contempt.”⁵³ In his essay “Peasants Tell Tales,” Robert Darnton confirms that the literary versions dating from this time are embarrassed by the cruel amorality of stories told by servants and wet nurses.⁵⁴ For as Greene’s and Peele’s efforts showed, “an old wives winter’s tale” too often turned out to be “a heavy tale / Sad in thy mood and sober in thy cheer,” like the “winter’s tales” of “spirits and ghosts that glide by night” or the “mere old wives tales” Marlowe’s *Barabas* and *Faustus* despise as “old women’s words.”⁵⁵

Shakespeare wrote *The Winter’s Tale* when literary writers were for the first time starting to assign fairy stories and folktales “to the people, to Mother Goose, or to old nurses” as the voice of truth.⁵⁶ Unlike Greene and other authors of *faux naïf* Elizabethan and Jacobean “winter’s tales,” however, Shakespeare never succumbed to a Rousseauist vision of storytelling as innocent. Thus when Macbeth sees Banquo’s ghost, his wife says his terror is such as “would well become / A woman’s story at a winter’s fire / Authorized by her grandam” (3.4.63–65). And the “old tales” that Shakespeare mentions are truly grim: like those “tales of woeful ages long ago,” or “sad stories of the deaths of kings,” recited “In winter’s tedious nights,” remembered by Richard II (*Richard II*, 3.2.152; 5.1.40–42); the “old tale” told in Windsor about Herne the Hunter turning milk to blood as he “shakes a chain / In a most hideous and dreadful manner” (*Wives*, 4.4.26–32); or spine-chilling “Bluebeard” itself, which Benedick cites for the murderer’s denial to his victim of “the story that is printed in

52. DERRIDA Jacques, *Of Grammatology*, *op. cit.*, p. 168.

53. GREENE Robert, “A quip for an upstart courtier, or a quaint dispute between velvet breeches and cloth breeches”, London, 1592; qtd. in JUSSELAND Jean-Jules, *The English Novel in the Time of Shakespeare*, London, Fisher Unwin, 1891, p. 189; BURKE Peter, *Popular Culture in Early Modern Europe*, London, Temple Smith, 1978, p. 277.

54. DARNTON Robert, “Peasants Tell Tales”, in *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History*, London, Allen Lane, 1984, p. 62–65.

55. “An old wives’ winter’s tale”: PEELE George, *The Old Wives Tale*, BINNIE Patricia (ed.), Manchester, Manchester University Press, 1980, line 99; MARLOWE Christopher, *The Jew of Malta*, 2.1.24–26; *Doctor Faustus*, 5.136, in *Christopher Marlowe: The Complete Plays*, ROMANY Frank and LINDSEY Robert (ed.), London, Penguin, 2003, p. 273, 364.

56. DAVIS Natalie Zemon, *Society and Culture in Early Modern France*, Cambridge, Polity Press, 1987, p. 229.

her blood”: “it is not so, nor ‘twas not so, but indeed, God forbid it should be so” (*Much Ado*, 1.1.175; 4.1.121). As Darnton observes, the world of Mother Goose was in reality a Hobbesian one of wicked stepmothers and abandoned orphans, with “unending toil and brutal emotions,” and its setting was a surveillance society, a “nasty village” of prying parents and nosy neighbours.⁵⁷ So when *The Winter’s Tale* features just such a scare story it defines Leontes’ Sicily, and the tragic world of *Pandosto*, as precisely the kind of closed, in-bred, and possessive community its characters will need to beautify in order to escape:

MAMILLIUS

A sad tale’s best for winter. I have one
Of sprites and goblins.

HERMIONE

Let’s have that, good sir.
Come on, sit down, come on, and do your best
To fright me with your sprites; you’re powerful at it.

MAMILLIUS

There was a man—

HERMIONE

Nay, come sit down, then on.

MAMILLIUS

Dwelt by a churchyard (2.1.25–30).

Mamillius’ winter’s tale is interrupted by his father’s cry of vindication: “All’s true that is mistrusted” (2.1.48); but it will be continued when Hermione appears as “the ghost that walked” (5.1.63) “in pure white robes” to terrify Antigonus as “with shrieks, / She melted into air” (3.3.21; 35–36). The prince who starts this uncanny tale about a man living with corpses, whom the boy soon joins, is named after the heroine of Greene’s first novel *Mamillia*, a story of “Two Maids Wooing a Man” (4.4.287) which belied its author’s reputation as the “Homer of women” with its misogynistic sneers. When the child precociously mocks the Ladies’ “beautifying” cosmetics, the answer to their query, “Who taught this?” (2.1.12), would therefore

57. DARNTON Robert, “Peasants Tell Tales”, in *The Great Cat Massacre*, *op. cit.*, p. 29, 55.

have to be the tales he reads. Thus truth will be welcomed as “the Daughter of Time,” *Pandosto* affirms, when she is “most manifestly revealed”; and Greene’s novel has been called a frenzy of the suspicious gaze frustrated by the “limits of a man’s knowledge,” when “desire and jealousy flourish at the margin of what is knowable, just beyond the limits of what he can see.”⁵⁸ What this craving for possession in fact incubates is a sinister premonition of the psychoanalytic decodings of Cinderella, when *Pandosto* develops a “frantic affection” for his half familiar daughter Fawnia. So faced by the “chain and jewels” which prove the girl he desires to be his child, *Pandosto* reacts like Oedipus, and “calling to mind how he betrayed his friend Egistus, how his jealousy was the cause of Bellaria’s death, that contrary to the law of nature he lusted after his own Daughter, fell into a melancholy fit, and to close up the Comedy with a Tragical stratagem, slew himself.”⁵⁹ The self-reflexiveness of this cursory ending thus betrays the desperation of Greene’s drive for authorial control. Confronted by the contents of the magical fardel, his insulated, incestuous, and suspicious world of fixed identities and stable signifiers can only destroy itself.

Shakespeare had already anticipated the Freudians by exposing incest as the dirty secret of Cinderella in *King Lear*; and began to map an exit in *Pericles*, where all the travels of the hero are made to escape this doom: “Bad child, worse father, to entice his own” (1.27). *The Winter’s Tale* hints at incest when the king ogles his daughter with an eye that “hath too much youth in it,” and confesses she so resembles her mother that “I thought of her / Even in these looks I made” (5.1.224, 226–227).⁶⁰ This is where the Pygmalion-like fixation on offspring being “Almost as like” their parents “as eggs” (1.2.129) to attest paternal ownership was always leading. Shakespeare’s play avoids this deathly *cul de sac*, however, for Perdita will never be “the whole matter / And copy” (2.2.98–99) of her father because of her *nurture*. This natural daughter of foul-mouthed, evil-minded Leontes avoids the incestuous fate of Fawnia, after she learns to do “anything” as “featly” as she dances (4.4.178–179), by following her second father’s lessons in hospitality and openness. Nothing shows up royal incivility more than the Shepherd’s later resolve that “we must be gentle now we are gentlemen” (5.2.147–148). Perdita underlines this reversal when she rebuts the idea that her beauty is “more than can be thought to begin from such a cottage” (4.2.43) with the urge to tell Polixenes “the selfsame sun that shines upon

58. GREENE Robert, “Pandosto”, rpt. in *The Winter’s Tale*, PITCHER John (ed.), *op. cit.*, p. 406; DAVIS Joel, “Paulina’s Paint and the Dialectic of masculine desire in the *Metamorphoses*, *Pandosto*, and *The Winter’s Tale*”, in *Papers on Language and Literature*, vol. 39, n° 2, 2003, p. 115–130.

59. GREENE Robert, “Pandosto”, rpt. in *The Winter’s Tale*, ORGEL Stephen (ed.), *op. cit.*, p. 274.

60. See MELCHIORI Barbara, “Still Harping on my Daughter”, in *English Miscellany*, vol. 11, 1960, p. 59–74.

his court / Hides not his visage from our cottage” (4.4.441–442). So, though the Arden editor calls her adoptive father a “gnarled, illiterate old peasant,” who could not possibly be the tutor for the “intelligence” and “grace” with which Perdita discourses about art and nature, his instructions to his daughter establish that this is precisely what he is:⁶¹

Pray you bid

These unknown friends to’s welcome, for it is
A way to make us better friends, more known.
Come, quench your blushes, and present yourself
That which you are, mistress o’th’feast. Come on,
And bid us welcome to your sheep-shearing,
As your good flock shall prosper (4.4.64–70).

When Autolycus starts his bawdy ballad “Two Maids Wooing a Man,” it is the Shepherd’s son who is embarrassed, saying “We’ll have this song out anon by ourselves” (307). Throughout *The Winter’s Tale*, Shakespeare inverts the social logic and causality of *Pandosto*, beginning with the surprise that Bohemia is now the summer land of hospitality, and Sicily the wintry country of suspicion. So, contrary to the notion that in *The Winter’s Tale* Shakespeare naturalises class and property, as Terry Eagleton has argued, by valorising “the father-child relationship as a paradigm of authentic individual possession,” recent critics read the play as a subversion of the “natural aristocracy” of the Cinderella fantasy, and an affirmation of a dialectical relationship between “high” and “low” that demonstrates how they are implicated in each other.⁶² In this interpretation the gullibility of Autolycus’ country customers not only reenacts the prejudice that lets Leontes call Hermione “A bed-swerver, even as bad as those / That vulgars give bold’st titles” (2.1.93–94), but puts into relief the vulgarity of the king and court. So when the pedlar “beautifies” himself in the finery of Prince Florizel, the naivety of the shepherds in mistaking him for “a great man,” as he coaxes them into acknowledging “the air of the court in these enfoldings” (4.4.726; 747), mirrors both the king’s failure to distinguish his queen from a “flax-wench that puts to / Before her troth-plaint” (1.2.274–275), and our own class assumptions in identifying Perdita as a princess on mere evidence of the “majesty of the creature” (5.2.35), as though the play was setting out to generate the very social

61. *The Winter’s Tale*, PITCHER John (ed.), *op. cit.*, p. 56.

62. EAGLETON Terry, *William Shakespeare*, Oxford, Blackwell, 1986, p. 92; RICHARDS Jennifer, “Social Decorum in *The Winter’s Tale*”, in *Shakespeare’s Late Plays*, RICHARDS Jennifer and KNOWLES James (eds.), *op. cit.*, p. 78.

reversals and cultural mistakes Greene deplored and his characters dread, "And mannerly distinguishment leave out / Betwixt the prince and beggar" (2.1.86–87):⁶³

CLOWN

This cannot be but a great courtier.

SHEPHERD

His garments are rich, but he wears them not handsomely.

CLOWN

He seems to be more noble in being fantastical. A great man, I'll warrant. I know by the picking on's teeth (4.4.743–748).

Where *Pandosto* had exposed its author's obsession with social distinction and patriarchal ownership, *The Winter's Tale* revisits the primal scene of Shakespeare's own beautification with the self-consciousness of a parvenu who had as one of the King's Men truly realised Autolycus' dream to serve a prince and wear "three-pile" (4.3.14). Patricia Parker infers that the entire play is, in fact, organised around the anachronicity of this "preposterousness," a "reversal of priority, precedence, and ordered sequence" the Clown explains in the last act when he states that "I was a gentleman born before my father, for the King's son took me by the hand and called me brother; and then the two kings called my father brother," so that for "these four hours" they have been in a "preposterous estate" (5.2.134–143). The young shepherd's "preposterous" is always glossed as a malapropism for "prosperous"; but the anachronism of a world turned arsy-versy, upside-down, is the rule from the instant the playwriting Time turns his glass, "To o'erthrow law, and in one self-born hour / To plant and o'erwhelm custom" (4.1.8–9). Sure enough, thanks to "fairy gold" the shepherds are very soon "from very nothing, and beyond the imagination of [their] neighbours [...] grown into an unspeakable estate" (4.2.38–40). That "preposterous" revolution does not, however, only describe the social mobility of new men like Camillo, but as Parker remarks, the "rise of Shakespeare himself, Greene's 'upstart crow,' to the status of gentleman born," in the grant of arms he retroactively obtained for his father John.⁶⁴ Thus, if Shakespeare's Sicily is founded on Greene's Elizabethan story, as a paranoid, inward-looking country, nostalgic for the sterile innocence of an age when "We were as twinned lambs" that "knew not the doctrine"

63. *Ibid.*, p. 75–79; see also BARTON Anne, "Leontes and the Spider", in *Essays, Mainly Shakespearean*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 161–181.

64. PARKER Patricia, *Shakespeare from the Margins: Language, Culture, Context*, Chicago, University of Chicago Press, 1996, p. 21, 23.

of original sin (1.2.66–69), his Bohemia is a more relaxed land like his own current Jacobean one, living out the unintended consequences and migrant meanings of a fortunate fall.

The learning curve of *The Winter's Tale* has taken us from a world where “intention stabs the centre” (1.2.137) to one where we know enough to credit what “interpretation should abuse” (4.4.348). From intention to interpretation, in Shakespeare’s play the reader is truly, then, among “things newborn,” as the author is among “things dying” (3.3.110). Critics often sentimentalise the Bohemia of the play as the ideal for some lost organic community, in which “the pastoral scene” yokes “human growth, decay and rebirth with the vital rhythms of nature.” In such a community “rooted in the soil,” F. R. Leavis believed, “People talked, so making Shakespeare possible.”⁶⁵ But though *The Winter's Tale* does invoke the archaic institution of the storyteller, the *veillée* of the gossiping “crickets” in the hearth (2.1.31), it leaves that haunted house with Mamillius in Sicily, as the winds of change blown by print and commerce sweep into the Bohemian sheep-shearing festivities. The Shepherd fondly recalls a time when his deceased wife “was both pantler, butler, cook; / Both dame and servant,” who “welcomed all, served all; / Would sing her song and dance her turn” (4.4.56–58); but in Perdita’s reign as the “queen of curds and cream” (161) the feast will be professionalised by Autolycus and commercialised at her own command. François Laroque has analysed sheep-shearing as a customary opportunity “to display one’s sense of hospitality and good-neighbourliness”; but he compares Shakespeare’s use of the festival to the primitivism of modern artists adopting naïve or found objects to embellish them.⁶⁶ This mercurial beautification of the festive world is never clearer, moreover, than in Perdita’s list, which with its exotic luxuries extends seasonal hospitality so far it opens the agrarian society to the intercultural exchanges of what Fernand Braudel called the true magic of the seventeenth century, “the miracle of long-distance trade”:⁶⁷

CLOWN

Let me see, what am I to buy for our sheep-shearing feast? Three pound of sugar, five pound of currants, rice—what will this sister of mine do with rice? But my father hath made her mistress of the feast, and she lays it on [...] I must have saffron to colour the warden pies; mace, dates, none, that’s out of my note;

65. LEAVIS F. R., “Shakespeare’s Late Plays”, in *The Common Pursuit*, London, Chatto & Windus, 1962, p. 180–181; “People talked”: “Joyce and the revolution in the word”, in *Scrutiny*, vol. 2, n° 2, 1933, p. 200.

66. LAROQUE François, *Shakespeare’s Festive World: Elizabethan Seasonal Entertainment and the Professional Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 156, 185.

67. BRAUDEL Fernand, *The Wheels of Commerce: Civilization and Capitalism 15th–18th Century*, Siân Reynolds (trans.), London, Collins, 1982, p. 582–585.

nutmegs, seven; a race or two of ginger, but that I may beg; four pounds of prunes, and as many of raisins o'th'sun (4.3.35–48).

Like the grocery of the small Westmorland town of Kirby Stephen that impressed Braudel with its imported sugar, wine, soap, tobacco, lemons, almonds, raisins, pepper, mace, and cloves, the shop that supplies Perdita with fruit and spices reveals that “the timeless, bucolic green world” is in fact “integrated into the international economy” and the cycles of world trade.⁶⁸ It can benefit from globalization due to the wool from the sheep raised with the “fairy gold,” a flock of “fifteen hundred” which yields the Shepherd £140 per year (4.3.33). Thus there is all the irony of unintended consequences when Perdita speaks against cultivation of “our carnations and streaked gillyvors, / Which some call nature’s bastards” (4.4.82–83), as the genus *Dianthus*, with its flesh-tinted pinks and Sweet Williams, was prized as “the Queen of delight and of Flowers” for the fortuitous beauty and diversity of its hybridization.⁶⁹ “Solomon in all his princely pomp was never able to attain this beauty,” swore Barnabe Googe in 1577, and the zany permutations of carnation varieties, with names like Painted Lady, fascinated gardeners such as John Gerard, because “every year every country bringeth forth new sorts” from the natural cross-pollination Polixenes calls the “art / That nature makes” (91–92).⁷⁰ This spontaneous “piedness share[d] / With great creating nature” (87–88) made carnations metonymic of the miscegenation Perdita spurns. So, like Autolycus doing good against his will, both the father and bastard are talking here against themselves. But Shakespeare may have known that in Bohemia the pioneer botanist Clusius, Charles de L’Écluse, studied the freakish flower as an emblem, like the bizarre anamorphic art of Arcimboldo, for the benevolent cosmopolitanism of Emperor Rudolf, and that the patrons of his genetic research were Chancellor Lobkovic and his formidable wife Polyxena.⁷¹ If so, there is an entire ecological politics of global “transculturation” behind the speech in favour of such beautification made by Polixenes, when he lives up to his xenophile

68. *Ibid.*, p. 66; COHEN Walter, “The Undiscovered Country: Shakespeare and Mercantile Geography,” in *Marxist Shakespeares*, HOWARD Jean and SHERSHOW Scott Cutler (eds.), London, Routledge 2001, p. 144.

69. “Queen of Flowers”: PARKINSON John, *Theatrum Botanicum*, London, 1629; qtd. in COATS Alice, *Flowers and their Histories*, London, Hulton, 1956, p. 71.

70. GOOGE Barnabe, qtd. in COATS Alice, *Flowers and their Histories*, *op. cit.*; GERARD John, *The Herball or Generall Historie of Plantes*, London, 1597, qtd. in MORETON Oscar C., *Old Carnations and Pinks*, London, George Rainbird, 1955, p. 4.

71. MORETON Oscar C., *Old Carnations and Pinks*, *op. cit.*; EVANS R. J. W., *Rudolf II and his World: A Study in Intellectual History, 1576–1612*, Oxford, Clarendon Press, 1973, p. 119–120, 207 et passim.

name as the “unintentionally” hospitable King of this heterogeneous land of Bohemia:⁷²

You see, sweet maid, we marry
 A gentler scion to the wildest stock,
 And make conceive a bark of baser kind
 By bud of nobler race. This is an art
 Which does mend nature—change it rather; but
 The art itself is nature. [...]
 Then make your garden rich in gillyvors,
 And do not call them bastards (4.4.92–99).

Rudolf II would turn to the tulip as the horticultural medium for his project of variegation; but his tolerant religious politics have been discerned behind *The Winter's Tale* by James Ellison, who keys the text to hopes for Christian unity surrounding the 1613 wedding of James' daughter Elizabeth to Frederick, the Elector Palatine and future King of Bohemia.⁷³ Perhaps this carnation debate was added at that time, along with the resurrection of Hermione, which does not figure in either Greene's novel or Simon Forman's 1611 report of the play, since in another recent essay Amy Tigner suggests “the statue of our queen” (5.3.10), “newly performed by that rare Italian master Giulio Romano” (5.2.95), may refer to the animated sculptures that featured in Mannerist gardens such as those of Rudolf's Prague.⁷⁴ Shakespeare took the Edenic garden metaphor from Greene, whose Bellaria provokes *Pandosto's* jealousy walking “into the garden” with Egistus, as Hermione does with Polixenes.⁷⁵ It is a long way, however, from the grubby rivalry of Greene to Giorgio Vasari's Romano and the masques of the Stuart court. So as Pitcher says, it seems highly unlikely that Shakespeare returned to *Pandosto*, and “the green-eyed monster” jealousy

72. For the theory of “transculturation” see BROOK Timothy, *Vermeer's Hat*, *op. cit.*, p. 21, 126 and *passim*; ORTIZ Fernando, *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*, 1940, rpt. Durham NC, Duke University Press, 1995.

73. ELLISON James, “*The Winter's Tale* and the Religious Politics of Europe”, in *Shakespeare's Romances*, THORNE Alison (ed.), Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2003, p. 171–204. For Rudolf and the beginning of the tulip craze, see SCHAMA Simon, *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, London, Collins, 1987, p. 351.

74. TIGNER Amy L., “*The Winter's Tale*: Gardens and the Marvels of Transformation”, in *English Literary Renaissance*, vol. 36, n° 1, 2006, p. 114–134; EVANS R. J. W., *Rudolf II and his World*, *op. cit.*, p. 121.

75. GREENE Robert, “*Pandosto*”, *op. cit.*, p. 236: “Bellaria would walk with him in the garden, where they two in private and pleasant devices would pass the time to both their contents.”

(*Othello*, 3.3.170), simply “to show that his plays were a hundred times better than anything Greene ever wrote.”⁷⁶

An upstart and a bastard his rival had called him. But what these invented garden scenes offer is not only a *paragone* of how he could disabuse such “jealousies [...] too green and idle / For girls of nine” (3.2.178–180). His beautifying of his sickly “green” original, with carnations named after flesh, and a statue made to “verily bear blood” (5.3.65), reverses the myth of paternal origin that had driven “the lives of the artists” from Pygmalion to Romano, by giving “life to that which gave it life,” in a triumph of theatrical performance over literary possession, as “Who was most marble there changed colour” (5.2.88).⁷⁷ It is no accident, therefore, that this resurrection should require carnations, essential ingredients of both cosmetics for “women’s faces” (2.1.12) and the “ruddiness” (5.3.81) of artists’ paint, since as Farah Karim-Cooper has shown, these carnal flowers were “at the intersection of both arts,” as they generated “the standard of beauty that required fair faces, red lips, and ‘flesh-pink’ cheeks.”⁷⁸ So, “If this be magic, let it be an art / Lawful as eating,” like the Eucharist (110), exclaims Leontes of the transubstantiation of marble into flesh. In this play of metamorphoses and dissemination, which is so concerned with beautification of “changed complexions” (1.2.376)—by seeds and sex, gentlemen and genes—the carnations are in fact some of the unseen things in which “It is required / You do awake your faith” (5.3.94–95). Time would, in reality, have made these “fairest flowers o’th’season” (4.4.81), “th’freshest things now reigning,” as “stale” as his tale now seems (4.1.13). But with the boy-player beautified with carnation rouge to make it look as though “The statue is but newly fixed; the colour’s / Not dry” (5.3.46–47), and the “tincture and lustre in her lip” (3.2.203) painted as if “the ruddiness upon her lip is wet” (5.3.81), this flower power in Bohemia is truly the *incarnation* of Sweet William.

76. PITCHER John, “Some Call him Autolycus”, in *In Arden*, *op. cit.*, p. 265; DUNCAN JONES Catherine, *Ungentle Shakespeare*, *op. cit.*, p. 229–230.

77. BALDO Jonathan, “The Greening of Will Shakespeare”, *op. cit.*, p. 8.

78. KARIM-COOPER Farah, *Cosmetics in Shakespearean and Renaissance Drama*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006, p. 13; and see p. 81, 139.

TRADUCTIONS ET MISES EN SCÈNE

Rencontre avec Stéphane Braunschweig

Présentée et animée par Jean-Michel Déprats et Estelle Rivier

Propos recueillis par Estelle Rivier
Université du Maine

Dans cette rencontre avec Stéphane Braunschweig sur sa mise en scène du *Conte d'hiver*, présentée en 1993 au Centre dramatique national (CDN) d'Orléans dont il venait alors de prendre la direction, il est question des choix dramaturgiques et esthétiques adoptés par le metteur en scène. Dans un premier temps, la scénographie (découpée en triptyque selon un système de plans inclinables) est abordée. Puis, sont évoquées la structure de la pièce et l'importance que confère Stéphane Braunschweig au double dénouement, à la distribution, à la prédominance de certains rôles. Dans un troisième temps, ce sont les aspects philosophiques et parfois psychanalytiques qui sont explicités : quel est le lien entre Othello et Léontès par exemple ? Ou celui entre Polixènes et Léontès dans leur rapport avec les enfants ? Quelques éléments sur la partition musicale et la poétique de la mise en scène concluent l'entretien.

Stéphane Braunschweig discusses his production of The Winter's Tale, staged in 1993 at the CDN of Orléans where he had just been appointed Director. In this interview, Braunschweig discusses the scenography (a system of inclined planes was used to symbolize the various loci), the structure of the play and the importance that he devoted to the double dénouement, the cast and the predominance of some parts. He also examines philosophical and psychoanalytical aspects of the play: discussing the link between Othello and Leontes, or that between Polixines and Leontes in their relationship with their children. The interview concludes with remarks on the music which accompanied the production.

C'est en 1993 que Stéphane Braunschweig, nommé directeur du Centre dramatique d'Orléans, présente *Le Conte d'hiver* de Shakespeare, une pièce qu'il avait déjà choisi de mettre en scène lorsqu'il était élève à l'école du Théâtre national de Chaillot en 1986. C'était son premier travail sur Shakespeare. Depuis, Stéphane Braunschweig a entretenu un rapport privilégié avec Shakespeare. Il a monté *Measure For Measure* avec des acteurs anglais en 1997 (ce spectacle a été donné au Théâtre des Amandiers de Nanterre dans le cadre du Festival d'automne), puis *Le Marchand de Venise* au Théâtre des Bouffes du Nord et au Piccolo Teatro en 1999. Au sein de l'école du Théâtre national de Strasbourg qu'il a dirigé à partir de 2000, il a préparé *Tout est bien qui finit bien* avec ses élèves en 2003.

Évoquer le travail scénographique de Stéphane Braunschweig, c'est révéler une pensée philosophique, une réflexion sur les enjeux dramaturgiques d'un répertoire

et une créativité ingénieuse dans la façon de travailler la scénographie en adéquation avec les données spécifiques d'une pièce.

LA SCÉNOGRAPHIE

Jean-Michel Déprats : Une constante de votre travail scénique, Stéphane Braunschweig, est que chaque scénographie est une dramaturgie. La pensée sur la pièce s'exprime à travers un dispositif scénique qui n'est pas simple machine à jouer mais aussi machine à penser. Ainsi, la symbolique du plan incliné traduit une fracture. Que dit ce plan incliné sur la pièce ?



Fig 1 : Acte 5, scène 3, Paulina dévoile la statue. © Élisabeth Carecchio.

Stéphane Braunschweig : Il faut d'abord préciser que ce plan incliné engendrait des contraintes techniques et physiques. En répétition, nous avons fait des essais pour évaluer le degré limite auquel le plateau pouvait s'incliner, soit environ 30°.

Pour quatre mètres de profondeur, le plateau s'élevait sur deux mètres. Le décor, lui, faisait huit mètres de profondeur. De fait, au plus haut du plateau, l'acteur se trouvait surélevé à quatre mètres, ce qui était vertigineux. Il lui fallait des chaussures adhérentes pour éviter de glisser sur ce qui constituait un véritable toboggan. À l'avant du plateau, il y avait un petit bassin symbolisant une douve du palais de Léontès sur lequel circulaient des bateaux miniature lorsque l'on passait d'un lieu à un autre.

JMD : À quel moment précis le plateau remontait-il ?

SB : Il remontait au début du deuxième acte, scène deux, lorsque Léontès accuse sa femme de tromperie. C'était à travers la colère de Léontès que le monde se dérobaît sous les pieds d'Hermione et qu'elle se retrouvait en total déséquilibre. Auparavant ce personnage était dans une sorte d'innocence ou d'inconscience de ce qui se passait. Son déséquilibre brutal accompagnait alors sa stupéfaction d'être projeté vers l'avant, exposé à la vue du public. Le monde était à proprement parler « déséquilibré » et exposé à l'humiliation. Le lieu scénique devenait un espace tragique. L'effet était aussi très visuel. Le spectateur avait une vue extrêmement claire et précise de l'action. Le regard du spectateur sur ce plateau s'accompagnait d'une sensation de danger. Ce plan incliné disparaissait lors de la pastorale où l'état d'esprit était tout autre.

Estelle Rivier : Si l'on tisse un lien entre les scénographies de vos divers spectacles, on retrouve ce plan incliné dans plusieurs mises en scène : Amphitryon, Franziska, Peer Gynt, Le Marchand de Venise¹. Ces choix expriment une attirance pour des machines théâtrales dotées d'un mécanisme lourd et somptueux qui soulignent un rapport puissant entre texte et représentation ? Pourquoi cette constante ?

SB : J'ai utilisé ce dispositif dans *Le Conte d'hiver* pour la première fois. Je l'ai ensuite réutilisé parce que cela me permettait de donner beaucoup de clarté aux relations entre les acteurs de même qu'entre les acteurs et les spectateurs. Sur un plateau horizontal, on perd ce rapport de proximité entre individus. Travailler sur la verticalité donne plus de relief à l'ensemble et permet un jeu sur trois dimensions.

Public : Quelle fonction avaient les cavités dans le plateau blanc ainsi que le support carré et noir de ce plateau blanc ?

SB : Le trou dans le plan incliné représente une tombe, la présence de la mort. Hermione y descend lorsqu'elle est condamnée par Léontès. Le carré blanc s'inscrit dans un carré noir à la Malevitch. Les éléments latéraux du carré noir pouvaient

1. Ces spectacles ont été représentés respectivement en 1994, 1995, 1996 et 1999, au CDN d'Orléans pour les trois premiers puis aux Bouffes du Nord pour le dernier.

aussi bouger et se désolidariser du plateau blanc. Il y avait donc deux pentes. L'une, la noire, d'où l'on observait, l'autre, la blanche, sur laquelle on était à découvert.

JMD : L'autre moment que l'on pourrait évoquer, c'est la pastorale où il y a cette toile peinte d'inspiration Renaissance qui interdit tout naturalisme. Dans la mise en scène d'Adrian Noble (RSC, 1993), le traitement de la pastorale était tout autre. On y voyait une sorte de fête de la bière bavaroise très naturaliste. Ici, la pastorale est mise à distance comme genre.



Fig 2 : Acte 4, scène 4, la Pastorale. © Élisabeth Carecchio.

SB : Ma scénographie ne comprenait pas trois décors (le rideau rouge, le plan incliné et le décor de la pastorale) mais un seul qui se couvrait d'éléments différents. Quand on recouvre le plan incliné d'une toile peinte à l'acte quatre, la mort est re-foulée. On écarte la dimension noire de la pièce, comme lorsqu'on met un voile sur ce qui dérange... C'était une manière d'insister sur l'aspect artificiel de la pastorale. Les costumes étaient d'inspiration Renaissance et donc théâtraux, à l'inverse de la première partie où ils étaient contemporains.

LA STRUCTURE DU CONTE D'HIVER

Public : Le Conte d'hiver est-t-il, selon vous, plutôt une tragédie ou plutôt une comédie ? À voir les images du spectacle, on a le sentiment qu'il s'agit d'une tragédie : les personnages ne sourient pas, le costume de Mamillius est suspendu dans la scène finale en mémoire de l'enfant perdu à jamais.

SB : Quand j'ai abordé la pièce il y a dix-sept ans, l'idée qui prévalait était celle d'une construction en diptyque. Une tragédie ouvre la pièce et la place du côté de la mort, puis la comédie pastorale prend le relais et relance la pièce du côté de la vie. Cette idée était liée à une tradition critique shakespearienne et aussi à une certaine idéologie, celle où la jeunesse et le printemps vont nous délivrer du tragique préliminaire après le passage du temps qui est au centre de la pièce. Cette lecture ne m'avait pas tout à fait convaincu parce que j'avais l'impression qu'elle s'arrêtait avant la fin. Certes la comédie se termine, selon les poncifs, avec un mariage, mais selon moi, le dénouement du *Conte d'hiver* est beaucoup plus ambigu. D'une part, la résurrection d'Hermione ne peut pas être prise au premier degré. Shakespeare fait dire à certains de ses personnages que cette résurrection est étrange et pourrait être fausse. La résurrection est une figure théâtrale. J'utilise le mot « figure » au sens où il est employé dans les *Pensées* de Pascal : « Figure porte absence et présence, sens et non-sens ». Une figure est donc nécessairement double et selon moi, dans la scène de la résurrection, le fait que la vie revienne après la mort, c'est toujours une manière de dire que la vie porte aussi la mort. Dans la résurrection, il y a l'image de la mort, donc celle de la vie. Si l'on veut rester sur un plan rationnel, ce que Shakespeare nous invite toujours à faire, il est évident que cet épisode ne peut exister dans la réalité, cela n'existe qu'au théâtre ou dans les contes, d'où le nom de la pièce. Une des caractéristiques des contes, c'est qu'après un début tragique, on assiste à une fin soudainement heureuse. À l'époque j'avais lu *Regard et Destin* d'un philosophe italien, Aldo Gargani², qui précise que les contes servent aux parents pour épargner aux enfants la dure vérité du réel, même si les enfants savent que le réel qui leur est conté n'est pas la réalité. L'enfant a besoin du conte... mais les parents en ont besoin encore davantage. L'enfant sait que la mort existe, que l'homme n'est pas éternel, etc. Cette lecture a alimenté ma réflexion sur la pièce où l'on comprend que malgré la beauté de la résurrection, celle-ci n'est pas représentative du réel. Ce qui est étonnant dans cette fin, c'est que l'on ne parle plus du tout de Mamillius. Il est comme refoulé de la pièce. Même si c'est une fille, Perdita, qui en quelque sorte le remplace. Or, être le remplaçant d'un mort est tragique en soi. D'ailleurs Perdita ne peut pas le remplacer : la reine lui parle très froidement lors des retrouvailles. Il y a un endroit

2. GARGANI Aldo G., *Regard et destin*, Paris, Seuil, « Philosophie générale », 1990, p. 122.

où il lui est impossible de parler chaleureusement à Perdita. J'avais donc disposé le petit costume de Mamillius, copié des modèles de la Renaissance, une couleur très marquante, le vert³, la seule au début du spectacle si l'on omet le rideau rouge, pour dire que l'enfant était perdu à jamais. Cela dénotait également la position extérieure du personnage qui observe les autres dès le premier acte. Tout ce passe sous le regard de Mamillius. On peut d'ailleurs penser que Mamillius meurt de ce qu'il a vu... Ce n'était pas pour finir sur une note tragique, mais plutôt sur celle de l'expérience de la perte. Cette expérience, c'est aussi la vie lorsqu'elle n'est pas séparée de la mort. Cela disait aussi que la troisième partie de la pièce, c'est-à-dire le retour en Sicile, n'est ni tragique ni comique : il accompagne le spectateur vers un retour au réel, qui paradoxalement se fait par un événement théâtral et magique.



Fig 3 : Acte 5, scène 3, la scène de la statue. © Élisabeth Carecchio.

ER : Vous avez donné une importance particulière au récit des gentilshommes de l'acte V dont vous reportez les propos dans le programme du spectacle et dans la ma-

3. Rappelons que le vert est une couleur qui porte malheur au théâtre.

quette générale du CDN d'Orléans de la saison 1993–1994. Quel rôle jouent-il véritablement à vos yeux ?

SB : Il y deux dénouements dans cette pièce. Le premier est raconté par un seigneur :

Il y avait un discours dans leur silence, un langage dans leurs gestes mêmes ; ils semblaient avoir appris la nouvelle d'un monde racheté ou d'un monde détruit : on était frappé par la stupeur passionnée qui se lisait en eux : mais le spectateur le plus avisé, qui ne savait que ce qu'il voyait, n'aurait pu dire si c'était de la joie ou de la souffrance ; l'une ou l'autre à son comble assurément⁴.

On pourrait penser qu'il s'agit-là de la fin de la comédie puisque Perdita retrouve son père, elle peut épouser Florizel, Polixénès et Léontès sont réconciliés. Cependant, ce que dit le seigneur, c'est que ce dénouement ne peut être que narré et non représenté puisque l'on ne sait pas s'il s'agit de joie ou de peine. Cela paraît incongru dans le cadre d'une comédie. Les plaies de la perte, des morts de Mamillius, de la reine et d'Antigonus, sont encore vives. C'est à partir de cette ambiguïté dite par les seigneurs que Shakespeare invente cette scène extraordinaire de la résurrection. Ce deuxième dénouement ne nous apprend rien. Certes la reine ressuscite, mais la fable pourrait presque s'en passer. Ce qui est important dans cette dernière scène, c'est l'expérience pour le spectateur, qui va au-delà du premier dénouement.

JMD : *Ce que vous appelez le « deuxième dénouement » traite des rapports entre la Nature et l'Art, c'est un discours sur l'art et la vie ? Pour Shakespeare, il s'agit de réaffirmer la supériorité de la vie sur toute forme d'art, si élevé soit-elle.*

SB : Le moment de la représentation est une expérience pour le spectateur. Shakespeare nous rappelle constamment notre caractère éphémère : que reste-t-il des artistes de théâtre, acteurs et metteurs en scène après le spectacle ? Il ne reste que ce qui a été expérimenté par le spectateur. Ce qui importe, c'est la façon dont ce dernier va retourner dans la vie, dans le réel, après le détour par la fiction. Ce qui est très beau dans *Le Conte d'hiver*, c'est que Shakespeare nous accompagne sciemment dans ce

4. SHAKESPEARE William, *Le Conte d'hiver*, acte 5, scène 2, Jean-Michel Déprats (trad.), Paris, Gallimard, 2009, p. 160. Extrait reproduit dans le programme de la mise en scène, CDN Orléans-Loiret-Centre/Théâtre-Machine, 1993, non paginé. *First gentleman* : « [...] *They seemed almost with staring on one another to tear the cases of their eyes. There was speech in their dumbness, language in their very gesture; they looked as they had heard of a world ransomed, or one destroyed. A notable passion of wonder appeared in them, but the wisest beholder that knew no more but seeing could not say if th'importance were joy or sorrow—but in the extremity of the one it must needs be.* » (5.2.11–19), in SHAKESPEARE William, *The Winter's Tale*, ORGEL Stephen (éd.), Oxford, Oxford University Press, « Oxford World's Classics », 2008 (1996), p. 219.

retour vers le réel. L'art, lui, est fait pour passer, pour disparaître. Il y a une figure de vanité dans le dénouement du *Conte*. Les Vanités étaient courantes dans l'esthétique de l'époque. L'art est absolument nécessaire car il donne accès au réel, mais aussi au sens, au non-sens ou à l'acceptation du vide de sens. Tout surgit par l'art.

ER : Pouvez-vous expliquer certains choix de distribution, notamment les doubléments de rôle ? On compte une trentaine de personnages dans la pièce mais seulement dix acteurs sur le plateau. Irina Dalle interprétait Hermione, le Temps et une bergère ; Chantal Lavallée était à la fois Perdita et Mamillius ; Christophe Guichet jouait Florizel mais aussi Archidamus, un gentilhomme et l'ours.



Fig 4 : Acte 1, scène 2, Polixène, Hermione, Léontès et Mamillius.

© Élisabeth Carecchio.

SB : J'aime que tout le monde soit impliqué dans un spectacle. Avoir juste une scène à jouer, telle que le monologue du Temps, c'est plutôt frustrant pour un acteur. Ensuite, on cherche à justifier la distribution par l'analyse dramaturgique. Certains doubléments de rôle étaient porteurs de sens : Hermione et Le Temps étaient joués dans le même costume, celui d'une femme enceinte. Le Temps est une allégorie

très concrète chez Shakespeare : il est toujours gros de l'avenir. Il était donc juste qu'Hermione en soit le porte-parole⁵. Le personnage d'Hermione est aussi celui qui a le plus foi en l'avenir. L'ours était une copie d'un ours réel, fait en peau de chèvre, très chaud et malodorant pour Florizel qui, peu de temps après, se retrouvait dans les bras de Perdita ! Il y a un côté très naïf dans cette intrusion de l'ours en scène, comme s'il s'agissait d'un spectacle pour enfants. Cela sied tout à fait au conte.

François Laroque : Dans une mise en scène de la pièce présentée à Stratford-Upon-Avon, l'ours et le Temps étaient joués par un même acteur. C'était le temps dévorateur du passé et de l'avenir. Cela symbolisait aussi la « déshibernation » ou le passage de l'hiver au printemps.

THÉÂTRE, PHILOSOPHIE ET PSYCHANALYSE

Public : Comment avez-vous illustré la relation triangulaire entre Léontès, Polixénès et Hermione ?

SB : Contrairement à ce qui se passe pour Othello, le déclenchement de la jalousie de Léontès est brutal. Parfois on le dit même « arbitraire ». Selon moi, il est construit. Dans *Othello*, la jalousie du Maure envers Desdémone se construit progressivement, le troisième terme de cette relation étant Iago. Dans *Le Conte d'hiver*, Shakespeare donne des éléments qui rendent cette jalousie possible et réelle. Il n'y a pas de raison objective, mais un terrain subjectif. Dans cette relation triangulaire, au moins deux combinaisons sont possibles : ou bien on a la configuration traditionnelle mari, femme et amant ou bien c'est la femme qui est l'intruse dans le couple Léontès/Polixénès. La relation de fraternité est décrite telle une relation idyllique, une sorte d'Eden qui n'est que le monde précédant le désir selon Polixénès. Cette relation n'est pas homosexuelle, elle est plutôt gémellaire. Cette amitié, nous dit Camillo, n'a pas été altérée par le fait que Léontès et Polixénès sont devenus rois, maris et pères⁶. Shakespeare est un formidable mathématicien, car si l'on observe les parcours gémellaires des deux rois, ils sont en tous points semblables : ils sont devenus rois, se sont mariés et ont eu un fils en même temps. Or au début de la pièce, cette symétrie est rompue par l'arrivée du deuxième enfant. Le spectacle s'ouvrait sur l'image de

5. La métaphore du temps qui donne naissance à d'autres temps est présente dans le monologue qui ouvre l'acte 4 du *Conte d'hiver* : « *I witness to / The times that brought them in; so shall I do / To th' freshest things now reigning, [...]* » (4.1.11–13).

6. Stéphane Braunschweig fait ici référence à la première scène : « *Since their more mature dignities and royal necessities made separation of their society, their encounters, though not personal, hath been royally attorneyed with interchange of gifts, letters, loving embassies, that they have seemed to be together, though absent, shook hands as over a vast, and embraced as it were from the ends of opposed winds. The heavens continue their loves.* » (1.1.23–29).

deux hommes assis aux pieds d'Hermione enceinte, comme s'il s'agissait de deux enfants. À côté d'Hermione, une chaise recouverte de fleurs restait vide. Qui devait trôner à ses côtés ? Nous savons par ailleurs que Polixénès est en Sicile depuis neuf mois. Il peut donc être, potentiellement, le père de l'enfant à naître... ce que personnellement je réfute. Polixénès est innocent... mais pas du désir de l'enfant ni du désir d'Hermione. Il décide de rentrer d'urgence parce qu'il ne peut pas supporter l'idée de cette naissance.



Fig 5 : Acte 1, scène 2. © Élisabeth Carecchio.

Yves Thoret : Je trouve très intéressant le fait que vous insistiez sur l'épisode de la reconnaissance de la filiation royale de Perdita par Polixénès et Camillo, racontée par des gentilshommes. Je me demande si l'on ne peut pas l'interpréter en soulignant le fait que Polixénès et Camillo, qui ont jusque-là été les victimes de la violence de Léontès, viennent de se rendre compte, devant les preuves du sang royal de Perdita, qu'ils peuvent eux aussi perdre pied, devenir violents et glisser insensiblement vers la folie. En effet, c'est en menaçant le berger de tortures qu'ils ont obtenu de lui les preuves matérielles de la filiation de Perdita. Peut-on penser que la pastorale dominée par les hommes

aboutisse à cet épisode de la reconnaissance ? En outre, pour ne pas laisser le spectateur dans la crainte du pouvoir et de la menace de folie, Shakespeare ne rajoute-t-il pas la scène de la statue, dominée par les femmes cette fois-ci, qui redonne l'espoir et rassure à travers le rituel magique ?

SB : Lorsqu'on travaillait sur la pastorale, on avait l'idée que la dégénérescence existait en sous-main, *via* les hommes. La légèreté de la pastorale masquait les mêmes pulsions. Cela constituait une base du travail sur la pastorale et aussi sur le rôle de Perdita. Dans le discours qu'elle tient sur les fleurs, il y a beaucoup de mélancolie, comme si la jeune femme portait en elle la mort de son frère. La mort est bien présente dans la pastorale, mais elle est masquée et c'est seulement par le biais de Perdita qu'on peut la voir se dessiner. Camillo avait un rôle dramaturgique très important du fait qu'il traversait toute la pièce, tous les décors. C'est un personnage politique qui s'adapte aux circonstances sans se laisser complètement dominer par elles.

JMD : Quel est la fonction du personnage d'Autolycus au sein de cette pastorale ?

SB : C'est le personnage qui représente le théâtre, c'est le menteur, le personnage central de la pastorale. Il surgit avec des mensonges assumés, après trois actes où l'on passe son temps à établir une vérité sans jamais y parvenir. Après l'impossibilité de la vérité objective, Autolycus revendique ouvertement le mensonge. C'est pourquoi il est très important dans la structure de la pièce et dans la question du rapport à la vérité.

ESTHÉTIQUE ET POÉTIQUE

ER : Une partition musicale accompagnait la mise en scène. Les sonorités d'un violoncelle surflaient l'action. Pourquoi un tel choix ?

SB : La violoncelliste, Lisa Erbes, jouait aussi une suivante de la reine à l'acte 2, scène 1. Le récit du conte par Mamillius était ainsi accompagné par ce violoncelle. Selon moi, le registre de cet instrument fait songer à une voix humaine. Il était comme un personnage qui demeure à la fin du spectacle accompagnant la résurrection de la reine par exemple.

Dominique Goy-Blanquet : Dans mon souvenir, il y avait une très grande tension entre l'univers du conte dans sa grande simplicité donnée sans distance ironique et la réflexion sur le théâtre. En particulier dans cette dernière scène, on vivait une expérience émotionnelle due à la réapparition d'Hermione, mais on assistait aussi à l'incarnation des personnages par un acteur. Comment avez-vous travaillé sur la distance

entre ce côté réflexif, extrêmement sophistiqué, et cette simplicité dans la manière de raconter l'histoire ? Était-ce complexe d'agencer ces deux extrêmes ?



Fig 6 : Acte 2, scène 1, Léontès accuse Hermione. © Élisabeth Carecchio.

SB : Ce n'est pas complexe, car ces deux dimensions sont présentes chez Shakespeare. Ce qui a vraiment été difficile, c'est le premier acte, où il fallait arriver à mettre les personnages dans un état d'inconscience. Pour l'acteur qui joue Léontès, la difficulté était de trouver une base à partir de laquelle sa jalousie pouvait se construire. On peut la jouer formellement, mais cela n'a pas grand intérêt. Le positionnement des personnages au début de la pièce permettait de faire surgir le doute en eux tout en les plaçant dans une situation d'inconscience et d'innocence⁷.

7. Sur le travail de Stéphane Braunschweig et sur sa mise en scène du *Conte d'hiver*, on peut lire avec profit : BANU Georges, BRAUNSCHWEIG Stéphane et BENHAMOU Anne Françoise, *Petites portes, grands paysages*, Arles, Actes Sud, « Le Temps du théâtre », 2008 ; BRAUNSCHWEIG Stéphane et BENHAMOU Anne Françoise, « Le réel retrouvé, entretien sur *Le Conte d'hiver* », in *théâtre/public*, n° 115, 1994, p. 49–56.

« *I have tremor cordis on me* » (1.2.109) :
traduire la parole émotive de Léontès.
Rythme, métrique et syntaxe dans quatre traductions du
xx^e siècle

Mylène LACROIX
Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Cette étude consiste en une analyse comparative de quatre traductions françaises du *Conte d'hiver* datant toutes du xx^e siècle : J. Copeau-S. Bing (1959), B.-M. Koltès (1988), Y. Bonnefoy (1996) et J.-M. Déprats (à paraître). À travers une micro-analyse de quatre tirades de Léontès en anglais et en français, elle entreprend d'examiner la façon dont chaque traducteur restitue la parole émotive du roi jaloux, du mimétisme à la « normalisation ». Cet article place la variété rythmique, métrique et syntaxique au centre de l'analyse, dans la mesure où elle contribue à singulariser l'idiolecte frénétique de Léontès et, par là même, à propulser l'action de ce premier acte.

This study sets out to analyse and compare four French translations of The Winter's Tale dating from the 20th century by J. Copeau-S. Bing (1959), B.-M. Koltès (1988), Y. Bonnefoy (1996) and J.-M. Déprats (forthcoming). Consisting of a close analysis of four of Leontes' speeches in English and in French, this paper examines how every translator renders the jealous king's emotional language—from mimicry to "normalisation". The variety of rhythmic, metric and syntactic patterns is at the centre of the analysis as it contributes to characterise Leontes' frenzied idiolect and, by the same token, propel the dramatic action in the first act of the play.

*Too hot, too hot!
To mingle friendship far is mingling bloods.
I have tremor cordis on me; my heart dances,
But not for joy, not joy¹.*

INTRODUCTION

La charge émotive des tirades jalouses de Léontès que je me propose d'étudier ici (1.2.107–119 ; 127–145 ; 184–205 ; 281–293) est avant tout portée par un rythme, une métrique et une syntaxe tout à fait caractéristiques du dernier style de Shakespeare et concourant en grande partie à la caractérisation du personnage du roi furieux. Le pentamètre iambique se disloque à mesure que la scène progresse et que la jalousie de Léontès grandit : le texte crache, crépite, postillonne. Véritable défi pour

1. 1.2.107–108. Je me référerai, tout au long de cette étude, à l'édition de *The Winter's Tale*, ORGEL Stephen (éd.), Oxford, Oxford University Press, « Oxford World's Classics », 1996.

le traducteur, la restitution de cette parole émotive n'en est pas moins essentielle : normaliser la langue frénétique – véritable idiolecte – de Léontès reviendrait en effet à porter atteinte à la caractérisation même du personnage, qui risquerait ainsi de se voir affadi, édulcoré. Comment donc traduire toute la vigueur de ces quatre tirades dans une langue naturellement moins nerveuse et moins « musclée » que l'anglais ? C'est à travers l'étude de quatre traductions du xx^e siècle (Jacques Copeau, Bernard-Marie Koltès, Yves Bonnefoy et Jean-Michel Déprats) que nous essaierons de répondre à cette question.

LES TRADUCTEURS

Le dramaturge et metteur en scène Jacques Copeau avait une tendresse particulière pour *Le Conte d'hiver*, qu'il a traduit en collaboration avec l'actrice Suzanne Bing. La pièce fut jouée lors de la réouverture du Vieux-Colombier, le 9 février 1920, et donna lieu à trente-cinq représentations à Paris. La traduction de Copeau-Bing a été publiée dans la collection « Répertoire du Vieux Colombier² », puis réimprimée dans l'édition de la Pléiade du *Théâtre complet* de Shakespeare³ ainsi que dans une édition posthume des traductions de Jacques Copeau⁴ – pour cette étude, je me référerai à l'édition de la Pléiade de 1959⁵. De son côté, Bernard-Marie Koltès a traduit *Le Conte d'hiver* dans le cadre d'une commande de Luc Bondy pour sa mise en scène au Théâtre des Amandiers à Nanterre en 1988. Cette traduction a paru aux Éditions de Minuit, notre édition de référence⁶. Contrairement aux deux traductions précédentes, celle d'Yves Bonnefoy n'a pas été produite pour une mise en scène. C'est en effet pour les *Œuvres complètes* publiées par Le Club Français du Livre⁷ que le célèbre poète et critique a traduit une série de pièces et de poèmes de Shakespeare, dans les années cinquante et au début des années soixante (*Le Conte d'hiver* en 1957). Depuis cette date, Yves Bonnefoy a remanié sa traduction à plusieurs re-

2. SHAKESPEARE William, *Le Conte d'hiver, comédie en cinq actes*, Paris, Gallimard, « Répertoire du Vieux-Colombier, n° 20 », 1924.

3. SHAKESPEARE William, *Théâtre complet 2*, Paris, Gallimard, 1938.

4. SHAKESPEARE William, *Comédies*, Paris, Union Latine d'édition, 1952.

5. SHAKESPEARE William, *Œuvres complètes II*, Avant-propos d'André Gide, Introduction générale et textes de présentation d'Henri Fluchère, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959.

6. SHAKESPEARE William, *Le Conte d'hiver*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1988.

7. SHAKESPEARE William, *Œuvres complètes*, publiées sous la direction d'EVANS Henri et LEYRIS Pierre, Paris, Le Club Français du Livre, 1957. Cette traduction, très largement remaniée, parut une seconde fois en 1994 au Mercure de France.

prises, et l'édition à laquelle je me réfère est la plus récente⁸ et, si l'on en croit l'auteur, la plus « définitive ».

La traduction de Jean-Michel Déprats, enfin, publiée en 2009 en tirage limité réservé aux membres du Cercle de la Pléiade, paraîtra prochainement dans le volume VII de la Pléiade.

RYTHME, MÉTRIQUE ET SYNTAXE

Il s'agira ici d'étudier le rythme de ces tirades dans son rapport à la parole éruptive de Léontès. Pour traduire l'idiolecte propre au roi jaloux, il est indispensable, en français, d'en dresser un « portrait rythmique » fidèle à l'original.

Survoltée, disloquée et étayée par une prosodie qui « crépite », la métrique des passages étudiés semble avant tout assez typique des dernières pièces de Shakespeare. Si Y. Bonnefoy et J.-M. Déprats ont choisi de traduire le *blank verse* de Shakespeare par des vers libres, il n'en va pas de même pour J. Copeau et B.-M. Koltès, qui leur ont préféré la prose. Comment négocier ce passage du vers régulier au vers libre ou à la prose tout en limitant les pertes ? Quelle seront les éventuelles solutions de compensation mises en œuvre par le traducteur ? Comment rendre en français, et a fortiori en prose, la progressive dislocation du pentamètre iambique ? Comment, en d'autres termes, ne pas sacrifier le signifiant au signifié, la forme au fond ?

Enfin, et dans une même logique, dans la mesure où rythme, métrique et syntaxe contribuent ensemble (simultanément) à créer du sens, nous examinerons ce que George Steiner a nommé une « sténographie de la syntaxe ». La parole explosive de Léontès, le morcellement de sa syntaxe ou encore le foisonnement de ses figures de style constituent autant de coups de boutoirs portés à la logique de clarté, d'élégance et de grammaticalité de la langue. Parfois, la nouvelle grammaire de Léontès frôle même l'inintelligible et il est indispensable d'en tenir compte en français en luttant contre la tentation (naturelle à l'herméneute qu'est le traducteur) de l'explicitation.

Au théâtre, la notion de rythme est essentielle. Comme l'écrit J.-M. Déprats : « La perception des rythmes et des sons prime la saisie intellectuelle. Ou plutôt la seconde ne s'effectue qu'à travers la première⁹. » Le langage dramatique, et a fortiori celui de Shakespeare, appelle une nécessaire incarnation, une nécessaire inscription dans le corps de l'acteur et, de la même façon, la traduction d'un texte de théâtre

8. SHAKESPEARE William, *Le Conte d'hiver*, Paris, Gallimard, folio théâtre n° 33, 1996. Cette traduction apporte de nouvelles corrections à celle de 1994.

9. DÉPRATS Jean-Michel, « Traduire Shakespeare. Pour une poétique théâtrale de la traduction shakespearienne », in SHAKESPEARE William, *Œuvres complètes, I*, Préface par Barton Anne, édition publiée sous la direction de DÉPRATS Jean-Michel avec le concours de VENET Gisèle, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2002, p. CVI.

doit répondre à des critères d'oralité et de théâtralité. Je n'entends pas seulement le mot « rythme », ici, dans un sens restreint, mais plutôt, selon une des définitions qu'en donne Henri Meschonnic, comme « l'organisation [...] de la subjectivité et de la spécificité d'un discours¹⁰ ». Plus concrètement, cette « organisation » se vérifie à différents niveaux du langage : « de la prosodie » (c'est-à-dire l'organisation vocale et consonantique d'un texte), « à l'intonation », en passant, à un niveau linguistique, par le rythme de l'accent tonique.

L'étude des quatre tirades de Léontès sélectionnées et de leurs traductions consistera à en dégager les schémas syntaxiques structurants ainsi que les principes rythmiques. On verra en effet que *Le Conte d'hiver* est une partition subtile, dont Shakespeare varie savamment les rythmes et les harmoniques, jouant de ses instruments (linguistiques) dans leurs tessitures extrêmes. J'emploie à dessein ce terme de « partition » : le traducteur doit pouvoir la déchiffrer pour qu'à leur tour les acteurs soient en mesure, sur scène, de nous rejouer cette musique étonnante.

Étude du premier monologue de Léontès : (1.2.107–118)

[...] *Too hot, too hot!*
To mingle friendship far is mingling bloods.
I have tremor cordis on me; my heart dances,
But not for joy, not joy. This entertainment
May a free face put on, derive a liberty
From heartiness, from bounty, fertile bosom,
And well become the agent—'t may, I grant.
But to be paddling palms and pinching fingers,
As now they are, and making practised smiles
As in a looking-glass, and then to sigh, as 'twere
The mort o' th' deer—O, that is entertainment
My bosom likes not, nor my brows.

Copeau-Bing

Trop chaud, trop chaud ! Communier à ce point d'amitié, c'est communier de chair. Il me prend des palpitations : mon cœur danse. Mais ce n'est pas de joie. Une courtoisie de cette sorte peut bien avoir le droit de montrer son visage ; elle peut emprunter ses libres manières à la cordialité, à la générosité, à l'abondance du cœur, et parfaitement convenir à celui qui l'assume : elle le peut, je l'accorde ; mais en être à se tripoter les mains, à se presser les doigts, comme ils sont en train de le faire, et cette façon de s'étudier à des sourires comme dans un miroir ; et

10. MESCHONNIC Henri, *Poétique du traduire*, Paris, Éditions Verdier, 1999, p. 99.

encore soupirer comme un cerf aux abois ; oh ! voilà de la courtoisie qui ne plaît pas à mon cœur, ni à mon front.

Koltès

Trop chaud. Trop chaud. Ils poussent l'amitié trop loin ; autant se mélanger le sang. J'en ai mal à mon cœur, mon cœur danse, et ce n'est pas de joie, non, pas de joie. On peut tranquillement montrer de l'hospitalité, il n'y a rien à dire à cela ; rien à dire de la gentillesse, des attentions, de l'intimité ; tout cela est correct, d'accord, d'accord. Mais de là à se frôler les paumes, à se pincer les doigts comme ils sont en train de le faire ; avec ces petits sourires comme dans un miroir, et ces soupirs, comme une biche à l'agonie. Oh, là, ce sont des manières que mon cœur ne supporte pas, ni ma tête.

Bonnefoy

Quelle ardeur, quelle ardeur !
Trop faire l'amitié, c'est mêler les sangs.
Je sens mon cœur m'étouffer, il bondit
Mais ce n'est pas de joie, pas de joie... Cette gentillesse,
Oui, je sais, peut aller le visage nu,
Cordialité, bienveillance, bonté d'accueil
Lui en donnent le droit sans que rien y soit à reprendre.
Mais ces frôlements de paumes, ces doigts serrés
Où ils en sont maintenant ; ces sourires de connivence
Comme échangés dans quelque miroir ; ces soupirs, aussi forts
Qu'un hallali – oh, c'est là une gentillesse
Que mon cœur n'aime guère, ni mon front...

Déprats

Trop chaud, trop chaud !
Pousser l'amitié si loin, c'est se mêler les sangs.
J'ai des palpitations : mon cœur danse,
Mais ce n'est pas de joie, non, pas de joie. Ce cordial accueil
A bien le droit d'aller le visage nu, d'emprunter ses libres manières
À la sincérité, à la générosité d'un cœur chaleureux
Et faire honneur à celle qui l'offre : elle le peut, je l'accorde.
Mais se tripoter les mains, et se presser les doigts,
Comme ils sont en train de le faire, avec tous ces sourires étudiés
Comme dans un miroir ; et puis ces soupirs, comme

Une biche à l'agonie... Ô voilà un accueil
Que mon cœur n'aime pas, ni mon front.

Premier monologue de la pièce, cette tirade de Léontès se caractérise avant tout par ses tonalités lyriques et délibératives : à partir du vers 115, cependant, le roi de Sicile reconnaît définitivement le bien-fondé de sa jalousie furieuse, qui, à partir de cet instant, ne cessera de s'auto-engendrer et de croître jusqu'à la démesure. Son inclination à l'introspection et à l'intériorisation est permise et soulignée par l'assouplissement de l'architecture métrique : « la souplesse du vers de Shakespeare [...] va [ici] de pair avec une très grande force¹¹. » D'une manière générale, et cela se vérifie dans le cas des tirades frénétiques de Léontès : « Le rythme transcrit dans son schéma le contenu affectif du texte, et il varie avec lui, dans son intensité sinon dans son dessin¹². »

“*THERE IS METHOD IN LEONTES' MADNESS, AND YET MORE RHYME THAN REASON*”

Cet aphorisme énoncé par Henri Suhamy résume particulièrement bien tout le paradoxe que constituent à la fois le personnage de Léontès et ses discours fiévreux. En effet, le courroux du roi se pare ici d'une certaine éloquence : « il y a de l'ordre dans sa folie », et les brisures de son discours finissent toujours par se raccorder. Notons tout d'abord que ce monologue est constitué de quatre phrases : la dernière court sur neuf vers, et sa syntaxe semble emprunter ses brusques effets de rupture au procédé rhétorique connu sous le nom d'anacoluthie (« rupture de construction due à une bifurcation soudaine » liée au fait que « l'impatience de la pensée fait violence à la logique formelle du discours¹³ »). Il s'agit là d'une manipulation de la syntaxe qui n'a rien, semble-t-il, d'agrammatical. La virtuosité de Shakespeare consiste justement à nous faire croire à ce désordre de la pensée, à cette folie qui gagne Léontès, tout en préservant, dans sa poésie, un certain ordre, garant de l'efficacité du discours :

Posthumus, ainsi que Leontes continuent de s'exprimer en vers, contrairement à Othello qui, parfois, sous le coup de la passion douloureuse, tombe dans la prose [...]. Et ces vers, malgré leur souplesse et leur plasticité, continuent de signaler par diverses figures métriques et rythmiques plus ou moins saillantes leur appartenance au langage poétique stylisé¹⁴.

11. SUHAMY Henri, *Le Vers de Shakespeare*, Paris, Didier-Érudition, 1984, p. 304.

12. *Ibid.*, p. 489.

13. SUHAMY Henri, *Les Figures de style*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, p. 110.

14. SUHAMY Henri, *Le Vers de Shakespeare, op. cit.*, p. 394.

Nous verrons un peu plus tard que les tirades suivantes de Léontès se laisseront de plus en plus gagner par la confusion et l'incohérence.

À la lecture de ce premier monologue, on ne peut manquer de constater le caractère morcelé du discours du roi, notamment à travers l'usage de la répétition : « *Too hot, too hot!* », « *But not for joy—not joy* » ; de la corrélation négative « *My bosom likes not, nor my brows* » ; du polyptote *mingle/mingling* ; ou encore de la probable anta-naclase qui jouerait sur le mot *entertainment*. À travers l'ensemble de ces répétitions, la tirade s'organise selon un schéma résolument binaire, traduisant formellement la dualité intérieure de Léontès. Nous avons manifestement affaire à un texte très travaillé, très ciselé, très efficace.

Premier enjeu pour la traduction : tenter de préserver le rythme, la vigueur du discours et, pour y parvenir, tenir compte de son armature rhétorique.

Koltès propose de ce passage une traduction assez libre :

On peut tranquillement montrer de l'hospitalité, il n'y a rien à dire à cela ; rien à dire de la gentillesse, des attentions, de l'intimité ; tout cela est correct, d'accord, d'accord.

On a davantage l'impression de lire du Koltès que du Shakespeare ici. La syntaxe originale est en effet profondément remaniée. Koltès recourt alors à des mesures compensatoires, mais c'est en fait sa propre rythmique qu'il insuffle au texte, une rythmique de la répétition-variation reposant en partie sur une juxtaposition systématique des propositions et d'un travail sur les divers effets de relance rythmique de la phrase. Ainsi, le procédé de l'anadiplose¹⁵, à la charnière de deux propositions, fait rebondir un mot sur lui-même et donne une impulsion plus grande à suite de la phrase :

On peut tranquillement montrer de l'hospitalité, il n'y a rien à dire à cela ; rien à dire de la gentillesse, des attentions, de l'intimité.

Koltès fait par ailleurs le choix d'occulter les répétitions du texte original. On peut ainsi repérer deux phénomènes de non-concordance lexicale : « *to mingle* » est traduit de deux façons différentes : « Ils poussent¹⁶ l'amitié trop loin ; autant se mélanger le sang », et *entertainment*, tantôt par « hospitalité », tantôt par « [ce sont là] des manières ». On relève aussi plusieurs cas de ce que H. Meschonnic appelle des

15. « L'anadiplose est un procédé de répétition et d'enchaînement par lequel on reprend au début d'une proposition un mot présent dans la proposition précédente. », in SUHAMY Henri, *Les Figures de style, op. cit.*, p. 61.

16. En remplaçant le mode impersonnel qu'est l'infinitif (« *To mingle...* ») par un verbe conjugué (« Ils poussent l'amitié trop loin »), Koltès explicite tout ce qu'il y a de sous-entendu dans le « schéma actanciel » de ce début de monologue.

« contre-concordances » : « J'en ai mal à mon cœur, mon cœur danse. » Par ce nouveau recours à l'anadiplose, le dramaturge privilégie le rythme au détriment de l'exactitude sémantique, mettant ainsi bien en évidence la « logique » obsessionnelle de Léontès : sa pensée progresse par ricochets. Tout cela n'est pas une simple question de mots, mais bien une question de rythme si, dans le rythme, « on n'entend pas du son, mais du sujet¹⁷ ».

Ces libertés prises avec la syntaxe originale, dont on sent bien que Koltès cherche presque toujours à s'émanciper, Régis Salado les considère comme une réelle appropriation du texte de Shakespeare, dont il apprécie particulièrement l'« efficacité dramatique », le « côté direct », le « parler contemporain ». Il va même jusqu'à parler d'« accélération » et de « décapage » – mais pourquoi et de quoi, au juste, faudrait-il « décapier » Shakespeare ? « Le texte de Koltès est manifestement pensé pour l'acteur, son écriture est par avance oralisée, ménageant des relances, taillant dans la profusion du texte pour aller à son plus vif¹⁸. »

Émonder, élaguer le texte de Shakespeare dans sa profusion : voilà ce dont il est explicitement question. Selon Régis Salado, « Koltès (re)donne[rait] de la vitesse au texte de Shakespeare » : cette assertion provocante – peut-on sérieusement affirmer que le texte de Shakespeare manque de rythme ? – n'en est pas moins discutable : oralité n'est pas systématiquement synonyme de fluidité. En « normalisant » la langue de Shakespeare, cet instrument de jeu vigoureux, dans un impératif de mise en bouche, Koltès ne prend-t-il pas ainsi le risque de l'affadir ? Quoi qu'il en soit, sa traduction laisse presque toujours transparaître son propre style, sa propre rythmique, voire sa propre musicalité, comme en surimpression.

LES PREMIÈRES FAILLES DE LA FOLIE

Ce premier monologue oscille constamment entre raison et déraison. Le texte, pour ainsi dire, bat au rythme du cœur de Léontès, pris de palpitations. Sa pensée est décousue parce que, pour reprendre une expression de Paul Claudel, elle « bat comme la cervelle et le cœur¹⁹ ».

La notion de rythme tient ainsi lieu de véritable cardiogramme. La jalousie de Léontès éclate ainsi au rythme palpitant, convulsif, des battements saccadés de son cœur : les phénomènes de non-coïncidence entre la phrase et le mètre se multiplient – notamment à travers l'usage des enjambements successifs, dont le déferlement

17. MESCHONNIC Henri, *Poétique du Traduire*, op. cit., p. 24.

18. *Voix de Koltès*, textes réunis et présentés par BIDENT Christophe, SALADO Régis et TRIAU Christophe, Paris, Atlantica, 2004. (C'est moi qui souligne).

19. CLAUDEL Paul, « Réflexions et propositions sur le vers français », in *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 3.

donne une certaine ampleur à la phrase. Paul Claudel remarque à cet égard que « l'élément prosodique principal » du vers des derniers drames shakespeariens « paraît être l'enjambement, [...] la cassure aux endroits les plus illogiques, comme pour laisser entrer l'air et la poésie par tous les bouts²⁰ ». La syntaxe, selon une même dynamique de la brisure, commence discrètement à se morceler, entamant ainsi un processus de délitement du sens qui sera, dans les tirades qui vont suivre, de plus en plus spectaculaire. Notons également que la pratique de l'enjambement est liée à celle des « terminaisons féminines faibles » à la césure (« *me* », vers 110) et des terminaisons faibles ou *weak endings* (« *'twere* », vers 117). D'ailleurs, les *feminine endings* ou « terminaisons féminines » sont ici majoritaires : huit sur un total de douze vers (*Le Conte d'hiver* en détient le nombre et le pourcentage record dans l'œuvre dramatique de Shakespeare²¹).

Dans notre passage, terminaisons féminines et vers hypermétriques se multiplient. Est-il dès lors nécessaire, pour la traduction, de tenir compte de ce foisonnement de syllabes supplémentaires ? Il s'agit en fait de se demander quel est l'« effet » qu'elles produisent. Pour Henri Suhamy, « [la terminaison féminine] apparaît comme une frange sonore qui empiète sur le silence²² ». Et plus le vers s'allonge, plus l'acteur s'essouffle : mais comment, au juste, transcrire cet essoufflement en français ?

Revenons-en assez rapidement, tout d'abord, à la traduction de Copeau-Bing. Alors que le texte anglais semble haleter, et que le discours de Léontès, reflet de sa profonde confusion, tantôt bute sur lui-même dans un enchaînement asyndétique de propositions, tantôt s'épanche, exaspéré, dans une accumulation polysyndétique de mots de liaison et de conjonctions (*and* et *as* sont répétés trois fois chacun du vers 114 au vers 116), Copeau, dans sa traduction, semble restituer plus uniformément le langage de Léontès. Copeau a en effet tendance à expliciter les liens volontairement estompés dans le monologue de Léontès et par là-même à clarifier un texte délibérément elliptique, ainsi qu'à en ralentir le rythme. Voici, entre crochets, le relevé de ces expressions parasites qui alourdissent les volumes :

Une courtoisie [de cette sorte] (*this entertainment*) [peut bien avoir le droit] (*may*) de montrer son visage ; [elle peut] (\emptyset) emprunter ses libres manières à la cordialité, à la générosité, à l'abondance du cœur, et parfaitement convenir à [celui qui l'assume] (*the agent*).

20. *Ibid.*, p. 6.

21. D'après les calculs de Henri Suhamy, *Le Conte d'hiver* en recenserait 625 au total, ce qui représente 34,6 % des terminaisons féminines dans toute l'œuvre de Shakespeare. SUHAMY Henri, *Le Vers de Shakespeare*, op. cit., p. 313.

22. *Ibid.*, p. 310–311.

Yves Bonnefoy, quant à lui, ne tient pas compte de la parataxe polysyndétique²³ du vers 114 au vers 11, dont le rythme expressif transcrit particulièrement violemment l'exaspération du roi :

Mais ces frôlements de paumes, [Ø] ces doigts serrés
 Où [« As »] ils en sont maintenant ; [Ø] ces sourires de connivence
 Comme [« as »] échangés dans quelque miroir ; [Ø] ces soupirs, aussi forts
 [« as 'twere »]
 Qu'un hallali...

Malgré tout, le recours à une parataxe asyndétique²⁴, qui consiste en la juxtaposition des constituants, s'associe à une rhétorique de la concision et de l'accumulation qui correspond bien à la tonalité et à la rythmique d'ensemble.

Par ailleurs, la traduction en vers libres de Bonnefoy permet de restituer les divers effets de non-coïncidence entre la phrase et le mètre analysés plus haut. Ainsi, pour traduire l'enjambement qui court du vers 116 au vers 117 (« [...] *as 'twere / The mort o' th' deer* »), Bonnefoy introduit un rejet²⁵, procédé rhétorique et rythmique, qui vient clore l'énumération finale : « ces soupirs, aussi forts / Qu'un hallali ». Il nous propose un texte très minutieusement travaillé, à la manière du texte original.

La traduction de Jean-Michel Déprats est sans doute celle qui reste la plus fidèle à la syntaxe du texte d'origine. Et, par là même, à son rythme. Ainsi, lorsque qu'il y a, dans le texte anglais, juxtaposition, le traducteur juxtapose ; quand la parataxe est syndétique, il coordonne. Le recours au vers libre, par ailleurs, lui permet également de respecter très précisément les césures et enjambements du texte source. Enfin, Déprats tient compte de la rhétorique de l'expression, avant tout rythmique – dans la mesure où le rythme, au sens large du terme, se nourrit aussi des répétitions de phonèmes vocaliques et consonantiques. À ce titre, le vers 114 :

But to be paddling palms, and pinching fingers

est d'une richesse prosodique difficilement traduisible. Presque toujours sous l'accent, l'allitération en labiales [p] et [b] est soutenue par une assonance en [i]. Léontès, par colère et par mépris, postillonne. Le texte crache. Déprats, en seulement

23. La polysyndète se définit par la multiplication des liens coordonnants.

24. Dans un fonctionnement inverse à celui de la parataxe polysyndétique du texte anglais, l'emploi de l'asyndète consiste ici à retrancher un ou plusieurs outil(s) coordonnant(s) attendu(s).

25. « Le rejet se produit quand, après un enjambement, la phrase s'arrête dès le premier ou le deuxième mot du vers suivant. », in SUHAMY Henri, *Versification anglaise*, Paris, Ellipses, p. 18.

treize syllabes, pour ne pas en diluer l'effet, propose dès lors une nouvelle combinaison phonique :

Mais se tripoter les mains, et se presser les doigts.

Allitérations en [s], [p], groupes [p + r] et [t + r] : on entend bien, ici, le même mépris, le même courroux. Selon sa propre expression, Déprats a tenté « de “muscler” le français en donnant à la traduction une armature consonantique forte²⁶ ». D'une façon analogue, Koltès fait quant à lui résonner des sonorités contiguës selon une rythmique qui lui est familière : « Mais de là à se frôler les paumes, à se pincer les doigts. » Comme on le voit bien à travers ces exemples, la traduction est une activité avant tout expérimentale ; et puisque traduire, c'est toujours choisir, il s'agit le plus souvent de retenir la solution la moins dommageable.

Tournons-nous à présent vers la deuxième tirade de notre sélection, considérée comme l'un des passages les plus déroutants de l'œuvre dramatique de Shakespeare. Ce monologue amorce une évolution dramaturgique tout à fait frappante, qui peut se résumer ainsi : plus Léontès s'auto-persuadera du bien-fondé de sa jalousie, plus les linéaments de ses discours auront tendance à se déliter, jusqu'à friser l'incohérence et l'illogisme.

« *Affection* » (1.2.127–145)

*Thou want'st a rough pash, and the shoots that I have
To be full like me; yet they say we are
Almost as like as eggs—women say so,
That will say anything. But were they false
As o'er-dyed blacks, as wind, as waters, false
As dice are to be wished by one that fixes
No bourn 'twixt his and mine, yet were it true
To say this boy were like me. Come, sir page,
Look on me with your welkin eye. Sweet villain,
Most dear'st, my collop—can thy dam, may't be
Affection!—thy intention stabs the centre.
Thou dost make possible things not so held,
Communicat'st with dreams—how can this be?
With what's unreal thou coactive art,
And fellow'st nothing. Then 'tis very credent
Thou mayst co-join with something, and thou dost,
And that beyond commission, and I find it,*

26. DÉPRATS Jean-Michel, « Traduire Shakespeare. Pour une poétique théâtrale de la traduction shakespearienne », *op. cit.*, p. CIX.

*And that to the infection of my brains
And hard'ning of my brows.*

Copeau-Bing

Il te manque une grosse caboche, et ce qui mousse (sic) sur la mienne, pour me ressembler tout à fait : on dit pourtant que nous sommes presque identiques, comme deux œufs ; les femmes disent ça, qui parlent à tort et à travers : mais fussent-elles fausses autant que le tissu saturé de teinture, que le vent, que les eaux, aussi fausses que doivent l'être des dés pour satisfaire celui qui ne met pas de bornes entre le tien et le mien, pourtant il serait encore vrai de dire que cet enfant me ressemble. Allons, messire page, regardez-moi avec votre œil couleur du ciel : mon doux coquin ! mon adoré ! chair de ma chair ! Est-ce que ta mère pourrait ? est-ce possible ? Passion, le coup que tu nous portes frappe au milieu de l'âme : tu rends possibles des choses qui n'étaient pas tenues pour telles, tu communique avec les songes ; comment cela peut-il se faire ? tu collabores avec ce qui n'est point réel, et tu fais de l'inanité ton complice. Mais encore peut-il arriver, c'est fort croyable, que tu t'ajustes à quelque chose ; et tu le fais, et plus que de raison ; et je l'éprouve ; et c'est à l'empoisonnement de mon cerveau et au durcissement de mon front.

Koltès

Il te faudrait ma dure caboche, et les cornes qui poussent dessus, pour me ressembler tout à fait. Il paraît que nous sommes comme deux œufs l'un à côté de l'autre. Ce sont les femmes qui disent cela, elles disent n'importe quoi. Elles sont menteuses comme du drap noir qu'on veut teindre, fausses comme le vent, fausses comme les eaux, truquées comme des dés pour le tricheur qui ne fait aucune différence entre ce qui est à lui et ce qui m'appartient. Quoi qu'il en soit, cet enfant me ressemble, il n'y a pas de doute. Venez, mon page, regardez-moi de votre regard bleu. Mon petit brigand, mon amour, ma chair. Est-ce qu'elle serait capable de... est-ce que c'est possible ? Les coups de la passion poignent en plein cœur : tu rends possible l'impossible, tu te confonds aux rêves – comment est-ce possible ? –, tu agis avec ce qui n'existe pas, tu t'accoules au néant. Alors, tu es bien capable de t'occuper du réel, aussi, et tu le fais, au-delà de ce qui est convenable, et je le découvre, et cela m'infecte le cerveau et me fait pousser des cornes.

Bonnefoy

Il te faudrait ma dure caboche et ce qui lui pousse dessus
Pour m'être tout à fait semblable ; bien que l'on dise
Que nous sommes comme deux œufs. Propos de femmes,

Qui disent n'importe quoi ? Pourtant, seraient-elles fausses
Comme du crêpe dix fois reteint, comme le vent, comme l'onde,
Pipées comme les dés pour qui ne veut pas savoir
Ce qui est mien ou à lui, il resterait vrai
Que cet enfant me ressemble... Monsieur mon page,
Allons, regardez-moi de votre œil d'azur ! Ô coquin,
Ma chair même et que j'aime tant ! Est-ce que ta mère... Se pourrait-il ?
Ô passion, tes visions nous poignardent. Tu rends possible
L'inconcevable, tu pénètres nos rêves
Comment, je n'en sais rien, tu coopères
Avec nos illusions, tu t'associes
Avec ce qui n'est pas. Alors, pourquoi
Ne te jetterais-tu sur ce qui existe,
Et certes tu le fais, et sans retenue, je le vois
Pour la plus grande fièvre de ma cervelle
Et l'encornement de mon front.

Déprats

Il te manque une caboche hirsute et les branches qui me poussent
Pour me ressembler tout à fait : on dit pourtant
Que nous nous ressemblons presque comme deux œufs ;
Ce sont les femmes qui disent cela,
(Elles qui disent n'importe quoi) : mais seraient-elles fausses
Comme des habits noirs teints d'une autre couleur, comme le vent, comme
les eaux,
Fausses comme des dés pipés pour qui ne fait aucune différence
Entre ce qui est sien et ce qui est mien, il n'en resterait pas moins vrai
Que ce garçon me ressemble. Allons, monsieur mon page,
Regardez-moi avec votre œil bleu d'azur, tendre vaurien !
Mon adoré, ma chair ! Ta mère peut-elle ?... se pourrait-il...
Désir ! Ton intensité frappe au centre :
Tu rends possibles des choses tenues pour impossibles,
Tu es de la nature des rêves... comment cela se peut-il ?...
C'est dans l'irréel que tu œuvres,
Et tu épouses le néant : alors il est fort croyable
Que tu puisses t'accoupler avec quelque chose qui existe ; et c'est ce que tu
fais,
(Et cela sans entrave) et c'est ce que je sens,
(Et cela m'infecte le cerveau
Et me durcit le front).

Selon une apparence de raisonnement plutôt confus, le roi mène dans cette tirade une analyse du sentiment ou de la pulsion qu'il nomme « Affection²⁷ ».

Il est certes banal de le rappeler, mais le travail du traducteur – et c'est d'autant plus vrai pour ce passage, particulièrement abscons – est avant tout un travail d'herméneute. Comment traduire les « trous » du texte, les ellipses syntaxiques, les irrup-tions parenthétiques qui contribuent à brouiller la logique du monologue ? Pour tenter d'y répondre, il nous faut d'abord nous engouffrer dans le labyrinthe de ces vers au rythme saccadé et à la syntaxe boiteuse.

Dès le premier vers de la tirade, on constate en effet que le schéma iambique subit de nombreuses variations :

◡ - /◡ - / - ◡/◡ - /◡ ◡ -
Thou want'st a rough pash, and the shoots that I have
 ◡ ◡ - /◡ -
To be full like me...

Si l'on cherche vraiment à repérer des cellules rythmiques reconnaissables, on constate que les deux iambes initiaux seraient éventuellement suivis d'un trochée créant un soudain effet de vitesse et d'énergie, lui-même inversé en un nouvel iambe précédant l'anapeste final, pied qui sera repris à la tête du vers suivant. Quelle que soit la scansion qu'on propose, on remarquera que l'on oscille ici entre procédés de ralentissement (comme par exemple lorsque deux syllabes longues se succèdent) et d'accélération (notamment lorsque deux brèves précèdent une longue).

En surimpression, la multiplication des consonnes fricatives [s], [f], [ʃ], [v] contribue à accentuer la dislocation du schéma iambique à la fois phonétiquement et rythmiquement. La traduction de Déprats s'efforce de prendre en compte cette contrainte prosodique :

Il te manque une caboche hirsute et les branches qui me poussent
 Pour me resembler tout à fait.

Il réussit ainsi à traduire rythmiquement l'effet de ralentissement produit par l'accentuation appuyée de « *rough pash* » en substituant à l'adjectif « dure », monosyllabique, l'adjectif « hirsute », dont on aura tendance à accentuer les deux syllabes à

27. Dans la mesure où la présente étude ne porte pas directement sur des questions d'ordre lexical, je n'examinerai pas ici l'ambiguïté sémantique du mot « affection », dont les traductions divergent (Copeau, Koltès et Bonnefoy le traduisent par « passion », tandis que Jean-Michel Déprats prend clairement position en l'interprétant comme « désir ») mais dont la longue note de J.H.P. Pafford aux pages 165–167 de son édition (*The Winter's Tale*, Arden Shakespeare, London, 1963) analyse tous les sens possibles (*lustful passion, emotion, burning or passionate love*).

cause de la présence du h aspiré. Phonétiquement, il reproduit également une grande partie des phénomènes allitératifs du texte original sans chercher à en élaguer les aspérités ni à en faciliter la diction pour répondre à un impératif de mise en bouche.

La suite du discours de Léontès est dynamisée par une série de revirements qui se matérialisent par diverses variations rythmiques : effets de contretemps que cause le surgissement d'un rythme trochaïque (« *women say so* »), qui donne une impression de vitesse et de relance du vers ; effets d'accélération et de ralentissement, par l'usage alterné des spondées et des syllabes atones qui se succèdent :

*Look on me with your welkin eye. Sweet villain,
Most dear'st, my collop—can thy dam, may't be.*

La traduction en prose de Copeau-Bing semble distendre le caractère nerveux et heurté de l'impulsion rythmique du texte d'origine :

mais fussent-elles fausses autant que le tissu saturé de teinture, que le vent, que les eaux, aussi fausses que doivent l'être des dés pour satisfaire celui qui ne met pas de bornes entre le tien et le mien, pourtant il serait encore vrai de dire que cet enfant me ressemble.

Ce style s'apparente davantage à une syntaxe d'écrit qu'à une syntaxe orale, non pas à cause de l'emploi de l'imparfait du subjonctif, mais plutôt dans la mesure où la phrase s'allonge en une sorte de période. « Mais fussent-elles fausses autant que... », « pourtant il serait encore vrai de dire... » ne sont pas, en effet, des formulations très vigoureuses : le sens et la logique l'emportent ici sur l'effet rythmique.

De son côté, Koltès a de nouveau recours à une parataxe asyndétique, alors que Léontès multiplie, dans ses divers revirements d'opinion, les conjonctions (*yet... but... (as... as... as... as...) yet*). Les liens logiques auxquels le roi tente vainement de se raccrocher sont ainsi escamotés :

Ce sont les femmes qui disent cela, elles disent n'importe quoi. ∅ Elles sont menteuses comme du drap noir qu'on veut teindre [...].

Si le procédé de simplification des phrases complexes est récurrent chez Koltès, il ne nous permet plus vraiment, en filigrane, d'entendre la syntaxe affolée de Léontès.

Déprats, quant à lui, s'efforce de respecter la syntaxe du texte original ainsi que les diverses articulations du texte, dans ses multiples méandres, selon une rhétorique non « de la discursivité, mais de l'émotion²⁸ ».

28. BENHAMOU Anne-Françoise, « Quel langage pour le théâtre ? (À propos de quelques traductions d'*Othello*) », in *Palimpsestes*, n°4 (« Retraduire »), octobre 1990, p. 23.

UN DÉLIRE ACCUMULATIF

La reproduction d'une coordination insistante, enfin, permet de traduire fidèlement le débordement d'émotion de Léontès. Dans le texte français de Déprats, la syntaxe est morcelée, et la brièveté de chacune des propositions impose une diction précipitée, haletante :

[...] et c'est ce que tu fais,
 (Et cela sans entrave) et c'est ce que je sens,
 (Et cela m'infecte le cerveau
 Et me durcit le front).

Ce passage est d'autant plus efficace rythmiquement que sur ces cinq propositions, quatre sont constituées d'un même nombre de syllabes (six). Bonnefoy, dont la traduction de ce passage est très aboutie, passe peut-être à côté de cet effet de rythme en « rationalisant » la syntaxe de cette fin de tirade, où « l'agitation verbale » de Léontès devrait pourtant culminer :

Et certes tu le fais, et sans retenue, je le vois
 Pour la plus grande fièvre de ma cervelle
 Et l'encornement de mon front.

Pendant, Bonnefoy privilégie dans ce passage tous les effets d'accélération, misant sur des propositions courtes et des processus de relance rythmique comme l'enjambement, par exemple :

[...] Tu rends possible
 L'inconcevable, tu pénètres nos rêves,
 Comment, je n'en sais rien, tu coopères
 Avec nos illusions, tu t'associes
 Avec ce qui n'est pas.

Cette traduction restitue bien la gradation émotionnelle, qui, dans le discours de Léontès, prime l'organisation logique.

Quelques répliques plus tard, à l'issue d'un dialogue avec Hermione et Polixènes, Léontès se lance dans longue diatribe contre l'infidélité et la lubricité des femmes, que je me propose à présent d'étudier.

« *Inch-thick, knee-deep...* » (1.2.184–205)

*Inch-thick, knee-deep, o'er head and ears a forked one.
 Go play, boy, play—thy mother plays, and I*

*Play too, but so disgraced a part, whose issue
 Will hiss me to my grave; contempt and clamour
 Will be my knell. Go play, boy, play. There have been,
 Or I am much deceived, cuckolds ere now,
 And many a man there is, even at this present,
 Now, while I speak this, holds his wife by th'arm,
 That little thinks she has been sluiced in's absence,
 And his pond fished by his next neighbour, by
 Sir Smile, his neighbour—nay, there's comfort in't
 Whiles other men have gates, and those gates opened,
 As mine, against their will. Should all despair
 That have revolted wives, the tenth of mankind
 Would hang themselves. Physic for't there's none;
 It is a bawdy planet, that will strike
 Where 'tis predominant; and 'tis powerful, think it,
 From east, west, north and south; be it concluded,
 No barricado for a belly. Know't;
 It will let in and out the enemy
 With bag and baggage—many thousand on's
 Have the disease and feel't not.*

Copeau-Bing

Jusqu'à la cheville, jusqu'aux genoux, jusque par-dessus les oreilles, cocu ! Va, joue, petit, joue ; ta mère joue et moi aussi je joue, mais rôle si ingrat qu'au bout de la pièce je mourrai sous les sifflets : mépris et huées seront mon glas funèbre. Va, joue, petit, joue. Il y a eu, ou je me trompe fort, des cocus avant moi. Et il est maint homme, au moment précis où je parle, qui tient sa femme par le bras et ne se doute guère qu'en son absence on la lui a débondée, et qu'on lui a pêché son étang : son plus proche voisin, messire Sourire, son voisin. Eh bien, mais ! ça vous soutient de penser que d'autres hommes ont leurs portes, et que ces portes on les leur a ouvertes, comme la mienne, à leur corps défendant. Si le désespoir saisissait tous ceux qui ont des femmes insoumises, le tiers de l'humanité s'irait pendre. À cela pas de remède : c'est une putassière planète dont la malignité, là où elle règne, se fera toujours sentir : elle est toute-puissante, notez-le bien, est, ouest, nord et sud ; la conclusion : c'est qu'il n'y a pas de barrière pour un ventre ; sachez-le ; ça vous laissera entrer et sortir l'ennemi avec armes et bagages. Il y en a des milliers, des milliers, qui ont la maladie et qui ne la sentent pas.

Koltès

Déjà mouillés, déjà embourbés jusqu'aux genoux. Et moi, j'ai des cornes au-dessus de la tête. Allez jouer, gamin, allez jouer. Votre mère est en train de jouer, et moi aussi je joue ; mais un si mauvais rôle qu'on me sifflera jusqu'à la tombe ; et mon glas, ce sera le sifflet du mépris. Allez jouer, gamin, allez jouer. Je sais bien, à moins que je ne me trompe, que je ne suis pas le premier cocu ; je sais bien qu'en ce moment même où je parle, il y en a plein qui tiennent leur femme par le bras, sans soupçonner qu'en leur absence les écluses ont été ouvertes, et que leur voisin, monsieur tout sourire, a plongé dans leur étang. Plutôt réconfortant de savoir que d'autres comme moi possèdent des chambres dont les portes s'ouvrent sans leur permission. Si tous ceux que leur femme trompe désespéraient, un homme sur dix serait pendu. Pas de remède, pas de remède : cette planète est une maquerelle, elle nous tient, elle nous possède de l'est à l'ouest et du nord au sud. Conclusion : il n'existe pas de verrou pour le ventre d'une femme. L'ennemi entre, sort, il entre et sort, avec armes et bagages. Et des milliers d'entre nous n'en savent rien.

Bonnefoy

Englués l'un dans l'autre. Et moi, cornu
 Bien au-dessus des oreilles... Va jouer, petit, va jouer.
 Ta mère joue, je joue moi aussi ; mais mon rôle
 Est si déshonorant qu'à coups de sifflet
 On me chassera, vers ma tombe ; huées, mépris
 Seront mon glas ; va jouer, petit, va jouer. Oui, je sais
 (Ou je suis bien trompé) qu'il y a eu
 D'autres cocus déjà ; et que plus d'un homme,
 En cet instant où je parle, donne à sa femme le bras
 Sans soupçonner qu'elle ouvre les vannes, dans son absence,
 Et que l'étang fut pillé par le voisin le plus proche,
 Le voisin, Monsieur Tout-Sourire. Bien, c'est un réconfort
 Que d'autres aient des portes, et qui s'ouvrent
 Comme la mienne, contre leur gré. Si tous ceux dont la femme
 Les trompe désespéraient, c'est un homme sur dix
 Qui aurait à se pendre. À cela, nul remède.
 Une planète maquerelle nous domine
 De sa ruineuse influence, et son pouvoir
 Nous tient à l'est, à l'ouest, au midi, au nord... Conclusion :
 On ne peut fortifier un ventre. Qu'on se le dise !
 Il laissera, avec arme et bagages,
 L'ennemi entrer, et sortir... Nous sommes des milliers
 À être atteints, qui ne le savons pas...

Déprats

Embourbé jusqu'aux genoux ; cornu bien au dessus de la tête et des oreilles.
Va, joue, petit, joue : ta mère joue, et moi
Je joue aussi ; mais un rôle si honteux, qu'à la fin de la pièce
On me sifflera jusqu'à la tombe : des clameurs de mépris
Seront mon glas funèbre. Va, joue, petit, joue. Certes il y a eu,
(Ou je me trompe fort) des cocus avant moi,
Et il y a plus d'un homme (oui à l'instant même
Où je parle) qui tient sa femme par le bras,
Et ne se doute guère qu'elle a ouvert les vannes en son absence
Et que, dans son étang à lui, est venu pêcher son plus proche voisin,
Monsieur Tout-Sourire, son voisin : ma foi, c'est un réconfort
De penser que d'autres hommes ont des portes, que ces portes se sont
ouvertes,
Comme les miennes, contre leur gré. Si tous ceux
Qui ont des femmes rebelles devaient désespérer, un homme sur dix
Irait se pendre. De remède, il n'y en a point ;
C'est une planète paillardre qui frappe
Là où influe son ascendant ; et elle est puissante, croyez-moi,
D'est en ouest, et du nord au sud ; conclusion,
Pas de barricades pour un ventre. Sachez-le,
Il laissera entrer et sortir l'ennemi
Avec armes et bagages : plusieurs milliers d'entre nous
Ont la maladie, et ne la sentent pas.

Alors que les précédents monologues de Léontès laissaient encore place aux concessions et aux doutes (sous la forme, notamment, de la modalité interrogative), le ton est ici radicalement et ironiquement assertif : l'aveuglement du roi est à son comble. Son discours s'élabore à travers une succession d'images qui se répètent et se complètent les unes les autres selon une cohérence intériorisée : la métaphore récurrente de la pêche annonce celle de la rivalité guerrière opposant à la fois le cocu à l'amant, les hommes aux femmes. La passion jalouse l'emporte désormais tout à fait sur la raison et tout semble s'embrouiller dans l'esprit du personnage ; progressivement, ses paroles s'enchaînent moins selon une logique argumentative qu'à travers ses différents bouleversements affectifs, et la chaîne de la causalité s'en voit partiellement perturbée.

UNE « STÉNOGRAPHIE DE LA SYNTAXE²⁹ » (VERS 184–188)

Il semble que Shakespeare ait, dans ses dernières pièces, mis au point une espèce de sténographie de la syntaxe : la structure normale de la phrase est soumise à une intense tension dramatique. Échanges verbaux et affectifs gagnent de vitesse sur les coordinations ou subordinations grammaticales habituelles³⁰.

En effet, la parole de Léontès peut être définie ici comme une « parole éruptive plutôt que discursive³¹ » :

*Inch-thick, knee-deep, o'er head and ears a forked one.
Go play, boy, play—thy mother plays, and I
Play too, but so disgraced a part, whose issue
Will hiss me to my grave; contempt and clamour
Will be my knell. Go play, boy, play...*

D'un point de vue rythmique, l'ensemble de ce passage conserve une « basse continue » iambique, à laquelle se surimposent des groupes spondaïques successifs, caractéristiques d'un débit de parole plus saccadé (« *Inch-thick, knee-deep* ») mais aussi liés aux irrégularités d'un rythme parlé et à l'impétuosité de la modalité impérative. D'un point de vue métrique, Shakespeare tire un effet dramatique assez percutant de la terminaison faible « I » immédiatement suivie d'un enjambement. Le rythme est agité, le discours constamment entrecoupé de pauses. D'un point de vue prosodique, enfin, le courroux de Léontès se traduit par une cacophonie généralisée, comme le démontre Russ McDonald :

In this passage consonants assault the ear, especially k's, d's, p's, and t's, letters that stop the line and compel the speaker to start over, as in "Inch-thick". Sounds normally euphonious here create the opposite effect: in the clause "whose issue / Will hiss me to my grave," the sibilants and internal rhyme produce a decidedly sinister mood³².

Le premier vers de ce passage, bel épitrochisme³³, pose un premier problème de traduction et n'est pas sans évoquer la brièveté de « *Too hot, too hot!* » : comment

29. J'emprunte cette expression à George Steiner, qui l'emploie pour décrire un délitement de la syntaxe dans le monologue de Posthumus qui clôt l'acte 2 de *Cymbeline*. STEINER George, *Après Babel : une poétique du dire et de la traduction*, Paris, Albin Michel, 1998, p. 35.

30. *Ibid.*

31. VINAVER Michel, *Écritures dramatiques*, Arles, Actes Sud, 1993, p. 308.

32. McDONALD Russ, « Poetry and Plot in *The Winter's Tale* », in *Shakespeare Quarterly*, vol. 36, n° 3, automne 1985, p. 317.

33. **Figure de rythme**, « L'épitrochisme consiste en une accumulation de mots brefs et fortement expressifs », « énumération copieuse d'éléments juxtaposés, au rythme insistant et sac-

rendre l'efficacité rythmique de ces monosyllabes et de ce rythme spondaïque ? La solution de Copeau est assez judicieuse, et surtout très bien rythmée : « Jusqu'à la cheville, jusqu'aux genoux, jusque par-dessus les oreilles, cocu ! »

Cette phrase nominale, dynamisée par l'anaphore (« jusque... »), restitue bien le rythme ternaire de l'original et en recrée par ailleurs la gradation corporelle (cheville, genoux, oreilles), très dramatique.

La traduction de Koltès, en comparaison, semble quelque peu réductrice : « Déjà mouillés, déjà embourbés jusqu'aux genoux. Et moi, j'ai des cornes au-dessus de la tête. »

Même remarque pour la solution de Bonnefoy : « Englués l'un dans l'autre. Et moi, cornu / Bien au-dessus des oreilles... »

UNE GRAMMAIRE DU SURGISSEMENT (VERS 188–196)

Dans la suite du monologue, et grâce à l'élaboration d'une syntaxe très savante faite d'interruptions parenthétiques et de retardements, Shakespeare parvient à faire éclater des « mots rayonnants » (Peter Brook), des mots clés percutants et générateurs de rythme :

The basic language of blood is spiked with unusual and arresting nouns and verbs. Many of Leontes' celebrated passages consist almost exclusively of flat, workaday words that serve as foils to set off a shocking verb or a memorable image [...] "sluic'd," "fish'd," and the smarmy Sir Smile [are] words that stand out in relief against a background of homogeneous monosyllables. Those words that bear the pressure of the prosody also bear the pressure of meaning. For five lines the actor finds very little to emphasize except "cuckolds," and thus Shakespeare encourages him to pounce upon the nasty-sounding "sluic'd"³⁴.

Effectivement, les différents procédés de rupture de construction permettent aux mots mis en lumière de bondir, de se dégager d'un discours plus prosaïque :

*[...] There have been,
Or I am much deceived, **cuckolds** ere now,*

Ici, cette mise en valeur résulte du retardement occasionné par l'incise ; là, elle procède de l'enjambement :

cadé », comme le suggère le grec *epitrochasmos* (« flux de paroles brèves et précipitées »). Définitions de LAURENT Nicolas, *Initiation à la stylistique*, Paris, Hachette, 2001, p. 41 ; et de SUHAMY Henri, *Les Figures de style*, *op. cit.*, p. 90.

34. McDONALD Russ, « Poetry and Plot in *The Winter's Tale* », *op. cit.*, p. 319.

*And his **pond** fished by his next neighbour, by
Sir Smile, his neighbour.*

La traduction de Copeau-Bing est assez cinétique, et parvient, par une savante disposition des syntagmes, à mettre en lumière ces mots clés :

Il y a eu, ou je me trompe fort, des cocus [reprise après interruption parenthétique] avant moi. Et il est maint homme, au moment précis où je parle, qui tient sa femme par le bras et ne se doute guère qu'en son absence on la lui a débondée, [accent grammatical : mot accentué en fin de groupe] et qu'on lui a pêché son étang : son plus proche voisin, messire Sourire, son voisin [mise en valeur par apposition].

Par ailleurs, il met un accent particulier sur le choix d'une syntaxe et d'un style oraux :

Eh bien, mais ! ça vous soutient de penser que d'autres hommes ont leurs portes, et que ces portes on les leur a ouvertes, comme la mienne, à leur corps défendant.

Dans une démarche opposée, Koltès propose de ce passage une traduction très « liée », s'appuyant sur une syntaxe grammaticalement correcte – trop sans doute pour traduire la confusion régnant dans l'esprit tourmenté de Léontès – et même particulièrement riche en coordinations et subordinations. Ajouts et suppressions constituent autant de remaniements, autant de libertés prises par rapport au texte d'origine qui me font dire que, plutôt que du Shakespeare, c'est bien du Koltès qu'on lit ici :

Je sais bien, à moins que je ne me trompe, que je ne suis pas le premier cocu ; je sais bien qu'en ce moment même où je parle, il y en a plein qui tiennent leur femme par le bras, sans soupçonner qu'en leur absence les écluses ont été ouvertes, et que leur voisin, monsieur tout sourire, a plongé dans leur étang. Plutôt réconfortant de savoir que d'autres comme moi possèdent des chambres dont les portes s'ouvrent sans leur permission.

L'étude du rythme et de la syntaxe dans ces trois tirades nous a permis de dégager certains principes stylistiques fondamentaux de l'écriture de Shakespeare dans sa dernière période. La cadence s'accélère dans une brusquerie sans frein, et tout le travail du traducteur consiste justement à rendre son propre texte toujours plus vigoureux, et son expression plus vive, pour pouvoir restituer l'énergie du texte d'origine.

Je me proposerai, dans un dernier temps, d'analyser plus précisément ce qui constitue cette énergie, cette cinétique du texte shakespearien : ce que j'appelle, à la suite d'Henri Suhamy, l'esthétique de la « propulsion poétique³⁵ ».

« *Is whispering nothing ?* » (1.2.281–293) : la dynamique du ricochet

*Is whispering nothing?
Is leaning cheek to cheek? Is meeting noses?
Kissing with inside lip? Stopping the career
Of laughter with a sigh?—a note infallible
Of breaking honesty! Horsing foot on foot?
Skulking in corners? Wishing clocks more swift?
Hours minutes? Noon midnight? And all eyes
Blind with the pin and web but theirs, theirs only,
That would unseen be wicked? Is this nothing?
Why then the world and all that's in't is nothing,
The covering sky is nothing, Bohemia nothing,
My wife is nothing, nor nothing have these nothings,
If this be nothing.*

Copeau-Bing

Chuchoter, ça n'est rien ? et la joue qui se pose contre la joue ? et les nez qui se frôlent ? ce n'est rien de se baiser le dedans des lèvres ? d'interrompre un éclat de rire par un soupir ? – signe infallible d'une vertu qui se brise – et se faire du pied ? et se fourrer dans les coins ? et souhaiter que les horloges marchent plus vite ? que les heures soient des minutes ? midi, minuit ? et que tous les yeux soient aveuglés d'une taie, d'une cataracte, excepté les leurs, les leurs seulement, pour que leur crime passe inaperçu ? Ça n'est rien, ça ? Eh bien, alors, le monde et tout ce qu'il y a dedans n'est rien ; ce ciel qui nous couvre n'est rien ; Bohême n'est rien ; ma femme n'est rien ; et il n'y a rien dans tous ces riens si cela n'est rien.

Koltès

Et chuchoter, ce n'est rien ? et la joue contre la joue, ce n'est rien ? et les nez qui se frottent, les baisers sur la lèvre ; et puis cesser de rire avec un soupir – ça, c'est la preuve indiscutable de l'indignité – et le pied qui chevauche le pied ? les cachotteries dans les coins ? vouloir que l'horloge aille moins vite, que les heures soient

35. « La folie de Léontès n'est pas comme chez Lear ou Lady Macbeth, une désorganisation des facultés mentales, ni une paranoïa de domination, comme chez les héros tragiques de l'époque précédente, mais une névrose de la sensibilité, douée d'un effrayant pouvoir de **propulsion poétique**. », in SUHAMY Henri, *Le Vers de Shakespeare*, op. cit., p. 545.

des minutes, que midi soit minuit ; vouloir que le monde entier soit aveugle sauf soi-même, afin de pouvoir tranquillement faire le mal à l'abri des regards ? Tout cela, ça n'existe pas ? Alors l'univers et tout ce qu'il contient n'existe pas, le ciel qui nous recouvre n'existe pas, Bohême n'est rien, ma femme n'est rien, et il n'y a rien dans ces riens, si ça n'est rien.

Bonnefoy

N'est-ce donc rien, que se parler bas ? Et se presser
Joue contre joue ? Et nez contre nez ? Et puis s'embrasser
Avec le bout de la langue ? Rire et dans un soupir
S'empêcher de le faire, signe bien clair
De vertu qui s'effondre ? Et le pied chevauchant le pied,
Les apartés, les yeux sur la pendule,
Les heures qu'on veut minutes, midi qu'on voudrait minuit
Et tous ces yeux qu'on voudrait couverts
D'une épaisse taie, sauf les siens,
Pour plus d'impunité dans l'effronterie ? Ce n'est rien ?
Alors le monde n'est rien, et tout ce qui est au monde,
Le ciel n'est rien, qui nous couvre, Bohême, rien,
Et rien ma femme, et ces riens ne sont rien
– Si ce n'est rien, ce que je te dis là !

Déprats

Chuchoter, ce n'est rien ?
S'appuyer joue contre joue ? s'approcher nez à nez ?
S'embrasser à pleine bouche ? interrompre un éclat
De rire par un soupir (signe infailible
D'une vertu qui se brise) ? se faire du pied ?
Se fourrer en catimini dans les coins ? souhaiter que les horloges soient plus
rapides ?
Les heures, des minutes ? midi, minuit ? vouloir que tous les yeux
Soient aveuglés pas la cataracte à l'exception des leurs, des leurs seulement,
Afin de faire le mal sans être vus ? cela n'est rien ?
Alors le monde, et tout ce qu'il contient, n'est rien,
Le ciel qui nous recouvre n'est rien, Bohême, rien,
Ma femme n'est rien, et il n'y a rien dans tous ces riens,
Si cela n'est rien.

UNE ESTHÉTIQUE DE LA « PROPULSION POÉTIQUE »

La dynamique de ce passage repose essentiellement, dans un premier temps, sur l'emploi décliné d'une structure interrogative, de la longueur moyenne d'un hémistiche, qui s'effrite peu à peu pour devenir elliptique, voire franchement minimale : « *Is whispering nothing?* » → « *Is leaning cheek to cheek?* » → « *Ø Kissing with inside lip Ø? stopping... horsing... skulking... wishing...?* ». La voix de l'acteur n'a jamais l'occasion de retomber, et le chevauchement de propositions interrogatives, leur enchaînement par ricochets permet un maximum de modulations tonales en un temps très court³⁶ – d'où cette impression d'agressivité et de brusquerie. Prononcée d'une traite, cette tirade laissera assurément l'acteur tout essoufflé de sa prestation. C'est pourquoi il me semble important d'en reproduire, en français, toute l'énergie et la vigueur.

Koltès propose çà et là de très bonnes solutions pour relancer le discours (l'emploi de tournures nominales, par exemple) mais sa traduction pâtit, semble-t-il, de l'hétérogénéité de ses formules, là où l'anglais emploie partout le gérondif :

[...] et puis cesser (*stopping*) de rire avec un soupir [infinitif] [...] et le pied **qui chevauche** (*horsing*) le pied ? [proposition relative] les cachotteries (*skulking*) dans les coins ? [phrase nominale] vouloir (*wishing*) que l'horloge aille moins vite [infinitif] [...].

Déprats, qui adopte partout l'infinitif, parvient à un ensemble cohérent et rythmé, vraiment très proche de l'original :

Chuchoter, ce n'est rien?
S'appuyer joue contre joue? s'approcher nez à nez ?
S'embrasser à pleine bouche ? interrompre un éclat
De rire par un soupir... ?

Bonnefoy, de son côté, donne à ce texte un élan très personnel : le rythme est certes fait d'arrêts et de relances, mais de façon beaucoup moins brutale que dans l'original. Tantôt, la tentation d'une formulation heureuse semble être à la source d'un registre trop soutenu :

36. « *Although the first two-thirds of the speech consists of a series of rhetorical questions, the effect is of one amplified suspension in which the actor's voice must rise repeatedly to indicate the question and the listener expects some kind of descent, some turn that will clarify the purpose of the endless interrogatives.* », in McDONALD Russ, « Poetry and Plot in *The Winter's Tale* », *op. cit.*, p. 324.

[...] Rire et dans un soupir
S'empêcher de le faire³⁷, signe bien clair
De vertu qui s'effondre ?

... tantôt, la brusquerie du texte d'origine est très édulcorée :

[...] Et le pied chevauchant le pied,
Les apartés, les yeux sur la pendule,
Les heures qu'on veut minutes, midi qu'on voudrait minuit
Et tous ces yeux qu'on voudrait couverts
D'une épaisse taie, sauf les siens [...].

En fait, si Bonnefoy refuse de traduire vers par vers, et s'il s'éloigne ainsi souvent de la syntaxe originale, c'est qu'il souhaite avant tout éviter de « briser les enchaînements qui sont le souffle des strophes³⁸ ». Il prend des libertés avec le texte pour mieux en faire retentir la musique. En effet, traduire le rythme ne consiste pas toujours à reproduire vers à vers le rythme de l'original. Parfois, une habile transposition s'avérera plus efficace ; c'est ce que Bonnefoy nous démontre ici. En effet, rythme, oralité du discours, et gestualité de la langue, sont, au même titre que sa recherche poétique, les principaux terrains d'investigation du traducteur :

J'ai tendance à penser que Shakespeare n'a pas été correctement revéçu en France, car ses divers traducteurs ne se sont pas établis d'emblée, comme pourtant il le faut, au sein, en eux-mêmes, d'un rythme, ce rythme fondamental qui porte le vers et change donc le regard, lequel perçoit alors la logique propre du texte [...] ³⁹.
Que le rythme fasse défaut, dans la traduction, qui peut même la lire⁴⁰ ?

C'est bien ce « rythme fondamental » qui a été l'objet de cette étude : insaisissable, évanescent... peut-il être traduit « fidèlement » ? Seule une traduction soucieuse de rester au plus près du texte serait en fait susceptible, me semble-t-il, de nous communiquer le souffle qui l'anime ainsi que de restituer le geste, le mouvement et le rythme qui instituent l'œuvre originale.

BILAN

On perçoit un net enthousiasme de la part de tous les traducteurs à l'égard de l'ensemble de ces textes, où, ce qu'il importe en premier de traduire, c'est bien la

37. *Alexandrin*.

38. « Entretien avec Jean-Pierre Attal (1989) », in BONNEFOY Yves, *La Communauté des traducteurs*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2000, p. 51.

39. *Ibid.*

40. *Ibid.*

primauté du rythme. Le texte de Koltès, par exemple, est très inégal. À certains endroits, on peut l'accuser d'être normalisant et réducteur ; mais, lorsque la partition shakespearienne l'inspire particulièrement⁴¹, le dramaturge peut en réaliser une interprétation remarquable. J'emploie à dessein cette métaphore, qui fait référence au caractère assez musical de la prose de Koltès. Cette traduction est en effet marquée du sceau de son auteur. Écrit pour être joué, ce texte présente l'avantage d'être très théâtral, mais aussi le défaut, très souvent, d'assourdir la voix de Shakespeare et de ne pas se faire le truchement de la singularité de son écriture, au profit d'une langue plus personnelle. S'agit-il d'une adaptation ? Il ne me semble pas vraiment que Koltès ait conçu son texte ainsi. Sa démarche se rapproche peut-être davantage de celle de la réécriture, tant sa propre voix se mêle intimement à celle de Shakespeare.

De son côté, Déprats, toujours très attentif aux impératifs spécifiques de la traduction théâtrale, destinée à être prise en charge par des voix, des poumons, et à « prendre corps » à travers la personne physique de l'acteur, veille par ailleurs à ce que les exigences de la poétique interne du texte de Shakespeare soient satisfaites. Selon lui, la principale tâche du traducteur consiste à être à l'écoute d'une voix et de ses inflexions.

Plus de quatre-vingts ans plus tôt, Copeau s'était, semble-t-il, fixé des objectifs analogues. Si sa traduction du *Conte d'hiver* a certes naturellement vieilli, elle n'en était pas moins novatrice dans les années 1915–1920 – il faut se rappeler que, dans ces années-là, les traductions de François-Victor Hugo, considérées comme les plus précises et les plus abouties, étaient encore les plus appréciées. Dans son ensemble, cette traduction, qui ne cherche pas à simplifier ni à résoudre toutes les résistances du texte et fait le plus souvent preuve d'une grande rigueur, est attentive tout à la fois aux contraintes inhérentes à l'expression théâtrale et à la parole poétique.

Par ailleurs, si l'on a pu reprocher à Bonnefoy de ne pas toujours avoir le souci de la dimension théâtrale, son attention s'est largement portée, à l'occasion de la traduction du *Conte d'hiver*, sur le rapport de la poésie et du théâtre. Mais c'est avant tout une relation d'une autre nature qui l'intéresse particulièrement dans sa réflexion traductologique : celle qui se joue entre le traducteur et le lecteur. Pour lui, « le traducteur, c'est le lecteur absolu⁴² » : c'est tout d'abord celui qui reçoit la parole de l'autre, la pense et l'intériorise pour être de mesure de retranscrire un « rythme directeur [...], rythme recommençant par-

41. Voir, par exemple, ses traductions très inspirées des répliques d'Autolycus.

42. « Entretien avec Yves Bonnefoy », propos recueillis par КОРР Robert dans *Le Magazine littéraire*, n° 421, juin 2003, p. 27.

tout dans [l]es propres mots [du traducteur], dans ses ébauches de phrases⁴³ », ainsi que de « suivre un poète dans son expérimentation la plus intérieure ». Loin d'être une simple opération langagière dénuée de souffle et de vie, la traduction est ainsi le témoignage intime et profond de ce dialogue improbable.

43. *Ibid.*

LA PAROLE DANS TOUS SES ÉTATS

Féminin, filiation et re-création dans *The Winter's Tale* : la langue des femmes, de la tragédie à la comédie

Delphine LEMONNIER-TEXIER
Université de Rennes 2 – UEB

La tragédie des trois premiers actes de *The Winter's Tale* est déclenchée par la libération de la langue féminine par Leontes, et le désordre qu'elle engendre se manifeste spatialement par l'exclusion du féminin et la séparation radicale entre les sexes. Lorsque l'univers dramatique bascule vers la comédie, la transition est assurée par un renversement du schéma d'autorité dont la clé est donnée par les ajouts et modifications que Shakespeare fait subir au texte de Greene. La figure toute-puissante d'Hermione qui apparaît à Antigonus signale le passage à un nouveau régime dramaturgique placé sous le signe du féminin et préfigure l'apparition d'Hermione sous l'apparence d'une statue dans la dernière scène de la pièce. Avec la disparition du critère de vraisemblance, l'univers de la pastorale déploie une représentation plurielle de la filiation et de l'identité, qui permet au personnage d'échapper aux carcans de l'univers tragique, et qui prépare le retour en Sicile et l'appropriation par les personnages féminins des éléments constitutifs du système patriarcal.

The tragedy of the first three acts of The Winter's Tale begins when Leontes sets free the tongues of women, and the disorder this causes is spatially expressed by the exclusion of women and the stark separation between the sexes. When the play turns into comedy, the transition is carried out by a reversal of authority, notably through additions and changes from Shakespeare's source, Greene's Pandosto. The all-powerful figure of Hermione, which appears to Antigonus in a vision, signals the change to a new and feminine dramatic regime, announcing the reappearance of Hermione as a statue in the play's last scene. As the notion of verisimilitude disappears, the world of the pastoral elaborates on a variegated representation of filiation and identity, allowing the character to escape from the tragic mould, preparing the return to Sicilia and the reappropriation by the female characters of elements which constitute the patriarchal system.

Dans les trois premiers actes de *The Winter's Tale*, la crise tragique se noue dans le domaine de la parole et sur le registre de la guerre des sexes. En ordonnant à Hermione de sortir de sa réserve d'épouse chaste – en déliant sa langue – Leontes provoque une situation qui le plonge rapidement dans un délire paranoïaque lié à une angoisse d'émasculation. La tyrannie du jaloux se développe alors sous la forme d'une dichotomie spatiale qui exerce sur le féminin une force centrifuge. Le conflit prend la forme d'une guerre des sexes, ajoutée par Shakespeare au texte de Greene avec la figure de Paulina. C'est aussi dans la structure du dialogue que se manifeste le désordre, avec la surdité symbolique de Leontes aux paroles de

Paulina, à celles d'Hermione pendant son procès, et même à la lecture des révélations de l'oracle d'Apollon¹. Ce qui fait plier le tyran, chez Shakespeare, ce n'est pas la parole divine, mais la nouvelle de l'anéantissement de sa lignée mâle, avec l'annonce de la mort de Mamillius. L'anagnorèse qui s'ensuit est étrangement incomplète, marquée par la béance laissée par l'oubli de la petite fille, dont la légitimité et la fonction essentielle dans la descendance de Leontes sont pourtant largement soulignées par l'oracle : « *his innocent babe truly begotten, and the King shall live without an heir if that which is lost be not found* » (3.2.132–133). Loin d'être anecdotique, cette modification du texte de Greene, chez qui Pandosto est, quant à lui, désespéré d'avoir causé la perte de son héritière « *My innocent babe I have drowned in the seas*² », souligne le processus d'adaptation effectué par Shakespeare pour mettre l'opposition entre masculin et féminin au cœur de la tragédie.

Le tissage entre les deux parties de *The Winter's Tale*, qui attire largement l'attention du spectateur sur son caractère artificiel, s'effectue donc avec ce fil narratif demeuré en suspens autour de la thématique de la filiation, qui est revisitée et placée sous le signe du féminin. Ignorée par son père, expulsée par lui, la petite fille accède à l'existence par sa nomination, effectuée par sa mère, et non, comme chez Greene, par les bergers³. Le nouvel espace dramatique que Shakespeare crée avec l'exil du bébé est donc celui de tous les possibles, à la fois parce qu'il est l'essence même du lieu fictif, le rivage de la Bohême, et parce qu'il est celui où sont revisités les fondements du patriarcat placés sous le signe d'une figure féminine toute-puissante, celle d'Hermione dans la vision d'Antigonus. Le poids symbolique de cet acte de nomination par la mère est immédiatement signalé au spectateur par son inscription dans la continuité de l'oracle, dont il rend limpide l'énigme : Perdita est le nom qui correspond précisément à « *that which is lost* ». Après Paulina, c'est donc Hermione qui se situe dans la continuité de la parole d'Apollon.

Comme dans la tragédie des trois premiers actes, c'est donc au niveau du langage et du rapport entre masculin et féminin que se noue l'essentiel des enjeux au moment où s'ouvre la seconde moitié de la pièce, autour des notions de naissance, de filiation et d'identité. La thématique de la naissance, qui est présente dans l'ensemble de la pièce, est également une image métathéâtrale qui met en lumière le processus

1. Sur tous ces aspects, voir mon article « “We'll thwack him hence with distaffs” : langue des femmes et pouvoir patriarcal dans *The Winter's Tale* », in *Lectures de The Winter's Tale de William Shakespeare*, LEMONNIER-TEXIER Delphine et WINTER Guillaume (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010, p. 143–160.

2. GREENE Robert, « Pandosto », in *The Winter's Tale*, ORGEL Stephen (éd.), Oxford, Oxford University Press, « Oxford World's Classics », p. 248. Les citations de *The Winter's Tale* sont tirées de cette édition.

3. L'inversion symbolique des rôles entre masculin et féminin est manifeste : c'est le masculin qui porte et expulse l'enfant, et le féminin qui le nomme.

d'émergence de l'univers dramatique comique de la Bohême. Les personnages qui y évoluent sont des reflets composites d'éléments empruntés à l'univers tragique. Dans un espace dramatique comique, qui permet, par le recours à l'invraisemblable et à la théâtralité, d'échapper à la tyrannie patriarcale, ce processus de filiation entre tragédie et comédie s'accompagne d'une redistribution des attributs symboliques du pouvoir entre masculin et féminin, pour déboucher sur le retour triomphant de celles que l'on croyait perdues.

LE PRIVILÈGE DE LA NOMINATION :
L'INVERSION DES RÔLES ENTRE MASCULIN ET FÉMININ

Lorsque Shakespeare adapte le récit de Robert Greene pour le plateau, il opère un certain nombre de changements dont le sens réside dans l'écart qu'ils constituent avec le texte source : dans les modifications apportées à la fable et avec l'affichage du support théâtral se constitue une véritable poétique de la théâtralité⁴. Il n'en va pas autrement concernant l'articulation entre les deux parties de la pièce, puisqu'elle s'effectue en suivant les lignes de fracture entre féminin et masculin, largement exploitées dans la tragédie qui forme les trois premiers actes. Dans l'espace transitionnel et éminemment fictif du rivage de la Bohême, c'est Antigonus qui en est le vestige, investi, par le serment d'obéissance qu'il a prononcé, de la lourde charge de débarrasser la Sicile du bébé mis au monde par Hermione en prison. Antigonus est un personnage ambivalent, doté de caractéristiques qui le situent à mi-chemin entre les deux forces antithétiques de la tragédie, le masculin et le féminin. À la fois bourreau et sage-femme, il est l'exécuteur de la terrible sentence, mais aussi celui qui tient un nourrisson dans ses bras et en prend soin, tout comme Paulina l'avait fait avant lui. Ce parallélisme entre les deux époux, manifeste dès l'acte 2, scène 3, est rappelé par l'attention qu'il porte au bébé, puisqu'il s'adresse à lui : « *Come on, poor babe* » (2.3.184 ; voir aussi 3.3.14). Par le serment qui le lie à Leontes et qui est mentionné à deux reprises, l'une par Hermione « *according to thy oath* » (3.3.29), l'autre par lui-même « *most accurst am I / To be by oath enjoined to this* » (3.3.50–51), Antigonus signale que les conséquences de la tyrannie perdurent, en dépit du repentir royal de l'acte 3, scène 2. Ce soulignement de la persistance de la tyrannie s'accompagne de thématiques et de structures empruntées au registre tragique : le désordre macrocosmique, avec la tempête qui gronde, symptôme de courroux divin pour le marin « *The heavens with that we have in hand are angry, / And frown upon's* » (3.3.5–6), et l'apparition d'un spectre :

4. Voir mon avant-propos, « *The Winter's Tale : imitatio, mimesis et poétique de la théâtralité* », in *Lectures de The Winter's Tale de William Shakespeare, op. cit.*, p. 9–18.

*I have heard, but not believed, the spirits o'th' dead
 May walk again: if such thing be, thy mother
 Appear'd to me last night, for ne'er was dream
 So like a waking* (3.3.15–18).

Ce sont donc les lieux communs de son propre art dramaturgique et les codes de la tragédie telle qu'il la pratique qui sont convoqués ici par Shakespeare pour souligner la forte contextualisation théâtrale d'un épisode de son invention, celui de l'apparition d'Hermione et de la nomination de la petite fille par sa mère, épisode crucial puisqu'il substitue au père défaillant une mère toute-puissante, auréolée à la fois de l'image symbolique d'une figure féminine sainte, et du pouvoir masculin, divin ou adamique, qu'elle s'arrog⁵. C'est elle qui nomme, qui fait ainsi accéder sa fille à l'existence, et lui assure une place dans la lignée royale, conformément à la prédiction de l'oracle d'Apollon. C'est elle aussi qui dirige Antigonus vers la Bohême : « *Places remote enough are in Bohemia; / There weep, and leave it crying* » (3.3.30–31). Antigonus, représentant de l'autorité patriarcale, est donc à ce double titre soumis à la figure maternelle. Le pouvoir de cette apparition est souligné, puisque le scepticisme initial d'Antigonus fait, au terme de son récit, place à la foi : « *yea superstitiously, / I will be squared by this. I do believe / That Hermione hath suffered death* » (3.3.39–41).

Du point de vue du spectateur, l'impact du récit de l'apparition est accentué par deux outils : la description d'Hermione comme statue animée ou tableau vivant et l'utilisation du discours direct pour rendre les paroles qu'elle a prononcées. La première met l'apparition sous les yeux du spectateur par le recours à la description poétique, et le second lui fait entendre les paroles qu'elle a prononcées. Pour Antigonus, cette apparition demeure pourtant située dans le domaine de l'ambivalence, à la fois image même de la sainteté lorsqu'elle se manifeste (21–22), et vision quelque peu effrayante lorsqu'elle disparaît : « *And so with shrieks / She melted into air* » (35–36)⁶. L'apparition ressemble à Hermione, mais est également bien différente d'elle, possédant des caractéristiques nouvelles⁷. Elle prophétise la mort prochaine

5. « *The sanctified mother who confers identity upon her child* », pour reprendre l'expression de Murray M. Schwarz, qui est l'un des seuls à relever cet aspect du personnage d'Hermione. Voir SCHWARZ Murray M., « *The Winter's Tale: Loss and Transformation* », in *American Imago*, vol. 32, n° 2, p. 157.

6. Sur l'ambivalence des apparitions, entre miracle et supercherie, voir ROBERTS Gareth, « "An art as lawful as eating?" Magic in *The Tempest* and *The Winter's Tale* » in *Shakespeare's Late Plays. New Readings*, RICHARDS Jennifer et KNOWLES James (dir.), Edinburgh, Edinburgh University Press, 1999, p. 126–142.

7. Voir NEELY Carol Thomas, « Women and Issue in *The Winter's Tale* », in *Philological Quarterly*, vol. 57, n° 2, p. 181–194, p. 186 : alors que lorsqu'elle était en vie, elle ne pouvait pas pleurer, l'apparition a des fontaines à la place des yeux; alors que la vivacité de sa parole la définissait, l'apparition peine à prendre la parole.

d'Antigonus (33–35), sa gestuelle symbolique semble reproduire un rituel, puisqu'elle incline la tête tantôt d'un côté, tantôt de l'autre, et se penche à trois reprises vers Antigonus (23). Cet épisode est donc construit sur le mode du *dumb show* qui devient image parlante, et constitue à ce titre une anticipation de la scène de la statue de l'acte 5. La dimension rituelle présente dans sa gestuelle, le caractère liminal de l'ensemble de l'épisode (nouveau lieu dramatique, défini par la figure symbolique d'Hermione, et enclenchement d'une nouvelle intrigue), la présence d'éléments proleptiques et la nécessité de la suspension volontaire de l'incrédulité de celui qui regarde et écoute – Antigonus passant du scepticisme avéré « *not believed* » (15) à la foi absolue « *I do believe* » (40) – sont autant d'éléments qui signalent l'entrée dans un registre dramaturgique nouveau.

Ce passage fonctionne donc à la manière d'un prologue⁸, pour une nouvelle pièce, dont l'épilogue est constitué par la seconde apparition d'Hermione à l'acte 5, sous les yeux du spectateur, cette fois-ci, et pour le bénéfice de Leontes et Perdita. Le statut surnaturel, la nécessité de la foi et le risque possible de superstition y sont tout aussi présents que dans l'épisode de la vision d'Antigonus. Cette apparition constitue en outre un précédent dans le sillage duquel vient s'inscrire le personnage chorique du Temps, lorsqu'il effectue lui aussi un acte de nomination, en identifiant le fils de Polixenes : « *I mentioned a son o'th' King's, which Florizel / I now name to you* » (4.1.22–23). La pièce situe donc résolument le masculin dans le sillage du féminin. Shakespeare fait de ce bouleversement de la hiérarchie entre les sexes la clé de voûte de la jonction entre la partie tragique et la partie comique de sa pièce. À cette figure féminine toute-puissante, il juxtapose la bestialité de la figure patriarcale de Leontes, symbolisée par l'ours. La critique a largement commenté l'association symbolique entre Leontes et l'ours, signalée à la fois directement dans le texte dans une réplique ultérieure du Clown « *though authority be a stubborn bear* » (4.4.795–796), et indirectement par un ensemble de jeux de mots sur *bear* détaillés par Maurice Hunt⁹. Pourtant un élément demeure absent de ces analyses, alors qu'il permet de situer cette incursion de l'ours dans la continuité d'un jeu sur l'antithèse entre masculin et

8. Dans *The Tempest*, l'articulation entre l'univers précédant la tempête et celui qui lui fait suite est explicitement évoquée en ces termes par Antonio : « *We all were sea-swallow'd, though some cast again— / And by that destiny, to perform an act / Whereof what's past is prologue* » (2.1.256–258), in SHAKESPEARE William, *The Complete Works*, WELLS Stanley et TAYLOR Gary (éd.), Oxford, Oxford University Press, 1988.

9. HUNT Maurice, « "Bearing hence": Shakespeare's *Winter's Tale* », in *Studies in English Literature, 1500–1900*, vol. 44, n° 2, printemps 2004, p. 333–346, en particulier p. 333–338. Il souligne que la métamorphose de Leontes en ours demeure contestable : « *One has to admit that the figurative metamorphosis of Leontes into the Bohemian bear of The Winter's Tale is open to question, chiefly because the identification must be made indirectly, composed from scattered passages in the play* », p. 335–336.

féminin : il s'agit de l'image emblématique de l'ours utilisée pour symboliser la colère, que l'on trouve chez Claude Paradin dans ses *Devises héroïques*¹⁰.



L'Ours enfumé et eschaufé, ne se doit jamais irriter,
ne fait pas aussi le personnage en collere, marri, faché,
& facheus : & duquel lon ne pourroit recevoir que
desplaisir, inconvenient & danger.

La prise en compte de cette image emblématique vient à l'appui de la thèse de Maurice Hunt. L'ours, métaphore de la fureur de Leontes, souligne le fossé existant entre Hermione et lui, entre raison et passion, spiritualité et bestialité. À la sainteté de la figure d'Hermione qui est apparue à Antigonus, et à sa capacité de nomination succède la sauvagerie animale à l'état pur associée à Leontes. Dès lors, les sèmes identifiés par Maurice Hunt comme liés au baptême, le « *bearing-cloth* » qui enveloppe le bébé et que le vieux berger mentionne¹¹, se situent dans la continuité de cette antithèse entre masculin et féminin : à la tyrannie séculaire de Leontes figurée par l'ours succède le baptême symbolique de l'enfant, effectué dans un premier temps par l'intervention de la figure sainte de sa mère, et dans un second temps, par le vieux berger. Il ordonne à son fils de se signer¹², soulignant ainsi pour le spectateur la symbolique religieuse de l'instant : « *Now bless thyself; thou met'st with things dying, I with things new-born* » (3.3.109–110). La mort d'Antigonus signale donc simultanément la fin de la tragédie et la seconde naissance de Perdita. C'est l'événement fondateur de la comédie, qui permet à la pièce de se régénérer. Dans l'univers dramatique,

10. PARADIN Claude, *Devises héroïques*, Lyon, Jean de Tournes, 1557, p. 79.

11. HUNT Maurice, « "Bearing hence": Shakespeare's *Winter's Tale* », *op. cit.*, p. 338.

12. Stephen Orgel choisit la définition 10 de l'OED, celle de l'exclamation, mais le sens 2 semble tout aussi pertinent ici : « *to sanctify or hallow by making the sign of the cross; usually as a defence against evil agencies, esp. refl. and absol. To cross oneself. arch.* »

comme au niveau métadramatique, une image féminine triomphante, celle de la naissance, vient donc couronner ce renversement de la hiérarchie patriarcale¹³.

RE-NAISSANCES ET FILIATIONS : DE LA TRAGÉDIE À LA COMÉDIE

L'entrée en scène du vieux berger est placée sous le signe de la comédie, avec le discours qu'il tient sur la frivolité des jeunes, et avec la capacité qui est la sienne d'inventer librement des histoires à partir de ce qu'il voit. La découverte du bébé engendre ainsi chez lui une série de lectures qui se déclinent comme autant de filiations du bébé sur le mode fictionnel : « *though I am not bookish, yet I can read waiting-gentlewoman in the scape. This has been some stair-work, some trunk-work, some behind-door work* » (3.3.70–72). La rupture avec la tragédie est générique, mais pas thématique. Avec cette caractérisation du vieux berger comme conteur, c'est un clin d'œil au titre de la pièce qui est adressé au spectateur en même temps que le signal du passage au registre et au lexique comiques. Cette continuité thématique est manifeste également dans la seconde série d'histoires que le berger invente, celle du récit archétypal de l'enfant dérobé par les fées : « *it was told me I should be rich by the fairies. This is some changeling* » (3.3.113–114), « *This is some fairy gold, boy, and 'twill prove so* » (118), ou celui de l'orphelin trouvé qui s'avère être un enfant de sang royal¹⁴. Ces éléments, ajoutés au texte de Greene, construisent une nouvelle définition de la naissance et de l'origine, et soulignent l'absence totale, dans l'espace de la Bohême, du critère de vraisemblance. Elles créent également une figure de paternité généreuse et fertile, qui est l'antithèse du père tyrannique que constituait Leontes. Alors que ce dernier avait affirmé dans l'acte 2, scène 3 : « *No, I'll not rear / Another's issue* » (191–192) le berger accepte d'emblée de veiller sur cet enfant qui n'est pas le sien : « *I'll take it up for pity; yet I'll tarry till my son come* » (3.3.74–75). Il possède donc la compassion qui faisait défaut à Leontes, ainsi que tout ce que ce dernier a perdu : un fils, et, désormais, une fille. L'espace de la comédie offre donc une image paternelle réparatrice et une définition plurielle de la paternité qui viennent annuler les effets délétères de la tyrannie de Leontes.

La figure du père tyrannique n'est pas absente de l'univers de la comédie ; elle est mise en parallèle à celle du père généreux que constitue le berger. Polixenes semble rejouer, dans la scène 2 de l'acte 4, le rôle que le roi de Sicile jouait face à lui dans

13. Carol Thomas Neely souligne l'omniprésence de la thématique de la naissance dans la grande majorité des répliques de la pièce, et la manière dont la naissance littérale de Perdita est réitérée de manière symbolique à plusieurs reprises. Elle ne lie toutefois pas cet aspect à l'articulation entre tragédie et comédie. Voir NEELY Carol Thomas, « Women and Issue in *The Winter's Tale* », *op. cit.*, p. 184–185.

14. Voir ESTRIN Barbara L., « The Foundling Plot : Stories in *The Winter's Tale* », in *Modern Language Studies*, vol. 7, n° 1, printemps 1977, p. 27–38.

l'acte 1, scène 2. La situation dialogique est quasiment identique, mais les lieux et les rôles sont inversés : c'est Camillo qui veut quitter le royaume de Bohême pour rentrer chez lui en Sicile, et c'est Leontes le roi jaloux qui fait appel à l'affection de son ami pour le convaincre de rester¹⁵ (« *As thou lov'st me Camillo, wipe not out the rest of thy services by leaving me now* », 4.2.10–11). Ici, pourtant, le roi doit se plier aux règles de l'espace de la comédie, comme le montre la nécessité du déguisement : « *We must disguise ourselves.* » (4.2.53). Le recours à la théâtralité permet de désactiver le potentiel tragique : il constitue un contre-pouvoir à la tyrannie, en juxtaposant le vraisemblable et l'in vraisemblable, notamment en ce qui concerne la filiation. C'est dans cette logique que s'inscrit le personnage d'Autolycus, sorte de contrepoint à la figure patriarcale incarnée par Leontes dans la tragédie, et par Polixenes dans la seconde partie de la pièce¹⁶. Nouveau personnage, semble-t-il surgi de nulle part et inventé de toutes pièces par Shakespeare, Autolycus invite le spectateur à porter sur *The Winter's Tale* un regard nouveau, en réactivant le symbolisme des saisons contenu dans le titre de la pièce (4.3.1–22) : « *For the red blood reigns in the winter's pale* » (4). Comme le vieux berger, sa première entrée en scène s'accompagne d'un clin d'œil au registre de la fiction narrative.

Du point de vue de la caractérisation, Autolycus se situe dans une filiation multiple : son père l'a nommé d'après le personnage mythologique, fils de Mercure et grand-père d'Ulysse. C'est également un voleur, bandit de grand chemin et un vagabond, dans la plus pure veine du personnage de « rogue » du théâtre élisabéthain et jacobéen. Cette identité composite manifeste le changement de registre dans le traitement de la filiation : le critère de vraisemblance a disparu, et ce qui transparait, c'est une définition de la filiation placée sur le mode de l'intertextualité et de la théâtralité. Autolycus est l'essence du personnage de théâtre : le costume le fait exister, le fait de l'ôter lui ôtant la vie, comme l'ont fait remarquer plusieurs critiques¹⁷ :

15. Voir SCHWARZ Murray M., « *The Winter's Tale: Loss and Transformation* », *op. cit.*, p. 164 et p. 165 : « *Polixenes succeeds where Leontes failed because he can defer Camillo's wish for reunion in the interest of his own wish for the recovery of his absent son, and he can do this without the aid of a woman. Shakespeare makes the recovery of masculine trust the pre-requisite for the validating of trust in women.* »

16. Voir DROUET Pascale, *Le Vagabond dans l'Angleterre de Shakespeare, ou l'art de contre-faire à la ville et à la scène*, Paris, L'Harmattan, 2003, qui souligne que l'utopie pastorale fait pendant à « un autre monde [...] gangrené par la tyrannie personnelle et le dysfonctionnement politique, au point qu'il pourrait presque prendre le nom de 'dystopie'. Emergent alors deux figures représentatives de ces univers opposés, le roi et le vaurien ; elles s'articulent certes dans un rapport contrapuntique, mais aussi de manière mimétique, incitant le regard et la mémoire à se compléter dans un mouvement de va-et-vient, jouant sur des rapports d'inversion et créant ainsi une vision relativiste de l'univers. Il est donc nécessaire de mettre en relation serrée des paires antagonistes comme Leontes et Autolycus dans *The Winter's Tale* », p. 233–234.

17. *Ibid.*, p. 289.

« *Pluck but off these rags and then death, death!* » (4.3.51–52). Son omoplate, sur laquelle il attire l'attention du Clown, vient souligner pour le spectateur un régime de parenté qui est aux antipodes du critère de vraisemblance. Ainsi, lorsqu'il dit au Clown : « *I fear, sir, my shoulder-blade is out* » (72–73), c'est la scène de la mise à mort d'Antigonus, racontée par le même Clown, qui revient à l'esprit du spectateur : « *to see how the bear tore out his shoulder-bone* » (3.3.91–92). Comme l'écrit Maurice Hunt, on a l'impression qu'Antigonus a subi une sorte de résurrection symbolique : « *It is as though Antigonus has come back to life with one odd detail from his previous death remaining—that dislocated shoulder blade*¹⁸. » Isolé, cet élément pourrait demeurer insignifiant. Toutefois, la suite de la scène vient renforcer ce lien improbable entre les deux personnages : le vaurien se présente comme la victime d'un dénommé Autolycus, et le Clown rétorque : « *He haunts wakes, fairs, and bear-baitings* » (4.3.99–100). L'ironie dramatique est double : le Clown connaît Autolycus, mais ne le reconnaît pas, et d'autre part, il le définit comme une présence spectrale liée à l'ours, ce qui renvoie à l'étrange coïncidence de l'omoplate d'Antigonus. De ce jeu perpétuel sur les glissements identitaires d'Autolycus, le spectateur est pleinement complice, et l'épaule ou l'omoplate semblent faire écho indirectement à un autre épisode mythologique, celui de Pélops¹⁹. Mis à mort par son père Tantale et servi en morceaux aux dieux en guise de repas pour tester leur omniscience, Pélops fut ensuite ramené par eux à la vie : ils rassemblèrent les différents morceaux et ajoutèrent une omoplate en ivoire pour remplacer celle que Déméter, la seule des divinités à avoir consommé son repas, avait mangée par mégarde²⁰. Tout comme le corps morcelé et recomposé d'Antigonus semble comme par magie engendrer celui d'Autolycus, l'articulation – presque au sens physiologique du terme – entre univers tragique et univers comique s'effectue sur le mode de la mise en pièces et de la recomposition, tout en affichant son côté imparfait : Autolycus n'est pas Antigonus, et, contrairement à celle de Pélops, son omoplate demeure disjointe, *out of joint*²¹, afin de mieux

18. HUNT Maurice, « “Bearing hence”: Shakespeare's *Winter's Tale* », *op. cit.*, p. 338.

19. Sur les différentes versions du mythe dans la poésie grecque, voir ZOGRAFOU Athanasia, « Images et reliques en Grèce ancienne. L'omoplate de Pélops », in *Les Objets de la mémoire*, BORGEAUD Philippe et VOLOKHINE Youri (dir.), Berne, Peter Lang, 2005, p. 123–148. C'est dans le livre VI des *Métamorphoses* qu'Ovide raconte l'histoire de Pélops.

20. Le mythe de l'épaule de Pélops est présent dans la poésie élisabéthaine, chez Marlowe, dans le portrait de Leander, ainsi que dans « The Two Noble Kinsmen », également dans le portrait amoureux que fait Emilia d'Arcite : « *What a brow [...] but far sweeter, / Soother than Pelops' shoulder* » (4.2.19, 20–21), SHAKESPEARE William, « The Two Noble Kinsmen », in *The Complete Works*, *op. cit.*

21. Sur cette question de l'articulation disjointe, démise et la portée symbolique de ce langage du corps, notamment avec l'étude des occurrences de l'articulation de l'épaule, voir GARBER Marjorie, « Out of joint », in *The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*, HILLMAN David et MAZZIO Carla (dir.), London/New York, Routledge, 1997, p. 23–51, en particulier p. 31–34.

souligner que c'est des bribes et des vestiges de la tragédie que naît la comédie. Les ruptures avec la vraisemblance y sont affichées, qu'il s'agisse de l'espace dramatique, avec le rivage de Bohême, du temps dramatique, avec la brèche de seize années, sur laquelle revient d'ailleurs Leontes à la clôture de la pièce²², ou du jeu avec l'identité et la filiation.

Dans l'univers de la pastorale, la menace d'assujettissement du féminin au masculin est tout aussi présente que dans la tragédie. Perdita est soumise à l'autorité à la fois de son prétendant, de son père et de son frère. Le badinage amoureux entre jeunes gens de sang royal se décline sur le mode des fluctuations identitaires choisies pour le personnage féminin par son partenaire : Perdita est déguisée en Flore, sur l'injonction de Florizel, lui-même déguisé en Doricles. L'inversion à laquelle Shakespeare se livre par rapport au texte de Greene est manifeste : ce n'est pas le costume du jeune homme qui est au centre de ce dialogue, mais celui de la jeune femme²³. Le fonctionnement symbolique du costume est le même que pour Autolycus : c'est le costume qui donne vie au rôle, et permet d'accéder à la fois à une identité nouvelle et à une classe sociale supérieure : « *These your unusual weeds to each part of you / Does give a life; no shepherdess, but Flora* » (4.4.1–2) « *and you the queen on't* » (5). La transformation est ensuite confirmée par Perdita « *Methinks I play as I have seen them do / In Whitsun pastorals—sure this robe of mine / Does change my disposition* » (133–135). La relation entre le prince et sa bien-aimée prend la forme d'un jeu de rôles dicté par le prince, et le déguisement qu'il lui impose souligne cette appropriation de la jeune femme, devenue, lorsqu'elle est Flore, la moitié symbolique de Florizel, créature sortie de son imaginaire, où les figures du désir sont autant de personnages mythologiques auxquels il se compare : Jupiter, Neptune, Apollon. Son injonction : « *Address yourself to entertain them [your guests] sprightly, / And let's be red with mirth* » (53–54) rappelle celle de Leontes à Hermione dans l'acte 1, scène 2. Soumise à l'autorité de son prétendant, elle l'est tout autant à celle de son père adoptif, dont les ordres font suite à ceux du jeune homme, et prennent la forme d'une véritable leçon sur la manière d'incarner l'hôtesse idéale. Après avoir brossé le portrait de sa défunte épouse et de sa capacité à accueillir les invités, il réprimande Perdita sur sa réserve : « *You are retired, / As if you were a feasted one and not / The hostess of the meeting* » (62–64), et il lui dicte ensuite ses gestes et ses paroles : « *Pray you bid / These unknown friends to's welcome* » (64–65), « *Come, quench your blushes and present yourself / That which you are, mistress o'th' feast* » (67–68). Les deux hommes dictent donc successivement à Perdita sa conduite et l'identité fictive qu'ils

22. « *Each one demand and answer to his part / Performed in this wide gap of time since first / We were dissevered* » (5.3.153–155).

23. Voir « *The Winter's Tale : imitatio, mimesis et poétique de la théâtralité* », *op. cit.*, p. 11–12.

souhaitent qu'elle incarne, la reine dans un cas, la maîtresse dans l'autre, identité qui renvoie, pour le spectateur, à la performance d'Hermione, dictée par Leontes, face au même invité, Leontes, à l'acte 1 de la pièce. En digne fille de sa mère, Perdita s'avère capable de soutenir une conversation érudite sur le rapport entre art et nature, qui contraste fortement avec le contexte rural dans lequel elle évolue, signalant la cohérence de sa filiation maternelle, mais également la menace de répétition d'un schéma tyrannique masculin pesant sur elle. C'est par le soulignement de la théâtralité, qui vient rompre l'illusion mimétique en signalant la disjonction, que le personnage échappe à cet enfermement : elle n'est pas reine, mais joue un rôle. Sa métamorphose est temporaire, et deux éléments viennent rappeler au spectateur que la magie du déguisement n'est qu'un artifice : au cœur de son argumentaire sur la rivalité entre art et nature, la mention du maquillage, gage de son innocence, est également ce qui vient rappeler brièvement au spectateur le corps et le costume du *boy actor*, maquillé pour jouer le rôle. L'hypothèse « *were I painted* » (101) fonctionne aussi comme allusion à cette présence scénique du comédien travesti. « [C]ette illusion de bergère devenue illusion de Flore²⁴ », « parée comme Botticelli l'eût aimé²⁵ » est également, sous les yeux du spectateur, une illusion de femme, parée des artifices du travesti. C'est donc une image composite de la femme que ce passage offre au spectateur, à la fois héritière de sang royal dont la noblesse affleure, et celle d'un acteur travesti. Les deux perceptions qu'ont d'elle Polixenes et Camillo après sa prestation reflètent cette dualité, dans un portrait à la fois ressemblant et grotesque, un peu à la manière des tableaux d'Arcimboldo. Le roi décèle une origine noble sous les apparences de la bergère « *But smacks of something greater than herself, / Too noble for this place* » (158–159), alors que Camillo voit en elle une caricature grotesque : « [...] *she is / The queen of curds and creams* » (160–161), image culinaire mais également probable référence au maquillage blanc porté par les comédiens jouant les rôles féminins.

La menace de répétition quasiment à l'identique de l'enfermement du personnage féminin dans un rôle dicté par les hommes est manifeste : tour à tour, ce sont son prétendant, son père et son frère qui incarnent l'autorité patriarcale, ce dernier exerçant même sur la langue des femmes le même type d'injonction que Leontes : « *Clammer your tongues, and not a word more* » (4.4.246–247). Ce qui vient sauver Perdita, c'est la proposition de Camillo de contourner l'autorité de Polixenes, qui refuse le mariage de son héritier avec une bergère, au moyen du déguisement, lieu commun de la comédie shakespearienne avec le travestissement de l'héroïne :

24. BONNEFOY Yves, « Préface », in SHAKESPEARE William, *Le Conte d'hiver*, préface et trad. Bonnefoy Yves, Paris, Gallimard, 1996, p. 8–9.

25. *Ibid.*, p. 8.

CAMILLO

*Dismantle you, and, as you can, disliken
The truth of your own seeming, that you may—
For I do fear eyes over—to shipboard
Get undescried.*

PERDITA

*I see the play so lies
That I must bear a part in it. (4.4.647–651)*

La nécessité du déguisement, qui fait écho à celle affirmée par Polixenes un peu plus tôt (4.2.53), souligne la manière dont le système d'autorité masculine qui régnait dans les trois premiers actes a pour contrepoint les règles de la théâtralité dans l'univers de la pastorale. Le besoin impérieux de se plier aux exigences de la théâtralité vient donc désactiver partiellement l'autorité masculine menaçante. La multiplication des déclinaisons identitaires des personnages, rendue possible par l'effacement du critère de vraisemblance, permet d'offrir au spectateur un univers dramatique composite, où l'affichage de l'artifice permet d'échapper à la menace aliénante de l'autorité.

RETOUR EN SICILE ET TRIOMPHE DU FÉMININ

Lorsque la scène revient en Sicile à l'acte 5, scène 1, cet apparent retour au sein de l'univers dramatique tragique souligne en réalité la profonde modification subie par la Sicile de Leontes. Si la question de la filiation y redevient littérale et fidèle à ce qu'elle est dans le système monarchique, en revanche les clés en sont détenues par le personnage féminin, Paulina, et non par le roi lui-même. Avec la question du veuvage et de la descendance de Leontes, ce sont les éléments constitutifs du système patriarcal qui sont en jeu, comme le démontre l'injonction de Paulina : « *Care not for issue; / The crown will find an heir* » (5.1.46–47). Le roi est obsédé par son absence de descendance, ses conseillers sont convaincus que le temps est venu pour lui de prendre une nouvelle épouse, pourtant c'est Paulina qui a le dernier mot. Cette soumission symbolique du roi à l'autorité féminine est mise en évidence par l'image de la langue : « *It is as bitter / Upon thy tongue as in my thought* » (5.3.18–19), puis par l'oracle dont se réclame Paulina avant d'obtenir du roi la promesse de s'en remettre entièrement à elle pour le choix d'une épouse. Ce faisant, elle lui demande de donner sa parole. Ce passage constitue une inversion radicale du schéma de soumission d'Antigonus à l'autorité absolue de Leontes dans l'acte 2, scène 3 : ici, c'est Paulina qui ordonne, et Leontes qui donne sa parole : « *Will you swear / Never to marry but*

by my free leave? » (5.1.70) et qui le confirme ensuite : « *My true Paulina, / We shall not marry till thou bidd'st us* » (82), puis Paulina conclut l'échange par une prophétie : « *That shall be when your first queen's again in breath; / Never till then* » (83–84). Lors de la scène finale, dans la galerie de Paulina, le schéma de l'acte 1 scène 2 est également repris et inversé : c'est Leontes, et non Hermione, qui est silencieux, et Paulina qui lui ordonne de parler : « *I like your silence* » (5.3.21), « *But yet speak—first you, my liege* » (22). Le dernier acte de la pièce démontre donc le renversement du schéma d'autorité masculine présent dans les trois premiers actes, pour mieux manifester la prise de pouvoir littérale et symbolique du féminin, que ce soit dans le domaine du mariage et de la descendance, ou dans celui du droit à la parole. Un élément symbolique supplémentaire souligne cette inversion du schéma patriarcal, il s'agit de la récurrence du thème de la propriété à propos de Paulina : concernant sa demeure, sa galerie, sa statue ou la pierre qui la constitue, les pronoms possessifs sont systématiquement employés : « *for the stone is mine* » (58), soulignant le statut social privilégié qui est le sien, en dépit de son sexe et de son veuvage. La Sicile se situe dans la continuité de l'univers de la Bohême : les personnages de la pastorale se sont déplacés à la cour du roi de Sicile, et les caractéristiques de la Bohême perdurent. Toutefois, ce n'est plus l'identité sexuelle féminine qui est mise en avant comme artifice théâtral, c'est désormais l'identité royale. La théâtralité de sa condition est l'élément le plus frappant dans le discours de Leontes : son soulignement, appuyé avec le déictique *this* et l'adverbe de temps *now*, vient rompre la vraisemblance pour faire ressortir l'instant de l'énonciation et le phénomène de la représentation : « *and on this stage / Where we offenders now appear* » (5.1.58–59). Cette conscience nouvelle est associée à la présence spectrale d'Hermione : « *would make her sainted spirit / Again possess her corpse* » (5.1.57–58), image reprise par Paulina dans une hypothèse qui rappelle largement la vision d'Antigonus : « *Were I the ghost that walked, I'd bid you [...] then I'd shriek* » (5.1.63, 65). L'affichage de la théâtralité fonctionne ici également comme contrepoint à l'autorité, mais les positions respectives du féminin et du masculin sont inversées : alors qu'en Bohême, c'était le personnage féminin qui était l'objet d'un dédoublement identitaire par l'affichage de la théâtralité afin d'échapper à la tyrannie masculine, ici c'est Leontes qui est doté d'une double identité – roi et comédien – afin d'échapper à l'autorité de Paulina.

Les notions de gestation et de mise au monde sont ensuite largement appliquées à la pièce elle-même et à l'ensemble de l'action, lors du récit de la scène des retrouvailles entre Leontes et Perdita. Les trois gentilshommes qui font à Autolycus et au spectateur le récit de la scène font un large usage de ces images : « *he can deliver you more* » (5.2.25–27), « *if ever truth were pregnant by circumstance* » (30–31), « *What became of Antigonus, that carried hence the child?* » (59). Les images de théâtralité sont tout aussi abondantes, et soulignent la continuité thématique et métaphorique

avec l'univers de la pastorale, tout en insistant sur la notion de fable dans deux échos directs au titre de la pièce : « *so like an old tale that the verity of it is in strong suspicion* » (28–29), « *Like an old tale still, which will have matter to rehearse* » (60–61), « *the dignity of this act was worth the audience of kings and princes, for by such was it acted* » (78–79). C'est l'absence délibérée du critère de vraisemblance qui est ainsi soulignée, tandis que le registre théâtral glisse vers les arts visuels, d'abord avec la métamorphose du marbre en chair « *Who was most marble there changed colour* » (88–89) et ensuite avec la référence à Giulio Romano à propos de la statue, « *newly performed by that rare Italian master* » (94–95), sculpteur dont le talent consiste à insuffler la vie à son oeuvre : « *[he] could put breath into his work* » (96). C'est, enfin, la notion même de généalogie qui est revisitée par le Clown et définie sous l'angle de l'invraisemblable, avec une famille foisonnante jusqu'à l'absurdité comique, qui vient subvertir le schéma de filiation royale et de primogéniture qui forme la base de la monarchie :

but I was a gentleman born before my father, for the King's son took me by the hand and called me brother, and then the two Kings called my father brother, and then the prince my brother and the princess my sister called my father father, and so we wept (5.2.134–139).

Mais c'est véritablement avec le dévoilement de la statue que s'effectue le triomphe de Paulina sur Leontes. Montrés sur le mode d'un *paragone*, d'une rivalité entre les arts qui semble située dans la comparaison entre la mort et la vie, l'humain et le divin, le dévoilement de la statue et son animation sont également définis dans une logique du genre qui arrache Hermione au principe masculin de mort, assimilant par le même mouvement la vie, insufflée par Paulina et sa musique, au féminin. Son « art » se confond avec celui du dramaturge, en raison de la référence au traitement du temps, qui rappelle le monologue du Temps inséré dans la pièce : « *So much more our carver's excellence, / Which lets go by some sixteen years* » (5.3.30–31), mais aussi à la fois à celui du peintre et du comédien, avec la référence simultanée à la peinture et au maquillage : « *the colour's not dry* » (47) « *the ruddiness upon her lip is wet;/ You'll mar it if you kiss it, stain your own / With oily painting* » (81–83). Enfin, c'est la musique qui est convoquée par Paulina afin d'achever son oeuvre. C'est elle qui permet le miracle de la résurrection, et scelle le combat victorieux du féminin contre le masculin, de la vie contre la mort : « *Bequeath to Death your numbness, for from him / Dear Life redeems you* » (102–103). C'est ensuite par sa fille qu'Hermione accède au langage. La gestuelle dictée par Paulina imite une scène d'adoration religieuse, et manifeste la prise de pouvoir par les personnages féminins : c'est sur les seules injonctions de Paulina qu'Hermione s'anime, et grâce à la supplication de Perdita qu'elle parle, cependant que les deux rois présents sont réduits au silence. Le féminin

s'affranchit donc totalement de l'autorité masculine : les rôles et les gestes d'Hermione sont dictés par Paulina, et non plus, comme au début de la pièce, par Leontes. La négation du pouvoir masculin s'effectue de manière radicale : ce sont Paulina et Perdita qui délient la langue d'Hermione, et la filiation, au cœur de la tragédie des trois premiers actes, est désormais définie comme exclusivement féminine : « *Our Perdita is found* » (121). Le père a complètement disparu, comme le confirme la parole d'Hermione, exclusivement adressée à sa fille : « *[I] have preserved / Myself to see the issue* » (128).

Si la fin de la pièce fait en apparence rentrer Paulina dans le rang en lui assignant un époux qu'elle ne saurait refuser, c'est pourtant elle qui guide les pas de Leontes, à la demande de ce dernier, comme au début de la scène : « *Good Paulina / Lead us from hence* » (5.3.151–152). Tout comme l'apparition d'Hermione à Antigonus fonctionnait comme un prologue, pour faire passer ce dernier d'un espace dramatique à l'autre et permettre à la pièce de se régénérer, la dernière scène de la pièce souligne son fonctionnement sur le mode d'un épilogue qui reprend, pour mieux les affirmer, les codes définis par cette première apparition d'Hermione sous les traits d'une figure symbolique : c'est Paulina qui reprend en écho le nom de Perdita, devant un père qui a symboliquement disparu de l'ascendance de la princesse, désormais exclusivement féminine, et c'est Paulina qui guide à la fois le spectateur et Leontes vers la sortie finale, soulignant la manière dont le pouvoir dramaturgique et démiurgique dont elle est investie dans la scène demeure, et invitant peut-être à entendre aussi dans la définition qu'elle donnait de la perfection de la statue une affirmation du pouvoir supérieur du féminin. Giulio Romano n'était pas un sculpteur, et cette ultime disjonction du vraisemblable n'est peut-être présente que pour mieux souligner que si la main de l'homme n'a jamais pu produire une telle perfection – « *her dead likeness I do well believe / Excels whatever you looked upon, / Or hand of man had done* » (15–17) – c'est parce que c'était une main de femme qui était à l'œuvre.

« *If I prove honey-mouthed, let my tongue blister* » (2.2.32) :
Paulina, figure de parrésiate
dans *The Winter's Tale*

Pascale DROUET
Université de Poitiers

En nous appuyant sur l'analyse de la notion grecque de *parrésia* (le franc-parler, le dire-vrai, le courage de la vérité) à laquelle se livre Michel Foucault dans ses derniers cours au Collège de France, on s'attache à montrer en quoi Paulina dans *The Winter's Tale* s'apparente à une figure de parrésiate. Paulina se distingue des autres personnages qui tentent temporairement de rétablir la vérité, en ce qu'elle n'utilise pas de stratégie d'esquive, n'opère pas de transfert d'allégeance, n'entre pas dans une économie de substitution. L'article analyse ensuite la notion de risque inhérente à la *parrésia*, reprenant la distinction foucauldienne entre le parrésiate et le rhéteur, et se penchant sur les types de châtiments encourus par Paulina, qui l'apparentent aux mégères et aux sorcières. Enfin, cet article met en regard les notions de *parrésia* et de calomnie en s'attachant au caractère perçu comme transgressif de la *parrésia*, à ses enjeux linguistiques, hiérarchiques et éthiques.

Taking up Michel Foucault's illuminating analysis of the Greek notion of parrhesia (free speech, fearless speech) from his last lectures at the Collège de France, this article aims at showing how, in The Winter's Tale, the character of Paulina is a parrhesiastic figure. Paulina contrasts with other characters temporarily trying to reassert the truth, as she uses neither evasion nor shifting allegiances, and refuses to champion an economy of substitution. This article then analyses the notion of risk inherent to parrhesia, emphasizing Foucault's distinction between the parrhesiastes and the rhetor, and examining the types of punishment incurred by Paulina and her association with witches and scolds. Finally, this article questions and contrasts parrhesia and the transgressive speech of slander, discussing the so-called transgressive nature of parrhesia, together with its linguistic, hierarchical and ethical stakes.

Dans les derniers cours qu'il donne au Collège de France de 1982 à 1984¹, Michel Foucault analyse longuement la notion grecque de *parrésia* qui signifie le franc-parler, le courage de la vérité, et qui est « une certaine manière de dire vrai² ». Le parrésiate (de *parrésiazesthai*, dire vrai) est donc « celui qui dit la vérité et qui par conséquent se démarquera de tout ce qui peut être mensonge

1. À l'exception de l'année 1977, Michel Foucault a dispensé des cours au Collège de France de janvier 1971 à juin 1984, juste avant sa mort. Il était titulaire de la chaire « Histoire des systèmes de pensée ».

2. FOUCAULT Michel, *Le Gouvernement de soi et des autres. Cours au Collège de France. 1982–1983*, GROS Frédéric (éd.), Paris, Seuil/Gallimard, « Hautes Études », 2008, p. 55.

ou flatterie³ » et, plus précisément, « celui qui prend le risque de mettre en question sa relation à l'autre, et même sa propre existence, en disant la vérité, toute la vérité envers et contre tout⁴ ». J'aimerais, dans cet article, montrer en quoi le personnage de Paulina dans *The Winter's Tale* s'apparente à une figure de parrésiasite.

Si le titre de la pièce de Shakespeare a une valeur programmatique, celle-ci n'en demeure pas moins quelque peu trompeuse : certes, on nous présente un conte, une histoire de résurrection et de retrouvailles invraisemblables, « *a mere story, as opposed to a narrative of fact; a fiction, an idle tale; a falsehood*⁵ », mais il y est paradoxalement question, depuis l'échange courtois entre Camillo et Archidamus (1.1) jusqu'à la prise de parole de la statue s'animant (5.3), de la vérité et de sa réception. La vérité première réside dans le fait que la reine n'est pas ce dont le roi l'accuse : « *an adultriss* » (2.1.88), « *a traitor* » (89), « *[a] bed-swerver* » (93). La prise de parole risquée de Paulina visant à rétablir le vrai s'entend donc dans un contexte particulier, celui d'une cour royale dans laquelle commence à souffler un vent de censure. À lui-même son propre Iago, Leontes est en proie à un fantasme circulaire qui le conduit à des pensées et à des actes tyranniques : Hermione est jetée en prison avec son enfant à naître ; la liberté d'expression n'est plus de mise ; la réalité alternative que s' imagine Leontes prévaut⁶. Lorsque Paulina décide de prendre le parti de la reine et annonce à Emilia : « *If I prove honey-mouthed, let my tongue blister* » (2.2.32), la fermeté de sa résolution entre en discordance avec la menace préalable de Leontes : « *He who shall speak for her is afar off guilty— / But that he speaks!* » (2.1.104–105).

Je commencerai par montrer que Paulina se distingue des autres personnages qui tentent temporairement de rétablir la vérité : elle n'utilise pas de stratégie d'esquive, n'opère pas de transfert d'allégeance, n'entre pas dans une économie de substitution. J'examinerai ensuite la notion de risque inhérente à la *parrésia*, en reprenant la distinction foucauldienne entre le parrésiasite et le rhéteur, et en me penchant sur les types de châtiments encourus par Paulina qui l'apparentent aux mégères et aux sorcières. Enfin, je m'attacherai au caractère perçu comme transgressif de la *parrésia*, à ses enjeux linguistiques, hiérarchiques et éthiques.

Dès l'ouverture de la pièce, la question du dire-vrai est incidemment abordée. À deux reprises, Archidamus met l'accent sur la véracité de ses propos : « *Verily I speak it in the freedom of my knowledge* » (1.1.11–12), « *Believe me, I speak as my unders-*

3. *Ibid.*, p. 51.

4. FOUCAULT Michel, *Le Courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France. 1984*, GROS Frédéric (éd.), Paris, Seuil/Gallimard, « Hautes Études », 2009, p. 13.

5. OED, Seconde édition 1989, art. « *Tale* », sens 5.a. C'est moi qui souligne.

6. Je reprends cette dernière expression de KNAPP James A., « Visual and Ethical Truth in *The Winter's Tale* », *Shakespeare Quarterly*, vol. 55, n° 3, automne 2004, p. 261 (« Leontes begins to imagine alternative realities »).

tanding instructs me, and as mine honesty puts it to utterance » (18–19). Cette double assertion invite à un rapprochement entre *knowledge* et *understanding*, mais surtout entre *freedom* et *honesty*, comme pour suggérer que pour être de bonne foi et dire la vérité, il ne suffit pas d'être informé et apte à comprendre, il faut aussi avoir une liberté interprétative, ainsi qu'un rapport honnête et franc à la langue. Si Carol Thomas Neely se penche sur les modes discursifs contrastés des courtisans de la cour sicilienne et des bergers de Bohême⁷, on pourrait de la même façon souligner les différences entre le badinage diplomatique des courtisans et le franc-parler de Paulina.

Lorsqu'il s'agit de dire son fait au roi tyrannique pour le ramener à la raison et lui faire corriger son erreur, trois personnages masculins servent de repoussoir à Paulina : Camillo, un Lord et Antigonus. Certes, Camillo essaie, dans un premier temps, de détromper Leontes : « *Good my lord, be cured / Of this diseased opinion, and be-times, / For 'tis most dangerous* » (1.2.293–295). Mais il en vient rapidement à se rallier à son opinion, du moins en apparence : « *I must believe you, sir* » (330). En réalité, Camillo opte pour la duplicité et non pour la *parrësia* ; il met en place une stratégie d'esquive et renonce à un affrontement verbal qui pourrait lui coûter cher. Autrement dit, il se tourne vers Polixenes et opère en secret un transfert d'allégeance⁸, ce qui lui permet de continuer à dire la vérité, mais de la dire à un interlocuteur qui accepte de l'entendre : il ne change pas de discours mais d'oreille. Quant au Lord et à Antigonus, ils tentent de convaincre Leontes de l'innocence de la reine en mettant d'autres vies dans la balance, comme pour faire contrepoids et prouver ainsi le bien-fondé de leurs dires. Le Lord propose :

[...] *For her, my lord,
I dare my life lay down, and will do't, sir—
Please you t'accept it—that the Queen is spotless
I'th' eyes of heaven, and to you* (2.1.129–132).

Antigonus renchérit :

*Be she honour-flawed,
I have three daughters; the eldest is eleven,
The second and the third nine and some five;
If this prove true, they'll pay for't. By mine honour,
I'll geld 'em all* (2.1.143–147).

7. NEELY Carol Thomas, « *The Winter's Tale: The Triumph of Speech* », *Studies in English Literature, 1500–1900*, vol. 15, n° 2 (« Elizabethan and Jacobean Drama »), printemps 1975, p. 321–338.

8. Lorsqu'il emploie « *your highness* » à la fin du premier acte, Camillo ne s'adresse plus à Leontes (1.2.220) mais à Polixenes (450).

Il semble ainsi tout désigné pour être l'agent de la déportation, le passeur sinistre de Perdita. Tous deux entrent dans la logique de Leontes, celle du sacrifice, de la victime expiatoire. Or, l'évocation contre nature de la castration va prendre une force tout autre dans la scène où Paulina investit courageusement l'espace linguistique. Si Leontes rabaisse et ridiculise Antigonus en lui lançant : « *Thou dotard, thou art woman-tired, unroosted / By thy Dame Partlet here* » (2.3.74–76), on comprend que c'est lui-même qui se sent menacé par le franc-parler de Paulina, par la force de frappe de la *parrèsia* qui rejoint celle de l'injure et devient une arme virile – on pense à l'analyse d'Évelyne Larguèche à propos des joutes d'injures ritualisées : « L'acte de parole représente alors symboliquement l'exhibition du pénis, se taire, c'est ne pas en avoir ou être castré⁹. »

Paulina se démarque de ses prédécesseurs à la fois par l'intensité sonore dont elle compte investir son discours et par la ligne qu'elle entend suivre quoi qu'il lui en coûte, celle du courage de la vérité. Elle annonce à Emilia son intention de tromper, de donner de la voix :

*If I prove honey-mouthed, let my tongue blister,
And never to my red-looking anger be
The trumpet any more [...]
If she [the Queen] dares trust me with her little babe,
I'll show't the King and undertake to be
Her advocate to th' loud'st* (2.2.32–34, 36–38)¹⁰.

Et si elle prend soin de faire allégeance en se présentant au roi comme « *[his] loyal servant, [his] physician, / [His] most obedient counsellor* » (2.3.54–55), elle ne lui renvoie pas moins l'image de « la métamorphose effrayante de la concorde en discorde¹¹ », l'image d'un roi dénaturé en tyran (119) – dont le comportement relève du contre nature – « *A most unworthy and unnatural lord / Can do no more* » (112–113). Son franc-parler est une manière « de défier le tout-puissant et de le mettre en quelque sorte en joute avec la vérité de son injustice¹² », et il relève de la *parrèsia* en ce sens qu'il ouvre le risque.

9. LARGUÈCHE Évelyne, *Injure et sexualité*, Paris, PUF, 1997, p. 95, cité par VIENNE-GUERIN Nathalie, « L'injure et la voix dans le théâtre de Shakespeare », in *Shakespeare et la voix*, DORVAL Patricia et MAGUIN Jean-Marie (dir.), Paris, Société française Shakespeare, « Actes du congrès de 1999 », p. 195. Voir également LECERCLE Jean-Jacques, *La Violence du langage*, Paris, PUF, « Pratiques théoriques », 1996.

10. C'est moi qui souligne.

11. GIRARD René, *Shakespeare, les feux de l'envie*, trad. Vincent Bernard, Paris, Grasset, 1990, chap. XXXV « Le péché originel. *Le Conte d'hiver* », p. 391.

12. FOUCAULT Michel, *Le Gouvernement de soi et des autres, op. cit.*, p. 124.

Cette notion de risque, inhérente à la *parrësia*, Michel Foucault la fait ressortir en opposant le parrésiasite et le rhéteur :

Le bon rhétoricien, le bon rhéteur est l'homme qui peut parfaitement et est capable de dire tout autre chose que ce qu'il sait, tout autre chose que ce qu'il croit, tout autre chose que ce qu'il pense, mais de le dire de telle manière que, au bout du compte, ce qu'il aura dit, et qui n'est ni ce qu'il croit ni ce qu'il pense ni ce qu'il sait, sera, deviendra ce que pensent, ce que croient et ce que croient savoir ceux auxquels il l'a adressé. Dans la rhétorique, le lien est dénoué entre celui qui parle et ce qu'il dit, mais la rhétorique a pour effet d'établir un lien contraignant entre la chose dite et celui ou ceux auxquels elle est adressée. Vous voyez que, de ce point de vue là, la rhétorique est exactement à l'opposé de la *parrësia*, [qui implique au contraire une] instauration forte, manifeste, évidente entre celui qui parle et ce qu'il dit, puisqu'il doit manifester sa pensée, et qu'il n'est pas question, dans la *parrësia*, que l'on dise autre chose que ce qu'on pense. La *parrësia* établit donc entre celui qui parle et ce qu'il dit un lien fort, nécessaire, constitutif, mais ouvre sous la forme du risque le lien entre celui qui parle et celui auquel il s'adresse¹³.

Dans *The Winter's Tale*, Paulina sait que sa prise de parole risque de lui coûter cher. Antigonus dit l'en avoir avertie :

*I told her so, my lord,
On your displeasure's peril and mine
She should not visit you (2.3.44–46).*

Si la *parrësia* est à chercher « du côté de l'effet que son propre dire-vrai peut produire sur le locuteur, de l'effet-retour que le dire-vrai peut produire sur le locuteur à partir de l'effet qu'il produit sur l'interlocuteur¹⁴ », alors le discours de Paulina en est la parfaite illustration. Elle-même est une figure de parrésiasite qui s'expose à payer un certain prix pour dire la vérité, un certain prix qui peut aller jusqu'à sa propre mort¹⁵. Elle sait qu'elle en prend le risque et elle l'assume – « *I care not* » (2.3.113).

Quel effet-retour les propos de Paulina produisent-ils ? La réaction de Leontes est violente. Il s'époumone à la faire taire par des menaces de mort : « *thou art worthy to be hanged* » (2.3.108), « *I'll ha' thee burnt!* » (113). Ces menaces entrent en interaction avec les insultes qu'il profère à son encontre et qui réduisent le parrésiasite tantôt à une sorcière, tantôt à une mégère, deux stéréotypes d'une langue féminine incontrôlable, suspecte, subversive. Paulina s'entend qualifier de « *mankind*

13. FOUCAULT Michel, *Le Courage de la vérité*, op. cit., p. 14–15.

14. FOUCAULT Michel, *Le Gouvernement de soi et des autres*, op. cit., p. 56.

15. *Ibid.*

witch » (67), de « *gross hag* » (107), soit « *a woman supposed to have dealings with Satan and the infernal world*¹⁶ ». On sait que la mort par le bûcher était, en théorie, le sort réservé aux sorcières. Yan Brailowsky va plus loin en suggérant la résonance religieuse que l'évocation de ce châtement pouvait avoir pour un auditoire jacobéen :

*His [Leontes'] repeated calls to burning women would have resonated with contemporary audiences. Although the practice of burning witches was virtually non-existent in seventeenth-century England, it was a well-known feature of the Inquisition in a number of Catholic countries on the Continent. More importantly, audiences would have thought of the burning of heretics during the reign of Mary I (1553–1558)*¹⁷.

Cette suggestion semble valider la réponse de Paulina : « *It is an heretic that makes the fire, / Not she which burns in't* » (2.3.114–115), et dans laquelle Yan Brailowsky entend un jeu d'homophonie convaincant sur *she which/she witch*¹⁸. Pour Stephen Orgel,

*[t]he charge of witchcraft is evoked both by her sharp tongue and her denial of her place within the patriarchy, her refusal to be silenced by her husband and her defiance of the King himself*¹⁹.

L'association étroite entre la sorcière et la mégère à la langue débridée apparaît dans le traité de démonologie, *The Discoverie of Witchcraft*, de Reginald Scot :

*They [witches] are doting, scolds, mad, devilish; so firm and steadfast in their opinions, as whosoever shall only have respect to the constancy of their words uttered, would easily believe they were true indeed*²⁰.

Dans *The Winter's Tale*, Leontes apparente Paulina à « *[a] callet / Of boundless tongue* » (2.3.90–91), c'est-à-dire *a scold*, « *a woman (rarely a man) addicted to abu-*

16. OED, *op. cit.*, art. « Hag », sens 1.

17. BRAILOWSKY Yan, *The Spider and the Statue: Poisoned innocence in The Winter's Tale*, Paris, PUF/CNED, « Série Anglais », 2010, p. 132.

18. *Ibid.*, p. 133.

19. ORGEL Stephen, « Introduction », in SHAKESPEARE William, *The Winter's Tale*, ORGEL Stephen (éd.), Oxford, Oxford University Press, « Oxford World's Classics », [1996] 2008, p. 58.

20. (Orthographe modernisée.) SCOT Reginald, *The Discoverie of Witchcraft* (1584), New York, Dover Publications, [1930] 1972, chap. III, livre I. « *Who they be that are called witches, with a manifest declaration of the cause that mooveth men so commonlie to thinke, and witches themselves to beleieve that they can hurt children, cattell, &c. with words and imaginations: and of coosening witches* », p. 4. C'est moi qui souligne.

sive language²¹ ». Martin Ingram nous rappelle que l'accusation de *scold* recouvrait des délits divers, pas uniquement d'ordre linguistique :

alleged scolds were simultaneously accused of one or more mundane neighbourhood offences of breaches of personal morality: petty theft; hedgebreaking; sexual immorality; swearing and blaspheming; drunkenness; unlicensed aleselling; or, more generally, "lewd", "wicked" or "evil" behaviour²².

Il n'est donc pas étonnant que Paulina soit qualifiée de « *most intelligencing bawd* » (2.3.68).

Leontes la menace explicitement de mort par le bûcher et par la pendaison. Or, il faut y ajouter deux instruments punitifs qui visaient à faire taire les mégères, le *brank* et le *cucking-stool* que les termes de *callet* ou de *scold* pouvaient sans doute faire surgir dans l'esprit des spectateurs jacobéens. Le *brank* était aussi appelé *scold's bridle* et *gossip bridle*. William Andrews en fait la description suivante :

*The brank may be described simply as an iron framework; which was placed on the head, enclosing it in a kind of cage; it had in front a plate of iron, which, either sharpened or covered with spikes, was so situated as to be placed in the mouth of the victim, and if she attempted to move her tongue in any way whatever, it was certain to be shockingly injured*²³.

On pouvait, par ailleurs, attacher la mégère à une chaise reliée à un levier, le *cucking-stool* ou *ducking-stool*²⁴, permettant de l'immerger dans une pièce d'eau. La dimension de supplice que ces châtiments évoquent nous invite à nous interroger sur l'intensité transgressive de la langue bien pendue et, dans le cas de Paulina, sur le pouvoir de la parole parrésiasique.

Michel Foucault oppose deux modes discursifs : l'énoncé parrésiasique (qui questionne et que détermine le courage personnel) et l'énoncé performatif (qui ordonne et que détermine le statut social). Il précise :

[...] il y a une différence, qui est majeure et capitale. C'est que dans un énoncé performatif, les éléments qui sont donnés dans la situation sont tels que l'énoncé

21. OED, *op. cit.*, art. « Scold », sens 1 ; art. « Callet », sens 2 : « *As a term of abuse; sometimes perhaps "scold"* ».

22. INGRAM Martin, « "Scolding women cucked or washed": a crisis in gender relations in early modern England ? », in *Women, Crime and the Courts in Early Modern England*, KERMODE Jenny et WALKER Garthine (dir.), Londres, UCL Press, 1994, p. 67.

23. ANDREWS William, *Old-Time Punishments*, Hull, William Andrews & Co., 1890, p. 39.

24. « *An instrument of punishment formerly in use for scolds, disorderly women, fraudulent tradespeople, etc., consisting of a chair (sometimes in the form of a close-stool), in which the offender was fastened and exposed to the jeers of the bystanders, or conveyed to a pond or river and ducked* », in OED, *op. cit.*, art. « Cucking-stool ».

étant prononcé, eh bien il s'ensuit un effet, effet connu d'avance, réglé d'avance, effet codé qui est précisément ce en quoi consiste le caractère performatif de l'énoncé. Alors qu'au contraire, dans la *parrèsia*, quel que soit le caractère habituel, familial, quasi institutionnalisé de la situation où elle s'effectue, ce qui fait la *parrèsia*, c'est que l'introduction, l'irruption du discours vrai détermine une situation ouverte, ou plutôt ouvre la situation et rend possible un certain nombre d'effets qui précisément ne sont pas connus. La *parrèsia* ne produit pas un effet codé, elle ouvre un risque indéterminé²⁵.

Or, lorsque Paulina dit son fait à Leontes, elle remet en cause la valeur performative de l'énoncé royal. Les injonctions de Leontes se multiplient sans pour autant être suivies d'effet, attestant par là-même d'une impuissance grandissante : « *Away with that audacious lady!* » (2.3.42), « *Force her hence* » (61), « *Out!* » (67), « *Hence with her, out o'door!* » (68), « *Once more, take her hence* » (111), « *Out of the chamber with her* » (121), « *Away with her* » (123). L'enjeu de vérité et sa dimension éthique font que le dire-vrai déborde les attendus protocolaires et la hiérarchie sociale. Foucault précise :

[...] ce qui caractérise un énoncé parrésias-tique, ce n'est pas le fait que le sujet qui parle ait tel ou tel statut. Il peut être philosophe, il peut être le beau-frère du tyran, il peut être un courtisan, il peut être n'importe qui. Donc ce n'est pas le statut qui est important et qui est nécessaire. Ce qui caractérise l'énoncé parrésias-tique, c'est que justement, en dehors du statut et de tout ce qui pourrait coder et déterminer la situation, le parrésias-tiste c'est celui qui fait valoir sa propre liberté d'individu qui parle²⁶.

Dans la pièce de Shakespeare, Emilia souligne cette liberté individuelle lorsqu'elle qualifie l'intention de Paulina de « *free undertaking* » (2.2.43). Et Paulina renchérit :

*I'll use that tongue I have; if wit flow from't
As boldness from my bosom, let't not be doubted
I shall do good* (2.2.51–53).

Boldness, c'est-à-dire « *courage, daring, fearlessness*²⁷ ». Paulina, « *that audacious lady* » (2.3.42), est bien au cœur de la *parrèsia* où l'« on ne trouve pas le statut social, institutionnel du sujet, [où l']on trouve son courage²⁸ ».

25. FOUCAULT Michel, *Le Gouvernement de soi et des autres*, op. cit., p. 60.

26. *Ibid.*, p. 63.

27. OED, op. cit., art. « *Boldness* », sens 1.

28. FOUCAULT Michel, *Le Gouvernement de soi et des autres*, op. cit., p. 63.

Le courage et le devoir de vérité, voilà l'allégeance première à laquelle Paulina ne dérogera pas, dût-elle encourir les foudres du roi tyrannique – et en cela, elle est à rapprocher du personnage de Kent dans *King Lear*. C'est ce que Foucault appelle « le pacte parrésiasique du sujet à lui-même », pacte « par lequel il se lie et au contenu de l'énoncé et à l'acte même de l'énoncé²⁹ » et qu'il place au-dessus de l'allégeance sujet/souverain. De là découle l'accusation de trahison lorsque Leontes s'imaginer cerné par des traîtres à la tête desquels serait Paulina – « *Traitors!* » (2.3.72), « *A nest of traitors!* » (81). Or, le traître, c'est toujours l'autre. Pour Paulina, la transgression linguistique et éthique n'est pas à chercher du côté de la *parrësia* mais du côté de la calomnie. Comme elle le fait remarquer à plusieurs reprises, celui qui trahit n'est nul autre que le roi :

[...] for he
The sacred honour of himself, his Queen's,
His hopeful son's, his babe's betrays to slander,
Whose sting is sharper than the sword's (2.3.83–86).
[...] a gross and foolish sire
Blemished his gracious dame (3.2.195–196)³⁰.

Stephen Orgel nous rappelle :

To defame a woman's honour was actionable in both civil and ecclesiastical courts; when the person defamed was a commoner the act was a tort and could be redressed by a fine, but defaming an aristocrat was a more serious matter touching the public good. Under Elizabeth, to slander the Queen was treasonable. [...] Leontes cannot be sued for slander only because no court has jurisdiction over the King³¹.

Mettant en perspective la parole transgressive de Leontes, M. Lindsay Kaplan souligne, dans *The Culture of Slander in Early Modern England*, que les autorités elles-mêmes n'hésitaient pas à recourir à des pratiques diffamatoires : « *the state's own employment of a range of defamatory practices to control, humiliate or demonize its populace and its enemies³²* ». Elle ajoute : « *in the course of the sixteenth and seventeenth centuries, slander develops as central, powerful, and unstable concern for most segments of English society³³* ».

29. *Ibid.*, p. 62.

30. C'est moi qui souligne. Le verbe « *blemish* » est employé au sens de « *cast a slur upon, asperse, difame, discredit, disable* », *OED*, *op. cit.*, art. « *Blemish* », sens 4.c.

31. ORGEL Stephen, « Introduction », *op. cit.*, note 87–88, p. 136.

32. KAPLAN Lindsay M., *The Culture of Slander in Early Modern England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, p. 2.

33. *Ibid.*, p. 33.

Il convient donc de garder à l'esprit que si la figure de parrésiasite émerge dans *The Winter's Tale*, c'est pour faire contrepoids à celle du calomniateur. Autrement dit, par le recours au franc-parler, il ne s'agit pas seulement de dessourdir l'oreille du tyran, mais de contrecarrer sa mauvaise langue, c'est-à-dire, pour reprendre les termes de Nathalie Vienne-Guerrin, « la langue médisante (porteuse d'injures et de diffamations) », qui correspondait à l'un des cinq types de langue à bannir au XII^e siècle³⁴, la langue qui insinue, qui empoisonne, qui tue.

Paulina échoue dans son entreprise de franc-parler. Cette dernière est relayée par « le dire-vrai de la prophétie³⁵ », celui de l'oracle de Delphes, qui n'est pas davantage entendu : « *There is no truth at all i'th' oracle. / The sessions shall proceed ; this is mere falsehood* » (3.2.137). La réaction de Leontes surprend moins quand on sait que Reginald Scot, dans *The Discoverie of Witchcraft*, dénonçait les pratiques frauduleuses des oracles, et plus particulièrement d'Apollon le Pythoniste³⁶. Toute bouche qui prétendait détenir et énoncer la vérité était suspecte.

L'ironie qui sous-tend l'ensemble de la pièce, c'est que Paulina n'est prise au sérieux et écoutée par Leontes³⁷ qu'à partir du moment où elle ment, dissimule, ruse – c'est-à-dire lorsqu'elle annonce : « *the Queen, the Queen, / The sweet'st, dear'st creature's dead [...] I say she's dead—I'll swear't* » (3.2.198–201). C'est justement parce qu'elle s'est initialement présentée comme parrésiasite que l'on continue de la croire. L'in vraisemblance majeure de la pièce, la résurrection d'Hermione, repose sur le trompe-l'œil, ou plutôt le trompe-l'oreille, paradoxalement permis par la *parrésia*. Ainsi, dans *The Winter's Tale*, la notion grecque peut servir la dynamique dra-

34. VIENNE-GUERRIN Nathalie, « Les jeux de l'injure dans *Henry IV* », in *Shakespeare et le jeu*, KAPITANIAK Pierre et PEYRÉ Yves (dir.), Paris, Société française Shakespeare, « Actes du congrès organisé par la Société française Shakespeare », 2005, p. 196–197. Les quatre autres types de langue à bannir étaient « la langue dissolue (porteuse de paroles futiles), la langue impudique (porteuse de paroles lascives), la langue grandiloquente (porteuse de paroles arrogantes), la langue trompeuse (porteuse de mensonges et de flatteries) ». Pour les références aux traités de la Renaissance sur la langue et sur la mauvaise langue, voir son article « *Coriolanus*, or "The Arraignment of an unruly tongue" », in *Coriolan de William Shakespeare. Langages, Interprétations, Politique(s)*, HILLMAN Richard (dir.), Tours, Presses universitaires François Rabelais, 2007, p. 133–153.

35. FOUCAULT Michel, *Le Courage de la vérité*, op. cit., p. 16. La distinction que Foucault fait entre le prophète et le parrésiasite se trouve p. 16–17.

36. Voir en particulier le chap. IV, livre VII : « *Of the great oracle of Apollo the Pythonist, and how men of all sorts have been deceived, and that even the apostles have mistaken the nature of spirits, with an unanswerable argument, that spirits can take no shapes* », in SCOT Reginald, *The Discoverie of Witchcraft*, op. cit., p. 76–77.

37. Voir « *Go on, go on, / Thou canst not speak too much; I have deserved / All tongues to talk to their bitt' rest* » (3.2.212–214), « *Thou didst speak but well / When most the truth* » (3.2.230).

matique à double titre, d'abord en permettant une montée en intensité (2.3)³⁸, puis en contribuant à l'effet de surprise du dénouement (5.3).

Or, parce que Paulina devient, dans les termes d'Orgel, « *the voice of the architect of [Leontes's] long catharsis* »³⁹, son discours conserve une qualité parrésiastique. La *parrësia* dont elle se met à user s'inscrit alors dans une autre perspective, celle de la pratique de « la direction de conscience » – le troisième acte se clôt sur ces mots de Leontes à Paulina : « *Come, and lead me / To these sorrows*⁴⁰ » (3.2.240–241). Foucault précise que ce type de *parrësia* est compris comme « une vertu, devoir et technique que l'on doit rencontrer chez celui qui dirige la conscience des autres et les aide à constituer leur rapport à soi⁴¹ ». Dans la pièce, l'usage que Paulina fait de ce type de *parrësia* n'en reste pas moins problématique dans la mesure où il pose le paradoxe de la dissimulation qui favorise l'introspection, le repentir et la recherche de sa propre vérité, semblant par là même nous inviter à prolonger notre réflexion sur la relativité du dire-vrai et sur l'intrication inévitable du dire-vrai et du dire-faux hors de la sphère théâtrale.

38. Pour ORGEL Stephen, « Introduction », *op. cit.*, p. 35 : « *Her [Paulina's] passionate resistance to Leontes' commands produces some of the most thrilling moments in the play.* »

39. *Ibid.*, p. 36. Yves Thoret, dans son article pour le présent volume, emploie le terme de « thérapeutique » pour qualifier le rôle de Paulina. Voir également MOWAT Barbara A., *The Dramaturgy of Shakespeare's Romances*, Athens, University of Georgia Press, 1976, p. 18.

40. C'est moi qui souligne.

41. FOUCAULT Michel, *Le Gouvernement de soi et des autres*, *op. cit.*, p. 43.

« *Sicilia is a so forth* » : la rumeur dans *The Winter's Tale*

Nathalie VIENNE-GUERRIN
Université Montpellier III
IRCL, UMR 5186 CNRS

Cet article montre qu'il y a autre chose derrière « *so forth* » (1.2.215) que le seul terme « cocu ». Cet « *et caetera* », cette ellipse, ce mot qui ne dit rien mais qui appelle une infinité d'autres mots, exprime le fonctionnement et les mécanismes la rumeur dans *The Winter's Tale*. Le motif du murmure (*whispering*) est en effet au centre d'une pièce où se propagent cris et chuchotements et où clameur et rumeur se rejoignent en une diffamation qui rappelle l'étymologie du terme « *slander* » en se faisant « esclandre » et « scandale ». Notre propos est d'analyser comment se déploie le motif de la rumeur dans une pièce qui cultive le secret et qui repose sur ce que l'on pourrait appeler une honnête calomnie. Nous montrerons que la rumeur est au cœur d'un nœud de paradoxes. À la fois murmure et clameur, vide et trop plein, vérité et mensonge, la rumeur nous conduit, dans cette pièce, de l'infamie à la renommée et nous suggérerons que le personnage d'Hermione finit par incarner les deux facettes qui caractérisent la représentation de la Rumeur à l'époque élisabéthaine : la calomnie (*slander, detraction*) et la gloire (*Fame, fama*).

This article aims to show that there is something more than the mere word "cuckold" behind the words "so forth" (1.2.215). This "et caetera", or ellipsis which says nothing, calls for an endless series of words which epitomizes the mechanisms at the heart of Rumour in The Winter's Tale. The "whispering" motif is central in a play where clamour and slander join into a defamation case which reminds the spectator of the etymology of the term "slander" as it becomes a "scandal". Our purpose is to analyse how the rumour motif develops in a play which cultivates secrets and is based on what could be called an "honest slander". This study shows that Rumour is a crux of paradoxes. Between murmur et clamour, void and excess, truth and falsehood, rumour leads us from infamy to glory and this paper suggests that Hermione finally embodies the two sides of Elizabethan Rumour: slander or detraction on the one hand, fame or "fama" on the other.

*They're here with me already, whisp'ring, rounding,
'Sicilia is a...'—so forth; (1.2.214–215).*

« Je les entends déjà », nous dit Leontes, au cours de ce qui est considéré par les «
«
éditeurs comme un aparté, « je les entends déjà qui chuchotent et murmurent : "Sicilia est un..." ». Dans l'édition Oxford, Stephen Orgel prend le parti d'utiliser les points de suspension suivis d'un tiret puis du *so forth*, là où l'édition Arden 3 de John Pitcher garde, comme c'est généralement l'usage, la ponctuation du Folio, « *Sicilia is a so forth* », qui fait du terme *so forth* un substantif, unique dans le

corpus shakespearien et qui est la seule occurrence relevée par l'*Oxford English Dictionary*¹. Que l'on choisisse l'une ou l'autre de ces deux versions, ce qui résonne derrière ce *so forth*, c'est le terme « cocu » (*cuckold*), déjà lâché quelques vers auparavant (1.2.189) ; ce que Leontes a derrière la tête, c'est l'image du cornard évoquée un peu plus tôt à travers l'expression « *forked one* » (184), image qui va s'amplifier, enfler tout au long de la scène. Pour expliciter ce *so forth*, Stephen Orgel note simplement : « *and so on. Leontes avoids saying "cuckold"* », mettant en relief ce que l'on pourrait appeler une stratégie d'évitement. John Pitcher, quant à lui, propose la glose suivante : « *The king is such and such a thing (...)—because the whisperers da- ren't say "cuckold" ; or because he can't bear to say it.* » Ainsi il admet deux possibilités : c'est soit ceux qui murmurent et chuchotent, soit Leontes qui n'osent prononcer le mot infamant de « cocu », cette injure si déplaisante aux oreilles des maris², cette insulte pire que toute autre, pire que le nom du diable lui-même, à en croire Ford dans *The Merry Wives of Windsor*³. John Pitcher note également qu'en disant le *here* (« *they're here with me already* »), Leontes peut désigner son front d'un geste qui évoque les cornes dont il se voit affublé. Derrière ce *so forth*, en somme, il faut entendre un *so forked*.

Mais le but de cette étude est de montrer qu'il y a autre chose derrière ce *so forth* que le seul terme « cocu ». Cet « ainsi de suite », cet « *et caetera* », cette ellipse, matérialisée par Orgel par les points de suspension, ce mot qui ne dit rien mais qui appelle une infinité d'autres mots, ce *so forth* qui est tout à la fois un nom, un dit et un non/nom-dit exprime le fonctionnement et les mécanismes de ce qui est au cœur de *The Winter's Tale* : la rumeur. Le motif de la murmuration, de la susurration – on emploie ici les termes utilisés par les auteurs français de la Renaissance pour évoquer la « mesdisance » et la calomnie⁴ – ce motif du murmure (*whispering*) est en effet au centre d'une pièce où se propagent cris et chuchotements et où clameur et rumeur se rejoignent en une diffamation qui rappelle l'étymologie du terme *slander*⁵ en se

1. JOHN Pitcher, dans *The Winter's Tale* (Arden, 2010, p. 169), renvoie à une autre occurrence de « *so forth* » (*Hamlet*, 2.1.61), qui ne constitue pas un substantif. On trouve 5 occurrences au total de l'expression *so forth* dans le corpus shakespearien. Pour toutes les citations, sauf pour *The Winter's Tale*, l'édition de référence est GREENBLATT Stephen (éd.), *The Norton Shakespeare*, New York/London, W.W. Norton, 1997. À propos de la rumeur dans *Hamlet*, voir GROSS Kenneth, *Shakespeare's Noise*, Chicago/London, The University of Chicago Press, 2001, chap. 1 (« The Rumour of "Hamlet" »), p. 10–32.

2. Dans *Love's Labour's Lost*, le mot *cuckoo* est décrit en ces termes : « *Unpleasing to a married ear* » (5.5.877).

3. « *The devil himself hath not such a name* » (*The Merry Wives of Windsor*, 2.2.263–264).

4. Pour une étude sur ce corpus de textes, voir BUTTERWORTH Emily, *Poisoned Words, Slander and Satire in Early Modern France*, London, Modern Humanities Research Association and W. S. Maney & Son Ltd, 2006, chap. 2, p. 24–43.

5. Voir l'étymologie donnée par le *Oxford English Dictionary*.

faisant « esclandre » et « scandale⁶ ». Notre propos est d'analyser comment se déploie le motif de la rumeur dans une pièce qui cultive le secret et qui repose sur ce que l'on pourrait appeler une honnête calomnie. La rumeur est au cœur d'un nœud de paradoxes. À la fois murmure et clameur, vide et trop plein, vérité et mensonge, elle nous conduit, dans cette pièce, de l'infamie à la renommée et nous suggérerons que le personnage d'Hermione finit par incarner les deux facettes qui caractérisent la représentation de la Rumeur à l'époque élisabéthaine : la calomnie (*slander*, *detracton*)⁷ et la gloire (*Fame*, *fama*).

RUMEUR ET CLAMEUR

Ce qui terrifie Leontes, c'est moins l'infidélité de sa femme que le bruit qui va en découler. Le texte manifeste une véritable obsession de la rumeur dont les dégâts politiques apparaissent à l'époque élisabéthaine à travers des proclamations royales qui les condamnent en les appelant notamment *seditionis rumours*⁸. Leontes exprime la peur d'un « qu'en dira-t-on » destructeur. Car la rumeur, c'est tout d'abord l'expression d'un « on », d'un « ils » indéfini, innommable, diffus. Le *they* qui ouvre la citation initiale (« *they're with me already* ») est introduit très tôt dans la pièce, dès les premiers signes de tourment manifestés par Leontes. Aussitôt après avoir demandé à Mamillius « *Mamilius, / Art thou my boy?* » (1.2.118–9), il se rassure en disant « *They say it is a copy out of mine* » (121). La suspicion s'accompagne de la naissance d'un *they* imaginaire qui envahit le discours de Leontes : « *yet they say we*

6. Le terme *scandal* est employé dans la pièce (« *Give scandal to the blood o' th' prince* », 1.2.327)

7. Pour des analyses de la calomnie, voir, notamment, SEXTON Joyce H., *The Slandered Woman in Shakespeare*, University of Victoria, English Literary Studies, 1978, chap. 5 « "The Injury of Tongues": Slander in *The Winter's Tale* » ; KAPLAN Lindsay M., *The Culture of Slander in Early Modern England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997 ; GROSS Kenneth, *Shakespeare's Noise*, Chicago, The University of Chicago Press, 2001, chap. 2, « The Book of the Slanderer », p. 33–67 ; HABERMANN Ina, *Staging Slander and Gender in Early Modern England*, Aldershot, Ashgate, 2003 ; CLEGG Cyndia Susan, « Truth, Lies, and the Law of Slander in *Much Ado About Nothing* », in *The Law in Shakespeare*, JORDAN Constance et KAREN Cunningham (dir.), Houndmills, Palgrave Macmillan, 2007, p. 167–188.

8. Élisabeth, dès la première année de son règne, rappelle un statut qui lui tient à cœur dans une loi intitulée « *An Acte for the explanacion of the Statute of Seditious words and Rumors* » (1 Eliz I. c. 7). Vingt-deux ans plus tard, la rumeur est toujours à l'ordre du jour dans les textes royaux : « *An Acte against seditious words and rumours uttered agaynst the Queenes most excellent Maiestie* » (23 Eliz I. C. 2). Sous le règne de Jacques I^{er}, la question semble également préoccuper les esprits. On trouve en effet *A Proclamation commaunding that no man abuse the Earl of Tyrone* (8 juin 1603) mais aussi *A Proclamation touching a seditious rumour suddenly raised* (22 mars 1606). Voir LARKIN James F. et PAUL L. Hughes (ed.), *Stuart Royal Proclamations*, vol. I « Royal Proclamations of King James I, 1603–1625 », Oxford, Clarendon Press, 1973, p. XV et XVII.

are / *Almost as like as eggs—women say so, / That will say anything* » (128–129)⁹. La rumeur, l'opinion, le bruit qui court prend là un visage féminin, qui annonce la figure de la commère (*gossip*) qui va parcourir le texte. On glisse alors de la rumeur anonyme (*rumour*) au commérage féminin (*gossip*), deux types de bruits que Keith M. Botelho s'emploie à opposer et à *genrer* dans son ouvrage consacré à la rumeur, *Renaissance Earwitnesses. Rumour and Early Modern Masculinity*¹⁰, mais qui relèvent tous deux de la même logique du « on-dit », du « oui-dire », du « bouche à oreille ».

Il semblerait que les deux termes, rumeur et clameur, soient antithétiques. Or il n'en est rien. Le terme « rumeur », tout comme le terme *rumour* anglais, est issu du latin *rumor* qui renvoie, selon le *Dictionnaire historique de la langue française*, à des « bruits vagues », au « bruit qui court », aux « propos colportés » ou encore à « l'opinion courante ». Le *DHLF* note également que le terme est à relier à deux termes, l'un sanskrit (*ruvāti*), l'autre slave (*rjuti*), qui renvoient au « cri ». Aussi, en ancien français, le mot signifiait-il « tapage ». Un rapport est possible, signale encore le *DHLF*, avec le latin *rugire*, « rugir ». Par son étymologie même, le mot articule murmure et clameur. Le sens 5 donné par l'*OED* renvoie au cri et au bruit : « *clamour, outcry, noise, din* ». On trouve cette articulation du murmure et du cri dans *The Winter's Tale* lorsque Leontes s'imagine poursuivi par des sifflets et par la clameur publique :

[...] and I
 Play too, but so disgraced a part, whose issue
 Will hiss me to my grave; contempt and clamour
 Will be my knell (1.2.185–188).

Sont évoquées ici les moqueries publiques que subissaient les cocus au cours de charivaris ou *rough music*, rituels d'humiliation appelés en anglais *shaming rituals*¹¹

9. Comme par mimétisme, c'est ensuite Mamillius qui renvoie à ce « ils » ou « elles » : « *I am like you, they say* » (1.2.206). Voir aussi 2.1.8.

10. BOTELHO Keith M., *Renaissance Earwitnesses. Rumor and Early Modern Masculinity*, New York, Palgrave Macmillan, 2009. Pour la différence et l'articulation entre rumeur et commérage, voir p. 10.

11. À propos de ces rituels d'humiliation au cours desquels catin (*whore*) et cocu (*cuckold*) sont les deux facettes d'une même cible, voir, notamment, CAPP Bernard, *When Gossips Meet. Women, Family and Neighbourhood in Early Modern England*, Oxford, Oxford University Press, 2003, p. 232–234 ; THOMPSON Edward Palmer, « Rough Music: Le charivari anglais », in *Annales (Économies, Sociétés, Civilisations)*, vol. 27, n° 2, janvier-juin 1972, p. 285–312 ; INGRAM Martin, « Ridings, Rough Music and the "Reform of Popular Culture" in Early Modern England », *Past and Present*, vol. 105, n° 1, 1984, p. 79–113 ; INGRAM Martin, « Ridings, Rough Music and Mocking Rhymes in Early Modern England », in *Popular Culture in Seventeenth-Century England*, REAY Barry (éd.), London, Routledge, [1985] 1988, p. 166–197.

infligés aux malheureux époux par des voisins narquois, que Leontes incarne un peu plus loin en un personnage allégorique, « *Sir Smile, his neighbour* » (1.2.195). Mais on sent également poindre ici, derrière le terme *hiss*, l'image d'un comédien sifflé par son public¹² dans un théâtre que Bothelo décrit comme ce qu'Ovide et plus tard Chaucer¹³ appellent, le « séjour de la renommée » (*House of Fame*) : « *It is the play-house that emerges as one of the early modern versions of the classical and medieval conception of the House of Fame or Rumor*¹⁴. » Les nombreuses références aux langues¹⁵ (*tongues*) au cours de la pièce, rappellent les costumes dont étaient vêtues la Rumeur et la Renommée dans l'iconographie de la Renaissance¹⁶. Dans son ouvrage *Shakespeare's Visual Theatre. Staging the Personified Characters*, Frederick Kiefer consacre un chapitre à cette iconographie de la Rumeur. On y voit les costumes où étaient imprimées langues et oreilles, et qui suggéraient ainsi que rumeurs et calomnies résident autant dans les langues qui les profèrent que dans les oreilles avides qui les accueillent. Tout comme au début d'*Henry IV*, deuxième partie, Leontes, fait entrer dans son foyer et son royaume La Rumeur, qui arrive, toute peinte de langues : « *Enter Rumour, painted full of tongues*¹⁷. » Leontes décrit l'infidélité de sa femme comme une image qui devrait sauter aux yeux et qui est vouée à faire courir la Rumeur : « *For to a vision so apparent Rumour / Cannot be mute* » (1.2.267–268). Mais qu'il s'agisse de Camillo, de Paulina, ou d'Antigonus, personne n'ouvre son

12. Pour cette honte ressentie à l'idée de jouer un rôle infamant aux yeux du monde, voir FERNIE Ewan, *Shame in Shakespeare*, London, Routledge, 2002, p. 58.

13. Voir *Ovid's Metamorphoses: The Arthur Golding Translation of 1567*, NIMS John (éd.), Philadelphia, Paul Dry Books, 2000, livre XII, p. 300 ; CHAUCER Geoffrey, « The House of Fame », in *The Complete Works of Geoffrey Chaucer*, vol. 3, Rev. SKEAT Walter W. (éd.), Oxford, Clarendon Press, 1926, p. 1–64.

14. BOTELHO Keith M., *Renaissance Earwitnesses...*, *op. cit.*, p. 8. Botelho cite Paul Yachnin : « *The theatre itself was a center of the trade in news in early modern London.* » Voir YACHNIN Paul, « The House of Fame », in DAWSON Anthony B. et YACHNIN Paul, *The Culture of Playgoing in Shakespeare's England: A Collaborative Debate*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 182–207, p. 183. Sur les sons du théâtre, voir SMITH Bruce R., *The Acoustic World of Early Modern England. Attending to the O-Factor*, Chicago, The University of Chicago Press, 1999, p. 206–245.

15. Sur l'imaginaire et la représentation de la langue durant la première modernité, voir MAZZIO Carla, « Sins of the tongue », in *The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*, HILLMAN David and MAZZIO Carla (dir.), Routledge, New York and London, 1997, p. 53–79.

16. Sur l'iconographie de la Rumeur, voir le chapitre de KIEFER Frederick, « Rumour in 2 *Henry IV* », in *Shakespeare's Visual Theatre, Staging the Personified Characters*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 63–100. Voir aussi MARTINET Marie-Madeleine, « L'iconographie de Rumeur ou l'énonciation ambiguë », in *Rumeurs et Nouvelles au temps de la Renaissance*, JONES-DAVIES Marie-Thérèse (dir.), Paris, Klincksieck, 1997, p. 57–62.

17. 2 *Henry IV*, Induction, 1. À propos de la Rumeur dans 2 *Henry IV*, voir notamment EVANS Meredith, « Rumor, the Breath of Kings, and the Body of Law in 2 *Henry IV* », in *Shakespeare Quarterly*, vol. 60, n° 1, printemps 2009, p. 1–24.

oreille à la calomnie. La Rumeur est à la fois présente et absente, obsédante aux oreilles de Leontes, mais rejetée par son foyer qui reste sourd à la diffamation. Il s'agit pour Camillo de faire taire la Rumeur : « *sealing / The injury of tongues in courts and kingdoms* » (335–336). Lorsque Camillo lui apprend qu'il est lui-même le mal dont souffre Leontes, Polixenes se défend d'être un basilic :

CAMILLO

*I cannot name the disease, and it is caught
Of you, that are yet well.*

POLIXENES

*How caught of me?
Make me not sighted like the basilisk.
I have looked on thousands who have sped the better
By my regard, but killed none so (1.2.381–385).*

Dans son ouvrage consacré à la calomnie, *Poisoned Words, Slander and Satire in Early Modern France*, Emily Butterworth rappelle que le basilic est associé, dans l'imaginaire de la Renaissance, à la calomnie. Dans la seconde partie de l'*Iconologia* de Cesare Ripa (1593), on trouve, par exemple, l'analogie entre les deux :

Aussi luy [la calomnie] donne-t'on pour Figure Hyerogliphique un Basilic, pour monstrier que comme ce dangereux Animal tuë de loin par sa veuë, le Calomnieur demesme ruine entierement par sa meschante langue ceux qu'à quelque prix que ce soit il se propose de perdre¹⁸.

La calomnie, comme le basilic, peut blesser à distance. En rejetant cette figure du basilic, Polixenes rejette l'image de la rumeur calomnieuse qui la sous-tend et met aussi à distance le personnage de Leontes dont l'oeil malade risque de détruire tous ceux qui l'entourent¹⁹.

Le seul à tendre l'oreille à la rumeur qu'il a lui-même créée est Leontes, qui semble faire preuve d'une hyper-sensibilité auditive, lorsqu'il décrit les murmures cou-

18. RIPA Cesare, *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont représentées* (édition de 1643), Paris, Aux amateurs de livres, seconde partie, p. 149. Cité par BUTTERWORTH Emily, *Poisoned Words...*, *op. cit.*, p. 28.

19. À propos de l'oeil et du basilic, voir LOBANOV-ROSTOVSKY Sergei, « Taming the basilisk », in *The Body in Parts: Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*, HILLMAN David et MAZZIO Carla (dir.), New York/London, Routledge, 1997, p. 195–217. Sur le basilic, voir aussi, LECERCLE-SWEET Ann, « Corps, Regard, Parole. Basilisk and Antichrist in *Richard III* », in *Le Tyran. Shakespeare contre Richard III*, GOY-BLANQUET Dominique et MARIENSTRAS Richard (dir.), Amiens, Presses de l'UFR Clerc Université de Picardie, 1990, p. 27–50.

pables d'Hermione et de Polixenes : « *Is whispering nothing?* » (2.1.281). Dans son ouvrage consacré à la Rumeur, Botelho consacre quelques pages à *The Winter's Tale*, où il montre comment le murmure constitue, pour Leontes, une atteinte à son autorité, qui place Hermione dans un périmètre qui lui échappe et qui remet en cause son pouvoir : « *Whispering and speaking in the ears of others outside the earshot of domination is, I argue, an insurgent social practice that threatens male authority*²⁰. » Botelho repère ce même pouvoir du chuchotement lorsque Hermione demande à Mamillius de lui raconter son histoire à l'oreille (« *give't in mine ear* », 1.2.32), se mettant ainsi hors de portée, hors de contrôle du pouvoir patriarcal. « *There is a toxic potential in words spoken into ears in Shakespeare's plays*²¹ », poursuit-il, commentant à la fois *The Winter's Tale* et *Othello*. Il suggère également que l'oreille ouverte au chuchotement est le signe d'un corps prêt à accueillir un corps étranger, en l'occurrence celui de Polixenes : « *Leontes reads her open ear as a sign of her sexual promiscuity*²². » Le chuchotement semble être à l'opposé de la clameur de la mégère, mais constitue une autre forme d'émancipation linguistique et sexuelle, tout aussi incontrôlable et dangereuse que les débordements verbaux caractéristiques de la virago ou de la langue de vipère²³. Quel que soit le point de vue que l'on adopte sur ce murmure, qui évoque à la fois la langue qui susurre et l'oreille à laquelle on susurre, ce chuchotement délimite un espace de secret, inaccessible au père ou au mari.

Mais il faut noter que lorsque nous entendons le « *Is whispering nothing?* » (1.2.281) de Leontes, le terme *whisper* s'est chargé d'un sens bien précis. Étouffant une clameur d'indignation en un aparté, « *They're here with me already, whisp'ring, rounding, / 'Sicilia is a...'—so forth;* » (214–215), Leontes a orienté la réception du mot *whisper* qui est devenu synonyme de rumeur et de calomnie. Tout comme les termes « murmuration » et « susurration » renvoient à la calomnie, le terme *whisper* est lui aussi chargé de connotations négatives. Le deuxième sens donné par l'OED est le suivant :

the action of saying or reporting something quietly or secretly, suggestion or insinuation (by whispered speech), faint rumour ; esp. (obs. or arch) malicious insinuation, secret slander, or detraction, backbiting.

20. BOTELHO Keith M., *Renaissance Earwitnesses...*, op. cit., p. 86.

21. *Ibid.*, p. 88.

22. *Ibid.* Pour une étude de l'oreille comme espace d'ouverture, voir FOLKERTH Wes, *The Sound of Shakespeare*, London/New York, Routledge, 2002, chap. 3 (« Receptivity »), p. 68 : « *Hearing is represented in early modern British culture as an opening up of the self, as a kind of surrender or submission, an openness.* »

23. L'image des cornes évoquée par le terme *forked* se superpose en effet à l'évocation de la langue bifide, la langue trompeuse, dans un passage qui décrit à la fois Hermione et Leontes : « *Inch-thick, knee-deep, o'er head and ears a forked one* » (1.2.183).

Dans le dictionnaire de Huolet de 1552, *Abecedarium Anglico Latinum*, le terme latin *susurro* est traduit par « *Whisper or tell a false tale* ». Dans les dictionnaires de l'époque²⁴, le terme *whisper* est associé aux termes *buzz*, *mutter*, *whistle*, *murmur* mais aussi *hum*, que l'on trouve dans la pièce lorsque Leontes imagine les marques de la Rumeur : « *The shrug, the hum or ha, these petty brands / That calumny doth use* » (2.1.71–72). Ces *hums* et ces *has* (2.1.74) sont comme des marquages au fer rouge qui consomment (*sear*) celui qui en est la victime. Derrière le *so forth*, Leontes entend ces *hums* et ces *has*.

Dans cette scène, Shakespeare brouille les limites entre celui qui calomnie et celui qui est calomnié, Leontes devenant la victime empoisonnée d'une calomnie dont il est lui-même l'auteur et la victime semblant devenir elle-même une figure de la mauvaise langue (« *the forked one* », 1.2.183). En appliquant le terme *whispering* à Hermione et/ou Polixenes, Leontes les transforme en source de rumeur. Hermione devient l'incarnation de la Rumeur qui enfle au fur et à mesure que son ventre grossit. Le terme *rounding* (1.2.214) est utilisé à la fois pour parler de la rumeur et pour parler d'Hermione²⁵, comme si le corps d'Hermione incarnait la Rumeur elle-même. Le fait que le terme *rounding* (qui signifie « *talking secretly* »²⁶ et est synonyme de *whisper* et peut vouloir dire aussi *whistle*²⁷) soit employé dans le prolongement du terme *whisp'ring* mais aussi pour décrire le corps d'Hermione aboutit au télescopage des deux figures. Hermione devient alors une rumeur ambulante. « *The queen, your mother, rounds apace* » (2.1.16), dit l'une des suivantes d'Hermione à Mamillius. Le corps d'Hermione devient l'incarnation de cette Rumeur qui enfle aux oreilles de Leontes : « *She's spread of late / Into a goodly bulk* » (19), dit encore une suivante un peu plus tard. Le terme *spread* évoque, lui aussi, une Rumeur qui grossit au rythme du corps d'Hermione, tout comme le terme *grow* qui est utilisé à propos de la folle rumeur répandue par Leontes, au cours d'un échange entre Polixenes et Camillo :

POLIXENES

How should this grow?

24. Voir les dictionnaires de Thomas Cooper, *Thesaurus Linguae Romanae et Britannicae* (1584), de Thomas Thomas, *Dictionarium Linguae Latinae et Anglicanae* (1587), de John Florio, *A World of Words* (1598) et de Randle Cotgrave (1611). Pour consulter tous ces dictionnaires, voir le site de LEME (« Lexicons of Early Modern English »).

25. Sur la maternité dans *The Winter's Tale*, voir ADELMAN Janet, « Masculine Authority and the Maternal Body in *The Winter's Tale* », in *Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays*, London, Routledge, 1992, p. 193–236.

26. Voir *Oxford English Dictionary* et notes des éditions Oxford et Arden.

27. On trouve le terme *whistle* dans *The Winter's Tale*, 4.4.244, 4.4.693.

CAMILLO

*I know not; but I am sure 'tis safer to
Avoid what's grown than question how 'tis born* (1.2.426–8).

Au-delà de l'idée que la meilleure réponse à la rumeur est le silence, les images de gestation et de naissance, qui seront prolongées par l'utilisation des termes *swell* (« *'tis Polixenes / has made thee swell thus* », 2.1.62) et *pregnant* (« *If ever truth were pregnant by circumstance* », 5.2.30–1), rejoignent la figure d'une rumeur qui enfle au point de devenir plus assourdissante que la clameur d'un oracle décrit comme « *ear-deaf'ning* » (3.1.9) ou que le « haut-parleur » (« *her advocate to th' loud'st* », 2.2.38) que constitue Paulina.

LE VIDE ET LE PLEIN

L'obsession de la rumeur trouve son prolongement comique dans la deuxième partie de la pièce qui s'ouvre sur une clameur sauvage (« *savage clamour* », 3.3.55), dont on ne sait si elle est celle de l'ours ou des chasseurs qui le poursuivent. Cette indétermination de la source est caractéristique de la rumeur et de l'absence de preuve, de certitude sur laquelle elle repose²⁸. Paradoxalement, ce que Leontes mobilise comme preuve au cours de sa tirade « *Is Whispering nothing?* » trahit, par le martèlement du mot *nothing*, le rien, le vent sur lequel repose ses accusations. Cette tirade construit les fondations de la calomnie, tout en les sapant à la racine par la profusion du mot « rien ». Il y a, dans *The Winter's tale*, beaucoup de bruit pour rien, « *much ado about nothing* » ou « *noting*²⁹ ». Leontes nous « fait » toute une histoire (*a tale*³⁰) à partir de rien, tel Autolycus qui se définit comme a « *snapper-up of unconsidered trifles* » (4.3.25–26). Le *so forth* et les points de suspension que nous avons évoqués révèlent le creux sur lequel repose la foi de Leontes (*faith*³¹), creux également traduit pas la répétition du mot *business*³² qui résonne certes d'un contenu

28. C'est ce que note Keith M. Botelho, dans une section intitulée « *The crisis of truth* », titre qui me semble pouvoir constituer un beau commentaire sur la pièce : « *Rumors, of course, begin with people, but their anonymous function disrupts notions of an originary moment or place of information. Thus the ability to be an earwitness to the information that came pouring into early modern ears became a crucial means of securing truth* » (*Renaissance Earwitnesses...*, *op. cit.*, p. 12).

29. Le terme *note* est employé à plusieurs reprises. Voir notamment « *didst note it?* » (1.2.211) et « *a note infallible / Of breaking honesty* » (1.2.284–5).

30. L'un des sens donnés par l'OED est « *Things told so as to violate confidence or secrecy; reports of private matters not proper to be divulged; idle or mischievous gossip.* »

31. Camillo décrit la folie de Leontes en termes de foi : « *The fabric of his folly, whose foundation / Is piled upon his faith* » (1.2.424–5).

32. C'est dans *The Winter's Tale* que le terme *business* apparaît le plus souvent.

sexuel mais frappe aussi par son imprécision qui donne lieu à une multitude d'interprétations. Le *so forth* révèle les fragiles fondations (« *foundation* », 1.2.424) de l'histoire qu'il nous raconte, tout en mettant en relief la logique de propagation, de diffusion dont relève la rumeur. Le fonctionnement de la rumeur semble en effet rejoindre la figure du zéro, *Cipher*, évoquée par Polixenes en tout début de pièce, un zéro qui est un creux qui mène à la multiplication, à la profusion, un vide qui génère du plein par voie de reproduction³³. Le *Conte d'hiver* se présente d'emblée, par cette figure arithmétique, comme un (dé)compte³⁴ dans une pièce qui regorge de chiffres et d'énumérations, où l'on peut voir un autre sens du mot *tale* anglais (sens 2.6 de l'*OED*), qui signifie à la fois « conte » et « compte ».

Dans la deuxième partie de la pièce, la rumeur est associée à la circulation de l'écrit et à la diffusion des ballades, *broadside ballads*, vendues par le colporteur Autolycus. Le mot *publish* (2.1.98) utilisé par Hermione pour parler de sa mise en accusation publique trouve des échos dans les imprimés qui circulent dans la pièce. Shakespeare met en relief le passage de l'oral à l'écrit en utilisant le terme « *character* » (3.3.46) pour définir la lettre qui accompagne le bébé Perdita, exposé, mais aussi en employant le mot *print* à trois reprises³⁵. Cette image d'imprimerie, courante pour parler de la ressemblance parent-enfant³⁶, suggère ici que les êtres, les objets de la rumeur et du secret, deviennent des œuvres écrites, des histoires qui ne tarderont pas à figurer dans les ballades colportées par Autolycus. Il n'est pas anodin que le vieux berger découvre le bébé comme on lit une histoire : « *Though I am not bookish, I can read waiting-gentlewoman in the scape* » (70). L'abandon du bébé est un signe que le berger interprète comme une marque d'adultère et qui prolonge ainsi la calomnie de Leontes tout en reliant le motif de la rumeur au secret.

Les ballades d'Autolycus constituent une version comique à la fois orale et écrite³⁷ du bruit qui courait en Sicile. Si l'histoire racontée par Leontes semblait reposer sur du vent, un souffle (*whispering*) et sur l'interprétation ou l'invention (dans le sens

33. Voir Janet Adelman pour une analyse de cette image.

34. Au sujet de conte et compte, voir CAVELL Stanley, « Recounting Gains, Showing Losses. Reading *The Winter's Tale* », in *Disowning Knowledge in six plays of Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 193–221.

35. Perdita est définie comme une réimpression miniature de son père (« *Although the print be little, the whole matter / And copy of the father* », 2.3.98–99) ; Leontes reprend cette image à propos de Florizel : « *she did print your royal father off / Conceiving you* » (5.1.124–5).

36. Voir notamment *A Midsummer Night's Dream* où Theseus décrit l'enfant comme suit : « *as a form in wax / By him (the father) imprinted* » (1.1.49–50).

37. Sur ce double statut oral et écrit des ballades, voir SMITH Bruce R., *The Acoustic World of Early Modern England...*, op. cit., chap. 7 (« Ballads Within, Around, Among, Of, Upon, Against, Within »), p. 168–205, p. 178 : « *The ambiguous status of a broadside ballad-written and yet sung, seen and yet heard.* »

de *inventio*, qui signifie non pas créer mais trouver, *invenire*³⁸) d'une pantomime qu'il est le seul à voir, la deuxième partie de la pièce met l'accent en revanche sur l'authenticité des contes à dormir debout diffusés par Autolycus et sur la saturation de preuves et de témoins³⁹. Botelho note que l'écrit était, à l'époque élisabéthaine, censé être une source d'information plus fiable que l'oral, mais que la rumeur pouvait néanmoins aussi se propager par voie écrite :

*Print was often viewed as a mark of authorized information, although it, too, was not exempt from the infiltration of rumor. The knowledge maintained by a society is largely based not on proof, but rather faith—rumors are readily believed if they correspond to someone's hopes or fears*⁴⁰.

Cette idée apparaît dans la pièce où Mopsa déclare : « *I love a ballad in print, a life, for then we are sure they are true* » (4.4.258–259), alors que les histoires qui suivent viennent aussitôt contredire cette idée. Qu'il s'agisse de l'histoire de cette femme d'usurier qui accoucha de vingt sacs pleins d'argent, ou de ce poisson qui se mit à entonner une ballade, les histoires ou les nouvelles (*news*⁴¹) d'Autolycus semblent faire écho aux monstres et prodiges décrits par Ambroise Paré⁴². Il les tient de témoins : de sages-femmes (« *midwife* », 267) autant dire de commères, d'hommes de loi (« *five justices* », 281) et de tout un tas d'autres personnes : « *and witnesses more than my pack will hold* » (281–282). On retrouve ici la logique du *so forth*. L'absurdité criante des histoires, mais aussi le trop plein de témoins remettent bien évidemment en cause leur crédibilité. Les ballades évoquées dans la pièce sont les manifestations écrites du fonctionnement de la rumeur qui repose sur des témoins qui sont trop vagues (« *five or six honest wives* », 268) et trop nombreux pour être honnêtes, et au

38. Sur ce point, voir HUTSON Lorna, *The Invention of Suspicion*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 1.

39. Sur la saturation de preuves dans les scènes de reconnaissance, voir MUKHERJI Subha, *Law and representation in Early Modern Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 47. Mukherji renvoie notamment à CAVE Terence, *Recognitions. A Study in Poetics*, Oxford, Oxford University Press, 1988.

40. BOTELHO Keith M., *Renaissance Earwitnesses...*, *op. cit.*, p. 12. L'auteur note qu'il s'inspire de KAPFERER Jean-Noël, *Rumors: Uses, Interpretations, and Images*, New Brunswick/London, Transaction, 1990.

41. Bruce R. Smith note que pour vendre des ballades, il faut en faire ressortir la nouveauté, la fraîcheur : « *In the process of transforming everyday practices into commodities for consumption, broadsides must forever proclaim their newness* » (*The Acoustic World of Early Modern England...*, *op. cit.*, p. 187). C'est pourquoi Autolycus précise à propos de l'une d'entre elles : « *Very true, and but a month old* » (4.4.265). Sur les rumeurs et les nouvelles, voir *Rumeurs et Nouvelles au temps de la Renaissance*, *op. cit.*

42. Voir PARÉ Ambroise, *Des Monstres et Prodiges*, édition critique et commentée par Jean Céard, Genève, Droz, 1971.

centre desquels trône « *one Mistress Tale Porter* » (267–268), Dame Rumeur elle-même, « mère commère » en personne.

Le comméragage, *gossip*, résonne dans la pièce de son sens étymologique, qui renvoie aux co-mères, c'est-à-dire à celles qui accompagnent la naissance (*God sib*⁴³), notamment lorsque Paulina rapporte au père la naissance de son enfant. Dans la pièce, le terme est associé aux femmes lorsque Leontes relègue Paulina au statut de poule caquetante, « Dame Partlet » (2.3.75). Ce rejet du comméragage apparaît également lorsque le clown demande à Mopsa et Dorcas de fermer leur « clapet » et de cesser leur « caquet » :

Is there no manners left among maids? [...] Is there no milking time, when you are going to bed, or kiln-hole to whistle of these secrets, but you must be tittle-tattling before all our guests? 'Tis well they are whispering. Clammer your tongues, and not a word more (4.4.241–247).

Cette scène contient l'une des très rares occurrences du terme *tittle-tattle* de tout le corpus shakespearien et semble s'inspirer d'une *broadside Ballad* intitulée *Tittle-Tattle; or, the several branches of Gossiping*⁴⁴, disponible sur le site du British Museum, imprimé pour la première fois vers 1600 sous le titre *The Severall Places Where you May hear News* [STC 19974]. Cet imprimé, qui est mentionné par Botelho dans un chapitre consacré à Jonson (*Ben Jonson's comedy of Rumors*), représente les différents lieux où s'organise le comméragage féminin : « *child bed, market, bake-house, ale-house, church, hot-house, conduit, river.* » Mais au milieu de ce papotage, se trouve mentionné le murmure de Polixenes et Camillo, présents sur scène : « *'Tis well they are whispering.* » Heureusement que les hôtes n'écoutent pas ces bavardages, nous dit le Clown, tout occupés qu'ils sont à chuchoter eux-mêmes. La rumeur se décline alors au masculin et le brouillage des bruits et des genres s'opère pour faire émerger au cœur de cet univers pastoral que constitue la Bohème, un brouhaha urbain⁴⁵.

Le *so forth* traduit également la culture de l'ellipse qui caractérise la pièce et trouve sans doute son expression dramatique la plus parlante à la scène 2 de l'acte 5, au

43. Voir BOTELHO Keith M., *Renaissance Earwitnesses...*, *op. cit.*, p. 9.

44. *Ibid.*, p. 96 et voir site : <http://www.bpi1700.org.uk/research/printOfTheMonth/december2006.html> (consulté le 2 décembre 2010). On trouve une reproduction de cet imprimé dans *The Winter's Tale, Texts and Contexts*, DIGANGI Mario (éd.), Boston, New York, Bedford/St. Martin's, 2008 et également dans ALLEN BROWN Pamela, *Better a Shrew than a Sheep. Women, Drama, and the Culture of Jest in Early Modern England*, Ithaca/London, Cornell University Press, 2003, p. 58–59. Le terme *tittle-tattle* apparaît sous une autre orthographe dans *Henry V*, lorsque Llewellyn s'exclame : « *there is no tiddle taddle nor pibble pabble in Pompey's camp* » (4.1.71).

45. À propos du brouhaha, du Babel (*babble*) urbain, voir BOTELHO Keith M., *Renaissance Earwitnesses...*, *op. cit.*, p. 99.

cours de l'une de ces scènes que Marjorie Garber appelle des *unscene(s)*⁴⁶. Alors que le spectateur s'attendait à assister aux retrouvailles de Perdita et de son père, Shakespeare représente cette scène de reconnaissance sur le mode du bouche-à-oreille. Ces retrouvailles ne sont accessibles que par « oui-dire », le dramaturge construisant la scène comme une rumeur, propagée par plusieurs voix anonymes. Il n'est pas fortuit que ce soient des personnages sortis de nulle part, appelés *First Gentleman*, *Second Gentleman* et *Third Gentleman* qui diffusent la nouvelle de cette ré-union. Bien que cette scène mentionne une multitude de preuves (« *such unity in the proofs* », 5.2.32) et de témoins, la question d'Autolycus qui ouvre la scène traduit bien le mécanisme de diffusion qui caractérise la Rumeur : « *Were you present at this relation?* » *Relation* signifiant ici « narration », on va avoir affaire à la narration d'une narration. Le détail des témoignages semble reposer sur un terrain glissant puisque le premier gentilhomme raconte qu'on les a fait sortir de la pièce : « *we were all commanded out of the chamber* » (5–6). Son témoignage n'est ensuite fait que de *seems*, *appears*, *looked as* qui sont autant de filtres interprétatifs posés sur une vérité et une réalité qui échappent. Le deuxième gentilhomme déclare, quant à lui, que même les faiseurs de ballades (« *ballad-makers* », 24–25) ne pourraient exprimer un tel émerveillement (« *wonder* », 5.3.25). Il s'évertue à rendre les choses crédibles en les déclarant incroyables : « *This news, which is called true, is so like an old tale that the verity of it is in strong suspicion* » (5.2.27–9). Le troisième gentilhomme poursuit en affirmant tout en effaçant, d'un simple *if*, la vérité des choses : « *Most true, if truth were pregnant by circumstance* » (30–31) et il résume le mécanisme de la rumeur en ces termes : « *that which you hear you'll swear you see* » (31–32). Ce commentaire nous amène à considérer un autre trait caractéristique de la Rumeur qui repose sur un mélange de vrai et de faux.

LE VRAI ET LE FAUX

Dans un chapitre intitulé « *Buzz, buzz: Rumour in Early Modern England* », Botelho décrit la Rumeur en ces termes : « *Rumour speaks both fact and fiction, truth and falsehood*⁴⁷. » Il poursuit :

*Rumour is a shadow of truth, but it also shadows truth. It is a form of information transmission whose origins are indeterminate; it is always derivative, an entity that grows (more true, more false) with each retelling, threatening the authority of both speech and print*⁴⁸.

46. GARBER Marjorie, *Shakespeare After All*, New York, Pantheon Books, 2004, p. 839.

47. BOTELHO Keith M., *Renaissance Earwitnesses...*, *op. cit.*, p. 1.

48. *Ibid*, p. 10. Voir aussi *Rumeurs et Nouvelles au temps de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 7.

Voilà qui semble bien correspondre à la calomnie de Leontes qui repose sur une interprétation de signes, à la fois vraie et fausse et qui nourrit une rumeur imaginaire fondée sur un *they* impalpable. La scène de la statue semble se construire en opposition à l'immatériel sur lequel reposent à la fois la calomnie d'Hermione et la nouvelle des retrouvailles père/fille. Cette scène semble en effet reposer sur un socle monumental, sur un terrain ferme, solide, matériel, visible que constitue la statue d'Hermione décrite plusieurs fois comme un objet de pierre. Cette apparition spectaculaire paraît destinée à faire taire la rumeur, à faire parler l'oracle. Le corps figé, gelé et muet d'Hermione semble propre à arrêter toute circulation.

Pendant cette statue respire : « *What fine chisel could ever yet cut breath?* » (5.3.78–79) demande Leontes ? Ce *cut breath* est propre à exprimer toute l'ambivalence d'une scène qui est destinée à couper le souffle (*cut breath*), à faire taire la rumeur (*cut breath*) par la matérialité qu'elle expose mais qui laisse également échapper un souffle, un murmure dont Leontes se demande comment il a pu être fabriqué par le sculpteur (*cut breath*). Hermione semble imprégnée des représentations de la Renommée et de la Rumeur (*Fama*) où l'on voit une figure féminine portant à la bouche deux trompettes, l'une représentant l'infamie, l'autre la gloire. Dans son chapitre consacré à la Rumeur dans *2 Henry IV*, Frederick Kiefer note : « *Since at least the time of Virgil, detraction and fame have been coupled*⁴⁹. » Si, dans la première partie de la pièce, Hermione incarne la mauvaise rumeur, à la fin de la pièce, elle porte en elle gloire et renommée. Figure du silence, elle est là pour proclamer la vérité et reconstruire son nom et par là même un royaume tout entier. Dans *Gender and Slander in Early modern England*, Ina Habermann note que, dans les discours que la première modernité produit sur la femme, louange et injure (*praise* et *slander*) sont les deux facettes d'une même pièce. On ne peut salir et calomnier qu'un objet représenté par ailleurs comme étant digne de toutes les louanges⁵⁰. À la calomnie d'Hermione répond le portrait dithyrambique que Florizel dresse de Perdita (4.4.135–146), portrait qui va se propager lui aussi et qui est décrit par Perdita comme trompeur lorsqu'elle déclare « *Your praises are too large* » (148). On trouve cette ambivalence entre louange et injure dans les propos de Leontes lorsque, s'adressant à la vraie-fausse statue, il dit :

*Chide me, dear stone, that I may say indeed
Thou art Hermione—or rather, thou art she
In thy not chiding; for she was as tender
As infancy and grace* (5.3.24–27).

49. KIEFER Frederick, « Rumour in *2 Henry IV* », *op. cit.*, p. 91.

50. HABERMANN Ina, *Staging Slander and Gender in Early Modern England...*, *op. cit.* p. 139.

Les deux types de discours élogieux et injurieux se cristallisent autour du terme *chiding* qui fait partie des attributs traditionnels de la mégère au cours d'une scène qui fait parler Hermione tout en la faisant taire.

L'insistance sur le souffle d'Hermione qui parcourt le texte rejoint le murmure auquel Leontes l'associait au début de la pièce : « *Would you not deem it breathed, and that those veins / Did verily bear blood?* » (5.3.64–65). Avec le souffle d'Hermione, c'est le souffle de la rumeur qui revient : « *That she is living, / Were it but told you, should be hooted at / Like an old tale* » (116–117), nous dit Paulina, nous faisant repasser du spectaculaire au domaine du bouche à oreille. Par sa vraie-fausse nature, la statue d'Hermione est l'incarnation d'une rumeur faite du mariage du vrai et du faux, de la vérité et de la fiction.

« *Is whispering nothing?* » À l'issue de cette étude, on est tenté de répondre « non, un murmure n'est pas rien ». La calomnie et la rumeur ont une incidence à la fois domestique, et, au-delà, politique, qui ébranlent les fondements d'un foyer mais aussi d'un royaume tout entier dans une pièce qui brouille les limites entre rumeur et commérage. Au début de la pièce se propage par écrit et par oral un murmure calomnieux, qui finit par être à la fois assourdissant et inaudible, incompréhensible aux oreilles du monde : « *you speak a language I understand not* » (3.2.78), dit Hermione à Leontes. Le murmure, la rumeur conduit à une babélisation du langage (l'anglais joue sur les mots *Babble/Babel*) où l'on n'y « entend » plus rien et dont la seule issue réside dans le silence. « *Clammer your tongues* » dit le clown à Mopsa et Dorcas. Au détour de ce « *clammer your tongues* », où l'on peut entendre *clamour*⁵¹, on sent tout le paradoxe d'un silence qui s'inverse en bruit et d'une clameur qui s'inverse en silence. Ce « *clammer/clamour your tongues* » nous renvoie à cet aparté, chuchotement, à cette clameur silencieuse initiale, « *Sicilia is a...—so forth* ».

51. Les éditions Oxford et Arden 3 relient *clammer* et *clamour*.

LE VISUEL ET LA STATUE

Visual vs. Narrative Truth in *The Winter's Tale*

Jana PRIDALOVA
University of Leeds

This paper explores the relationship between sight and proof in *The Winter's Tale* and analyses the imagery of eyesight specifically in relation to the representation of visual truth in the play. The main concern is a close analysis of Leontes' ways of seeing and his ironical perception of ocular proof. The theme of parental resemblance and visual veracity is elaborated on through a general consideration of truth and falsity, original and copy. The statue of Hermione revealed in the last act of *The Winter's Tale* stands for a secondary reality and nature's imitation, contributing to Leontes's earlier understanding of vision. Leontes falls into belief that what he encounters is a work of art transformed into life. As a result, the ways of seeing are constantly questioned in the play and the illusionistic qualities of the visual, verbal and theatrical arts thus become central.

Cette étude se penche sur les rapports entre le regard et la notion de preuve dans Le Conte d'hiver, en s'intéressant aux images associées à la vue et aux liens avec la représentation de la vérité visible dans la pièce. Il s'agit notamment d'examiner les manières de voir de Leontes, et sa perception ironique des preuves oculaires. La thématique de la ressemblance familiale et de la réalité du visible est développée en comparant le vrai et le faux, l'original et sa copie. La statue d'Hermione, révélée dans le dernier acte de la pièce, symbolise alors une réalité secondaire et une imitation de la nature, contribuant à informer l'interprétation par Leontes du monde visible. Le roi croit que ce qu'il voit est une œuvre d'art transformée en un être vivant. Ainsi, les manières de voir sont sans cesse remises en question dans la pièce, suggérant le caractère central des qualités illusionnistes des arts visuels, poétiques ou dramatiques.

The *Winter's Tale* exploits the position of seeing and eyesight and puts it in close relation to belief in the visual. Ranging from Leontes' jealous images that he creates through his mind's eye, to the necessity of ascribing the right progeny according to visual resemblance, the motif of the visual culminates in a final exploration between true and false, original and copy, when Hermione's statue is revealed to the audience. Seeing thus functions on various levels, one of which understands vision as a reality that is transformed in the mind of the character specifically to create a "double image" of one's form. Leontes converts Hermione's fidelity to visual images of adultery and speaks in terms of visual proof which he constructs when Hermione is proclaimed a culprit. The theme of doubling reappears in the last act when Hermione's image is preserved in a statue. Yet another form of see-

ing that is explored in the play relies on the facts visually perceived by the eye and relying on resemblance.

The visual and verbal forms of expression find their full form in *ekphrastic*. These moments constitute the core of Richard Meek's recent analysis of the play. Meek concentrates on the evidence of things not seen on stage but narrated in the play and adds that "within this scene, then, Shakespeare seems to be exploring both the power and limitations of narrative: [...] he shows that verbal descriptions can create a powerful illusion of presence, and that seeing itself can be ambiguous or deceptive."¹ Meek calls these moments "scenes of absence" and this paper proposes to take a different path: to analyse scenes which, on the contrary, engage in exploring things "seen".

These instances, however, further complicate the simple idea of visual/ocular proof and test eyesight and its validity.² Thus Leontes' visual truth, although established at the beginning of the play and associated with Mamillius's similarity in form to his father, is ironically converted into disbelief when he refuses baby Perdita in the early phase of the play, although the terms Paulina uses to describe the child clearly echo his own portrayal of visual veracity when he looks at Mamillius. In the end, he "believes" in a copy, a work of visual art (Hermione's statue), to represent life, and therefore refutes his earlier understanding of vision. The present paper aims to analyse Leontes' ways of seeing, as well as the role of Hermione's statue in the play. Subsequently, the main focus will be the verbal and visual echoes that contribute to the ironical depiction of eyesight and challenge visual truth.

Leontes reverses from the very beginning his own terms for visual proof and the reality he thinks he sees is approached with a distinct irony. The first moment which spurs Leontes to sense jealousy comes when he comments on the encounter of Hermione and Polixenes:

But to be paddling palms and pinching fingers,
As now they are, and making practised smiles
As in a looking-glass, and then to sigh [...] (1.2.114–116).

Interestingly, Leontes starts to build up his belief based on visual mimicry between Polixenes and Hermione. He associates it with the falsity of one's looks reflected in the mirror. A moment later, he triggers trains of thought that allude to his conviction about the reliance on ocular proof:

1. MEEK Richard, "'Here's a sight for thee': the Claims of Narrative in *The Winter's Tale*", in *Narrating the Visual in Shakespeare*, Aldershot, Ashgate, 2009, p. 147–179.

2. This lexical choice is based on Othello's remark to Iago, desiring an "ocular proof" in order to accept the accusations of his wife's adultery. SHAKESPEARE William, *Othello*, HONIGMANN E. A. J. (ed.), London, Arden Shakespeare, 2006, 3.3.363.

Ha' not you seen, Camillo—
 But that's past doubt; you have, or your eye-glass
 Is thicker than a cuckold's horn—or heard—
 For to a vision so apparent Rumour
 Cannot be mute— (1.2.264–268).

This is a passage in which Leontes relies on physical eyesight when proving his wife's adultery, appealing to the mirror of the eye, which should reflect reality as it appears to the beholder without distorting it. Leontes places hearing and sight in an equal position by claiming that hearing has to confirm what he sees in his mind. Camillo is being accused by Leontes as well as others as he assumes that an illness must have mutilated the only source of belief: "And all eyes / blind with the pin and web but theirs" (1.2.287–288). Leontes perseveres: "Canst with thine eyes at once see good and evil" (300), preparing the ground for the assumption that one judges with vision. Leontes then exposes the creation of his mind's eye to the audience, treating Hermione as an object of gaze: "You, my lords, / Look on her, mark her well" (2.1.64–65). The guilt of his wife must be seen by others, although the scene is "staged" only through narration and verbal allusions to eyesight being the only proofs of adultery. Leontes believes in images that his mind has created, in the reflection of reality which rests in the sphere of verbal accusations and reveals his obsession with visual truth. In contrast to Othello, whose ocular proof is desired and constantly demanded from Iago, Leontes is much more confident in his ability to see.³

Leontes's understanding of parental resemblance hinges on ocular veracity, too. He repeats about his son that "They say it [his face] is a copy out of mine" (1.2.122) and that "they say we are / Almost as like as eggs" (1.2.129–130). This is exactly what he considers ocular proof. More interestingly, the source of such an assumption is a visual conviction and a verbal account of yet another beholder who "says" that it is so. However, when Paulina brings in his newly-born child, Leontes immediately loses this sense of sight. Paulina ironically reiterates his words when she insists upon Hermione's innocence:

It is yours;
 And, might we lay th' old proverb to your charge,
 So like you, 'tis the worse. Behold, my lords,
 Although the print be little, the whole matter
 And copy of the father: eye, nose, lip,
 The trick of's frown; his forehead; nay, the valley,

3. For a discussion of a jealousy plot in relation to eyesight and specifically to the idea of rhetorical dilation in *Othello* see PARKER Patricia, "Shakespeare and Rhetoric: 'dilation' and 'delation' in *Othello*", in *Shakespeare and the Question of Theory*, PARKER Patricia and HARTMAN Geoffrey (eds.), London, Methuen, 1985, p. 54–74.

The pretty dimples of his chin and cheek; his smiles,
 The very mould and frame of hand, nail, finger.
 And thou, good goddess Nature, which hast made it
 So like to him that got it, if thou hast
 The ordering of the mind too, 'mongst all colours,
 No yellow in't, lest she suspect, as he does,
 Her children not her husband's! (2.3.95–107).

This miniature picture of the father is presented as a mirror in which he should behold his progeny, eyesight serving as the one and only truthful witness in the claim. It is also a theme that Shakespeare treats in many of his dramatic works and in the Sonnets, urging the poet to preserve his outward form in his progeny. Procreation then means duplication. The word “posterity” implies an unending procreation, multiplying images of the original beauty of the young man. Perdita is presented by Paulina in the same terms Leontes uses, not only when addressing Mamillius but also when he encounters the statue of Hermione in the final act. The question of visual truth is again raised here. Leontes at this moment refuses the child, and his way of seeing is ironically reversed in the final act, as he accepts the ability of Hermione’s statue to breathe life in its artificial form. Most importantly, he again falls into his own visual tricks when he later addresses Florizel with words that he himself hears from Paulina:

Your mother was most true to wedlock, prince:
 For she did print your royal father off,
 Conceiving you. Were I but twenty-one,
 Your father's image is so hit in you,
 His very air, that I should call you brother,
 As I did him [...] (5.1.123–128).

Several critics read the passage in terms of print metaphor where children double their father as print does: “The trope is from both coining and printing, for a royal is both a coin and a size of printing paper [...]. The prince is like both a numismatic and bibliographic print of his royal father.”⁴ These critics understand doubling as a

4. DE GRAZIA Margareta, “Imprints: Shakespeare, Gutenberg, and Descartes”, in *Printing and Parenting in Early Modern England*, BROOKS Douglas E. (ed.), Aldershot, Ashgate, 2005, p. 42. See also THOMPSON Ann and John, “Meaning, Seeing, Printing”, in *Printing and Parenting in Early Modern England*, *op. cit.*, p. 59–86. Early modern theories of parental resemblance drew heavily on the model set up by Aristotle in his *Generation of Animals* in which he emphasizes the dominance of the father in resemblance. In contrast to and in support of some of Leontes’s speeches in *The Winter’s Tale*, other aspects of parental theories were based on the assumption that the mother’s imagination presents a significant contribution in the shape of the child’s outer appearance. See DAVIDSON Jenny, “Why Girls Look Like their Moth-

metaphor of print and image. Therefore, we are constantly moving between that which is perceived as truth, and that which is understood as a copy or imitation of life. The face of the offspring stands for a reflective mirror that has preserved the likeness of a father. Another vital moment of ocular proof concerns Leontes's description of his youth whilst looking at the face of Mamillius, which stands for a metaphorical mirror showing his father's past:

Looking on the lines
Of my boy's face, methoughts I did recoil
Twenty-three years, and saw myself unbreeched,
In my green velvet coat [...] (1.2.152–155).

Leontes here discerns the reflection of his own likeness in the face of his son, attaching importance to the parental resemblance which might later stand for a proof of adultery or inheritance as it does for example in *King John*, another play that treats eyesight and ways of seeing as the central source of imagery. What *The Winter's Tale* demonstrates is, moreover, that such reliance on ocular proof and visual veracity often leads to trickery and deception, as when Leontes finally faces the statue of his wife and believes that the work of art, a secondary form, a reflection, a copy (as is perceived of Mamillius and Florizel), although true to its original, can be transformed into life.

Why, then, does Shakespeare approach the theme of visual truth with such irresistible irony? As we have seen, the fact that Paulina describes the newly-born child Perdita to Leontes in order to persuade him of his wife's fidelity, is mockingly transformed and echoed when Leontes looks at Mamillius or Florizel and speaks in the same terms about their father's semblance reflected in their own form. Similarly, it is again Paulina who prepares us for her presentation of Hermione as a work of art in the last act of the play when she reports on the death of Hermione as early as in act 3. The conception of visual truth is complicated by these verbal echoes or repetitions that constitute a vital part of the play's narrative frame. In act 3, scene 2, Paulina insists:

I say she's dead—I'll swear't. If word nor oath
Prevail not, go and see; if you can bring
Tincture and luster in her lip, her eye,
Heat outwardly or breath within, I'll serve you
As I would do the gods.
[...]
Ten thousand years together, naked, fasting,

ers: David Garrick Rewrites *The Winter's Tale*", in *Shakespeare and the Eighteenth Century*, SABOR Peter and YACHNIN Paul (eds.), Aldershot, Ashgate, 2008, p. 165–181.

Upon a barren mountain, and still winter
 In storm perpetual could not move the gods
 To look that way thou wert (3.2.201–212).

Paulina echoes Leontes's preoccupation with eyesight as the only valid sense in determining the truth. She dismisses verbal account and turns to visual proof of Hermione's dead body. Paulina's conclusion echoes a dialogue between Camillo and Polixenes in which Polixenes defends himself with the statement "Make me not sighted like a basilisk" (1.2.383) after having been accused of carrying a disease that caused Leontes's jealous outrage. In fact, Paulina subsequently describes the process of enlivening a dead image (a work of art turned to life) in terms that will become central to the art and nature discussion in the last scene. The statue of Hermione will be distinctive precisely "for the luster and tincture of her lips, and the seeming breathing of the work of art [...] will strike" Leontes himself: "Would you not deem it breathed" (5.3.63) he asks in amazement, gazing on the product of his own jealous looks, with Polixenes adding that "the very life seems warm upon her lip" (66).⁵ This play on visual proof and exposure, underlined by narrative belief, supports the complexity of what is presented as real and what is considered a secondary truth.

The climactic moment comes, then, in act 5. Paulina makes Leontes swear that he will never marry again without Paulina's consent, "unless another / As like Hermione as is her picture / Affront his eye" (5.1.71–73). The first of several verbal echoes that describe the visual scene that will take place on stage is introduced here: Paulina alludes to Hermione's reflection in the form of an art work and states that only a secondary image, a copy, or portrait, can ever aspire to be compared to its original. The scene ends and it is only in the words of the Third Gentleman that we are first "told" about the statue of Hermione which is supposed to be:

newly performed by that rare Italian master Giulio Romano, who, had he himself eternity and could put breath into his work, would beguile nature of her custom, so perfectly he is her ape. He so near to Hermione hath done Hermione that they say one would speak in hope of answer (5.2.94–100).

Importantly, until now the reader/audience was reminded of the impossibility to make Hermione live again, exactly because there is no art or human action that could make her breathe anew (see Paulina's insistence on Hermione's death earlier in the play). However, there is a contradiction in the verbal account of the Gentleman, who relies on another narrator ("they say"), as the conditional he uses is suddenly

5. Marguerite Tassi also understands Leontes's looks as destructive and compares them to the gaze of Medusa. Leontes's "jealous gaze is figured metaphorically in the petrification of his wife". TASSI Marguerite A., *The Scandal of Images*, Selinsgrove, Susquehanna University Press, 2005, p. 208.

exchanged for a direct statement that the sculptor “is” able to “ape” nature in this way. He has made another Hermione, her double image, the imitation or reflection, which is nicely expressed in the verbal and visual reverberation of her name (“Hermione hath done Hermione”). Again, the audience is caught in a verbal play. We do not see the scene realized at this stage, but we are made to believe that two witnesses are enough in accepting the truth. Leontes laid a ground for this approach in the first two acts of the play, too. Recently, Marguerite Tassi and Richard Meek have been concerned with the scenes narrated, but not seen on stage. Tassi claims that these verbal narrations prepare the audience for the later visual spectacle and create a sense of anticipation. Meek is particularly interested in the impact of the different kinds of representation on the audience and the readers, and reads *The Winter’s Tale* as a trick itself, emphasizing its ability to point out the limitations of seeing as “even if we were present at the absent scenes, we would not hear all the answers.”⁶ I would suggest that the limitations of both the visual and the verbal are here put to test and played with, and concurrently reused as a self-reflexive means to bring attention to the play’s mimetic abilities. In the end, the statue, depicted here as an ideal imitation of nature, is not a statue at all, and it is only through narration and *ekphrasis*, that Paulina is able to “create” an imaginary piece of art work. She makes us believe that we will behold the imitation ourselves and that we will follow Leontes’s gaze.

The audience is finally “visually” satisfied in act 5, scene 3, which exposes the elaborate stage set – the statue of Hermione (5.3.8–32). Clearly, Paulina is presenting a set piece which becomes the centre of the stage movement. In fact, all movement is absorbed by the still moment of Hermione’s statue being revealed in silence: a necessary means for Paulina’s art to work. Several critics have devoted studies to this moment: Daniel Fusch and Jörg Hasler read the scene in terms of theatrical spectacle and ceremony which, according to Fusch, offers a healing conclusion to the play by the use of *ekplexis* (amazement and shock).⁷ In Hasler’s words the miraculous performance is evident from the use of the statue as “statues are designed to be looked at: Paulina begins by exhibiting a work of art and then presents the miracle of a resurrection: the miracle is literally a performance.”⁸ Marguerite Tassi adds that the scene is here concerned with a “communal ritual” and the reconciliation between painting and drama means a fusion of the arts in a theatrical marvel.⁹ Evi-

6. MEEK Richard, , “Here’s a sight for thee’..”, *op. cit.*, p. 49.

7. FUSCH Daniel, “Wonder and Ceremonies of Waking in Shakespeare’s Late Plays”, in *Mediterranean Studies*, n° 14, 2005, p. 125–147.

8. HASLER Jörg, “Romance in the Theater: The Stagecraft of the ‘Statue Scene’ in *The Winter’s Tale*”, in *Shakespeare, Man of the Theater: Proceedings of the Second Congress of the International Shakespeare Association*, MUIR Kenneth, HALIO Jay L. and PALMER D. J. (eds.), Newark, University of Delaware Press, 1983, p. 209.

9. TASSI Marguerite, *Scandal of Images*, *op. cit.*, p. 215.

dently, the focus is directed towards the coexistence of the sister arts in a single scene, which was preceded by unusually long narrative descriptions of the final spectacle. Moreover, this encounter notably uncovers preoccupations about reality and artificiality. Here we are encountering a “living emblem” performed in a theatrical domain encompassing both word and image. The major concern here is a tension between what the visual arts can create by imitation and what is presented as a product of nature. Paulina’s presentation of Hermione as a work of art has received much critical attention. Jean H. Hagstrum has claimed in his fundamental study on the sister arts that, in *The Winter’s Tale*, art strives to resemble reality by imitating the living Hermione and he concludes that “nature and reality finally satisfy”—nature then defeats art.¹⁰ Leonard Barkan follows this interpretation in his study on statues that are transformed into life and completes Hagstrum’s idea by stating that “this metamorphosis is more than a general compliment to the arts”, elevating theatre over the visual art, to which Leo Salingar responds by claiming that the play is a “supreme demonstration of the superiority of drama over the pictorial arts.”¹¹ All these voices, including Marguerite Tassi’s thesis about a fusion of painting and drama in a theatrical marvel offer a positivist reading of the last act which stands in contrast to the recent discussion offered by Pauline Kiernan. Kiernan has provided a more critical reading of the relationship between the visual arts and their ability to imitate nature when she advocates that art in the play is presented as doubly false, which contributes to the Shakespearean irony about perfect imitation. That is, by exposing the statue of Hermione and at the same time claiming that it is “mocking” life, Shakespeare explores “the ways in which art twice removes the subject from itself”: Hermione had to die in order for the work of visual arts to arise, and it is now time for its final transformation back into life.¹² Kiernan’s claim exactly captures what this paper has been trying to explore: the absurdity and uniqueness of one’s way of looking and one’s perception of the visual. Leontes prevails upon the blindness of the people who are not able to behold what is perfectly clear in his eyes: his wife’s adultery. Ironically, Paulina presents to him a product of nature, Hermione herself, which Leontes believes is a statue that comes to life. The means by which this “reality” is drawn in front of his eyes is wrapped in narrative images, in ekphrastic description which harks back to several moments about visual truth in the play (moments which were taken for granted by Leontes). The unveiling of a living per-

10. HAGSTRUM Jean H., *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago, Chicago University Press, 1958, p. 88.

11. BARKAN Leonard, “Living Sculptures”: Ovid, Michelangelo, and *The Winter’s Tale*, in *English Literary History*, n° 48, 1981, p. 661. SALINGAR Leo, *Dramatic Form in Shakespeare and the Jacobean: essays*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 15.

12. KIERNAN Pauline, *Shakespeare’s Theory of Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 68–69.

son (an actor) who pretends to be a statue perfectly fits in the language with which the play claims to talk to the audience. It echoes its irony and confuses the beholder once again. The language of the theatre is indeed a complex idiom: theatre talks to us with a visual means which mocks its mimetic abilities.

The debate about perfect imitation has much deeper roots in the previous discussion on art and nature set up in a dialogue between Perdita and Polixenes in act 4, scene 4. In a very similar fashion, Sonnets 16 and 17 argue that artificial arts are not able to create a lively image of the young man's beauty, and the struggle between art and nature, very common in the sonnet sequence, is treated here. It returns to the idea of urging the Friend to duplicate his beauty in the form of progeniture, its "natural" duplication. Sonnet 16, drawing on a parallel between procreation and gardening, brings in the visual arts when the poet argues for natural reproduction and the creation of living images of the young man which stand in opposition to the artificial form of painting:

And many maiden gardens, yet unset,
With virtuous wish would bear your living flowers,
Much liker than your painted counterfeit:
So should the lines of life that life repair,
Which this, time's pencil or my pupil pen,
Neither in inward worth nor outward fair,
Can make you live yourself in eyes of men (16.6–12).

Verbal description as well as visual representation in the form of a portrait, "a painted counterfeit", are not able to outdo the natural process of procreation. In the subsequent sonnet, the poet's verse is thought of not being able to reproduce and encompass the full beauty of the young man.

Therefore, we need to draw our attention to the literary and mythical source of the extraordinary statue stored in Paulina's gallery. A. D. Nuttall finds a direct parallel between Pygmalion and Leontes: "The perverse erotic attachment to the image is far less strong in Shakespeare than it is in Ovid or Euripides but there may be a trace of it at 5.3.46, where Leontes wishes to kiss what he still believes is a statue of his dead wife."¹³ More specifically in a recent analysis of the representation of bodies in the play, Lori Newcomb, interprets the analogy with Ovid's Pygmalion in the light of the loss of a masterpiece where art, a copy, is substituted with its original, nature itself.¹⁴

13. NUTTALL A. D., "The Winter's Tale: Ovid Transformed", in *Shakespeare's Ovid: The Metamorphoses in the Plays and Poems*, TAYLOR A. B. (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 139.

14. NEWCOMB Lori Humphrey, "If that which is lost be not found": Monumental Bodies, Spectacular Bodies in *The Winter's Tale*", in *Ovid and the Renaissance Body*, STANIVUKOVIC Goran V. (ed.), Toronto, University of Toronto Press, 2001, p. 239–259.

As a result, it is through this loss of artwork that the rivalry between the artistic/representational and the living/natural is most clearly evidenced. In fact, Paulina tries to retain Leontes's and the audience's credulity that the statue created by Giulio Romano "is" indeed a secondary imitation of life, which is supported by the wrinkles art is able to produce. She also points out the fresh layer of paint which the sculptor used: "O, patience— / The statue is but newly fixed; the colour's / Not dry" (5.3.46–48). When Leontes is later seduced into believing that the statue is a human being and tries to touch it, she adds "Good my lord, forbear. / The ruddiness upon her lip is wet; / You'll mar it if you kiss it, stain your own / With oily painting. Shall I draw the curtain?" (5.3.80–83). Paulina's speech is analogous with Parrhasios from Pliny's *Historia Naturalis*, who painted a veil in the famous dispute between two painters, a veil so real that his opponent Zeuxis tried to draw it back.¹⁵ Both Leontes and audience metaphorically fall into the same trap when caught in a play of illusions, facing a mock statue.

All these assumptions about the artificiality and presentation of art in the final scene of the play are, I would claim, linked to the general idea of visual semblance and indirectly to the myth of Narcissus. The statue is the centre of the play's resolution and it is thus treated as a highly aesthetic object like the reflection of Narcissus on the water surface was in Ovid's story. To a certain extent, most of the early modern adaptations of the myth of Narcissus have dealt with the description of the reflection as a metaphor for a marble statue that pauses the action and allows the beholder to forget the boundaries between reality and artificiality. The statue stands, in all these cases including Hermione's lifelike representation, for a secondary reality, an imitation of nature. Hermione's statue is also in this way interpreted to the audience by Paulina. Moreover, there is a strong underlying theme that interconnects the texts: resemblance, which plays a crucial role in depicting the complexity of reflection. The real and metaphorical reflections resemble reality and are nature's imitation. *The Winter's Tale*, therefore, contributes to the discussion about copy and truth through questioning the ways of seeing. In the end, we are ironically asked to believe that what we behold—the turning of a statue to life—is a theatrical miracle. The play attempts to point out the illusionistic abilities of the arts (visual, verbal, theatrical).

The use of the visual work of art, an allusion to a statue in the final act, allows us to support the claim that imitation strives to outdo nature in vain and that the way we perceive this dispute is dependant on the fallacies of sight. Deception is omnipresent in *The Winter's Tale* through ironical presentation of Leontes' ways of look-

15. The episode is quoted by MORALES Helen, "The torturer's apprentice: Parrhasius and the limits of art", in *Art and Text in Roman Culture*, ELSNER Ja (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 184.

ing at the reality. It results in the final trick of Paulina who uncovers a statue which is a product of imagination and *ekphrastic* description. Even the name of Giulio Romano, an architect and painter of illusionistic frescoes in Mantua, is being mocked. These references form a part of testing the eyesight and the mind's eyes of the characters and the audience, questioning vision and its operation when confronted with a complex layer of deceit. Shakespeare's late play is rich in visual spectacle and verbal description that makes *paragone* central and the primacy of eyesight vital. Semblance is, however, based on secondary representation and as such it returns in verbal and visual echoes embodied in the example of Mamillius who is nature's creation, but a copy of his father. In contrast, Hermione unveiled in the play's *coup de théâtre* is supposed to be an imitation, but to the amazement of the beholders "it 'appears' she lives" (5.3.117).

“The Fixure of her Eye has Motion in’t”:
The Discerning Ekphrasis of Hermione’s Statue
in *The Winter’s Tale*

Michele DE BENEDICTIS
Università degli Studi di Cassino

The controversy between Polixenes and Perdita over Art and Nature ends inconclusively, leaving an ambiguous legacy of unresolved questions that complicates the audience’s response to aesthetic and dramatic issues in the final scene.

Le débat sur l’art et la nature qui oppose Polixenes et Perdita à l’acte 4 demeure ouvert, tandis que sa reprise à l’acte 5, avec l’apparition de la statue animée, lui apporte un degré de complexité supplémentaire en y ajoutant la dimension théâtrale.

*Nature herself was proud of his designs,
And joyed to wear the dressing of his lines, [...]
Yet must I not give Nature all; thy art,
My gentle Shakespeare, must enjoy a part.
For though the poet’s matter Nature be,
His Art doth give the fashion.*

(Ben Jonson, “To the memory of my beloved, the Author Mr. William Shakespeare and what he hath left us,” 49–50, 56–59).

The botanical and metaphorical controversy between Polixenes and Perdita over Art and Nature seems to end inconclusively, their respective arguments left in a state of suspension, as no persuasive, single perspective distinctly emerges:

PERDITA

[...] the fairest flowers o’th’ season
Are our carnations and streaked gillyvors,
Which some call nature’s bastards; of that kind
Our rustic garden’s barren, and I care not
To get the slips of them.

[...] For I have heard it said
There is an art which in their piedness shares
With great creating nature.

POLIXENES

Say there be,
 Yet nature is made better by no mean
 But nature makes that mean; so over that art
 Which you say adds to nature, is an art
 That nature makes. You see, sweet maid, we marry
 A gentler scion to the wildest stock,
 And make conceive a bark of baser kind
 By bud of nobler race. This is an art
 Which does mend nature—change it rather—but
 The art itself is nature (4.4.81–97).

In Perdita's conservative view, Nature should preserve and respect its original forms and life cycles; it abhors such man-made, artificial practices as grafting and hybridizing species. The manufactured beauty of carnations and streaked gillyvors ("nature's bastards") infringes the natural laws of generation, and is regarded as an arrogant penchant for altering the genuine essence of things. A biological purist, Perdita rises in indignation against whatever might corrupt the fixed paradigms of Nature to forge counterfeited specimens through art, in contravention of the absolute authority of natural creation—a rightful authority illicitly spoiled and dethroned by the resourceful crafts of mankind. Perdita extends this discourse to face painting and cosmetics, which she regards as forms of imposture obscuring the transparency of natural beauty,¹ a natural beauty she embodies as Flora, the pagan goddess of flowers and the spring season.

Polixenes counters her rigorous postulates with other Renaissance commonplaces. Art, he claims, can legitimately modify Nature in order to correct its deficiencies and work for human welfare. Manipulative activities are called for whenever Nature discloses signs of inclination towards primeval chaos and necessitates artificial aid to preserve its order. This continuous process of improvement and transformation—though originating in an external intervention—is all the more legitimate, Polixenes contends, as Art operates within the same realm as Nature and with the instruments that Nature supplies. In Polixenes' opinion, Art accomplishes nothing more than Nature would; it stems from, and complies with Nature, without threatening its (purportedly) fixed status.² Art never aspires to overthrow Nature but acts in partnership with it as a form of second *natura naturans*. For these reasons, cross-breeding and hybridization are welcome as further means to enhance the potential

1. RA 'Iffat, *The Concepts of Nature and Art in the Last Plays of Shakespeare*, New Delhi, Shakti Malik, 1997, p. 84–89.

2. For the Baconian elements in Polixenes' considerations, see COLIE Rosalie, *Shakespeare's Living Art*, Princeton, Princeton University Press, 1974, p. 270–283.

of fertile Nature, mediating with its elements to enrich an innate tendency towards ever-greater variety. This seems to recapitulate George Puttenham's views in the *Arte of English Poesie* (1589), in which, through a series of similes relating to the vegetable realm and gardening activities, he holds it that Art represents a conventional aid to Nature, "a means to supply her wants, by reinforcing the causes wherein she is impotent and defective."³

Nevertheless, these antithetical viewpoints, once extended to the human sphere of lineage and class relationships, entail paradoxical consequences. Branded "a bastard" by Leontes (2.3.75), Perdita fails to defend her current situation and to support, at least ideologically, the expectation of a legitimate union between a lowborn maiden—as she then regards herself—and a noble prince like Florizel. Polixenes only endorses crossbreeding within the framework of botanical theory; but when applied to human intercourse, his enlightened precepts give way to a more conservative standpoint: his son Florizel must not infect the roots of their family tree with a humble slip of shepherd stock (4.4.422–428).

These conflicting arguments are made virtually pointless by the final stage revelations: as a titled princess of royal blood, Perdita can marry Bohemia's scion. Thanks to the harmonious reunion of two royal branches, everything follows its natural regenerative course while the artificial, conventional order of social class is preserved without impairing the established structure of a standardized microcosm. Yet, even as the pastoral romance completes its course towards the postponed *agnitio*, the subject of the interaction between Nature and Art leaves an ambiguous legacy of unresolved questions that complicates the audience's response to aesthetic and dramatic issues in the final scene.

The enthusiastic report of the Third Gentleman in Act 5 scene 2 suggests a glorious outcome to the question of Art competing for vividness and realism with the work of Nature.⁴

The princess hearing of her mother's statue, which is in the keeping of Paulina—a piece many years in doing and now newly performed by that rare Italian master, Giulio Romano, who, had he himself eternity and could put breath into

3. PUTTENHAM George, "Of Ornament", in *The Arte of English Poesie (1569, 1589)*, LUMLEY John (ed.), New York, AMS Press, "English Reprints", vol. 4, n° 15, 1966, p. 308–309 (book III, chap. 25, spelling modernised); see HALL L., *The Winter's Tale: A Guide to the Play*, Westport, Greenwood, 2005, p. 127–132; and WILSON Harold, "Nature and Art", in *The Winter's Tale: A Casebook*, Muir Kenneth (ed.), London, Macmillan, 1968, p. 151–158.

4. The Third Gentleman's praise of visual art reverses Enobarbus' description of Cleopatra's on a barge on the river Cydnus (*Antony and Cleopatra*, 2.2.209–214). Nature's beauty outshines the idealized image of Venus' portrayal ("overpicturing that Venus") intended by the painter's imagination to "outwork nature"; MEEK Richard, *Narrating the Visual in Shakespeare*, Aldershot, Ashgate, 2009, p. 169–172.

his work, would beguile nature of her custom, so perfectly he is her ape. He so near to Hermione hath done Hermione that they say one would speak to her and stand in hope of answer (5.2.92–100).

The artist, like a demi-god or a skilful ape, has so deftly counterfeited Nature that one could mistake the statue for a real person.⁵ The reference to Romano is further evidence of the statue's lifelike splendour: the only example of a contemporary artist mentioned in the Shakespearean canon, Giulio Romano, Raphael's favourite disciple, was renowned for the astonishing quality of *trompe l'œil* effects in his works—paintings, engravings and carvings.⁶ Giorgio Vasari commends his skill in pictorial illusion, claiming that his painted statues were so true to life that they seemed to breathe.⁷ Nevertheless, the difference between Vasari's and the Third Gentleman's accounts is significant with regard to their ontological prerequisites: while Vasari's account relies on a direct contact or experience which testifies to an existing work of art, that of the gentleman only consists of the sensational report of a masterpiece the speaker has not seen, and which moreover has no existence beyond the fictional confines of drama—a condition of double absence.

The Third Gentleman emphatically uses ekphrasis for his description of Giulio Romano's masterpiece. Ekphrasis, the narrative description of a visual work of art

5. This is lessened by the use of verbs in the subjunctive and the conditional (had, would, could), steering the sentence towards a hypothetical stance. On unveiling the statue, Paulina later uses verbs like “seems”, “appears”, voicing a sense of doubt. It is an ironic paradox that Leontes initially believes that the statue “seems” really alive while she actually “is”; MEEK Richard, “Ekphrasis in *The Rape of Lucrece* and *The Winter's Tale*”, in *Studies in English Literature 1500–1900*, vol. 46, n° 2, 2006, p. 389–406. On the concept of the visual artist competing with Nature, see also *Venus and Adonis* (289–292), *Timon of Athens* (1.1.37–39) and *Cymbeline* (2.4.68–76). See DUNDAS Judith, *Pencils Rhetorique: Renaissance Poets and the Art of Painting*, Newark, University of Delaware Press, 1993, p. 57–62, 68–75, 81–89. On the scene as successfully achieving “the seemingly impossible feat of staging an Ovidian metamorphosis”, see BATE Jonathan, *Shakespeare and Ovid*, Oxford, Oxford University Press, 1994, p. 235–239, esp. p. 238.

6. There are no extant statues by Giulio Romano. However, that he created painted statues goes undisputed according to accounts of the period. He worked in Rome and at the court of Duke Federico Gonzaga in Mantua. Particularly famous for his experimental and illusionistic techniques is the *fresco* painted on the walls of Sala dei Giganti in the Palazzo del Te (Mantua), portraying mythological figures deformed by optical perspective, Romano took part in the staging of dramatic pieces, dealing personally with mimetic sceneries and theatrical properties. He also worked on explicitly pornographic drawings (“*I Modi o le 16 Posizioni*”) portraying the poses of two lovers during sexual intercourse. His drawings inspired Pietro Aretino for his *Sonetti Lussuriosi*, printed in 1527 and used as an illustrative supplement in a new edition of *I Modi*; see SOKOL B. J., *Art and Illusion in The Winter's Tale*, Manchester, Manchester University Press, 1994, p. 101–114.

7. MARTINET Marie-Madeleine, “*The Winter's Tale* et Giulio Romano”, in *Études Anglaises*, vol. 28, n° 3, 1975, p. 257–268.

inserted within a fictional literary text⁸ as in the description of the shield of Achilles in Homer's *Iliad*, or of Arachne's web in Ovid's *Metamorphoses* is akin to prosopopoeia. Narrative ekphrasis usually extends over long segments interrupting the course of the plot. At the heart of the device is the implied comparison between the representative potential of literature and painting. Likewise, ekphrasis reveals that the poet and the painter use similar figurative forms, as metonymy, synecdoche, metaphor or symbolism, indirectly expressing the multiple semantic levels interwoven in their works.

Renaissance poets revived this tradition, conforming to the rhetorical approach of the Ancients: ekphrastic sections always take inspiration from fictitious works of art, and offer the verbal illusion of an object present to the reader as well as witnessed by a reliable observer. Shakespeare deals with the issue of ekphrasis in *The Rape of Lucrece* (1594), where the heroine projects her tribulations onto a wall painting depicting the fall of Troy.⁹ Here, exploring the innermost facets of ekphrasis, Shakespeare shows how the subjective description of a work of art, voiced by an anguished Lucrece, is coupled with the dramatic account of the disturbing impact of the object on the observer's sensibility. Collapsing the distinction between reality and representation, Lucrece lends words to, and enters into a dialogue with, painted figures, assuming their poses and expressions, only to realize, after acknowledging the dangers of mimetic art, how visual conceits can trouble a frail and suggestible mind in a moment of gnoseological bewilderment.¹⁰

Fifteen years later, Shakespeare developed the resources of ekphrasis within a theatrical framework,¹¹ extending the interplay of mimetic levels of representation to the

8. For an exhaustive study on the theory and history of *ekphrasis* see KRIEGER Murray and KRIEGER Joan (eds.), *Ekphrasis: the Illusion of the Natural Sign*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992; and KLARER Mario, *Ekphrasis: Bildbeschreibung als Repräsentationstheorie bei Spenser, Sidney, Lyly und Shakespeare*, Tübingen, Niemeyer, 2001.

9. HEFFERNAN James, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, University of Chicago Press, 2004, p. 75–89; HULSE Clark, "A Piece of Skilful Painting' in Shakespeare's Lucrece", in *Shakespeare Survey*, vol. 31, 1978, p. 13–22; and ROBERTS Sasha, "Historicizing Ekphrasis: Gender, Textiles, and Shakespeare's Lucrece", in *Pictures into Words: theoretical and descriptive approaches to ekphrasis*, ROBILLARD Valérie and JONGENEEL Else (eds.), Amsterdam, VU University Press, 1998, p. 103–120.

10. On the concept of aesthetic self-deception in *The Rape of Lucrece*, see DUNDAS Judith, "Mocking the Mind: The Role of Art in Shakespeare's *Rape of Lucrece*", in *Sixteenth Century Journal*, vol. 14, n° 1, 1983, p. 13–22; and WELLS Marion A., "'To Find a Face Where All Distress is Stell'd': Enargeia, Ekphrasis, and Mourning in *The Rape of Lucrece* and *The Aeneid*", in *Comparative Literature*, vol. 54, n° 2, 2002, p. 99–118.

11. Shakespeare also experiments with ekphrasis in *Cymbeline* (2.2.18–45), where Jachimo describes and records the visual inventory of Imogen's bedchamber, as well as her naked body; see COUSSEMENT-BOILLOT Laetitia, « Shakespeare et l'ekphrasis: une esthétique de la copia », in *Emprunt, plagiat, réécriture aux xv^e, xvi^e, xvii^e siècles. Pour un nouvel éclairage sur*

multiple interaction of characters and audience, by means of a visual medium that extends the *paragone* between poetry and painting to the sensory evidence of stage action. Therefore, the account of the Third Gentleman acts as a prelude to the crucial scene involving the key-characters and their dynamic reaction to ekphrastic motifs.

Shakespeare highlights this turning point by obliquely matching it with the previous episode:¹² off-stage events are verbally reported in act 5, scene 2 as a sort of miraculous sequence of pictorial photograms of the moving re-union of Leontes, Perdita, Polixenes and Camillo after sixteen years. The action is completely dependent on iconographic words. Devoid of visual support, relying only on a discursive account equivocally resembling an old-fashioned tale (5.2.28, 60), the audience is left to reconstruct images in their minds, while the narrators additionally confess that words are inadequate to represent these moments as they were acted, being too incomplete a medium to convey such a touching experience (55–57).

Act 5, scene 3 reverses these coordinates and, physically advancing Hermione's statue on the stage, vibrantly sets before us the icon itself at the core of the dramatic action, no longer a spoken, but a speaking picture, a visual signifier communicating directly with our—and the characters'—visual perception. The final scene increases the relevance of figurative emblems within theatrical motion, allowing the speaking picture of Hermione's statue—although at first silent for the sake of suspense—to interact overtly on the stage, coalescing the power of pictorial effects with the intensity of dramatic dialogues and performed action, the same synergic formula that is at the heart of theatrical magic.¹³

The concept of speaking picture comes from Sir Philip Sidney's theories about poetry in *A Defence of Poesy* (1575). The finest patterns of poetry, Sidney declares, are able to merge the codes of discursive language with the visual *enargeia* of pictorial images into an overall experience. Thus, poetry itself becomes an inclusive form of art, a speaking picture¹⁴ available both to the senses and the imagination. Sidney

la pratique des Lettres à la Renaissance, COUTON Marie (ed.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 161–170.

12. MATCHETT William H., "Some Dramatic Techniques in *The Winter's Tale*", in *Shakespeare Survey*, vol. 22, 1969, p. 93–107.

13. In *An Apology for actors* (1612), John Heywood points out the peculiar power of theatre to turn spectators into new Pygmalions, in love with moving pictures, more fascinating than the speaking pictures of poetry or the dumb poetry of visual arts; see LAMB Mary Ellen, "Ovid and *The Winter's Tale*: Conflicting Views towards Art", in *Shakespeare and Dramatic Tradition: essays in honor of S. F. Johnson*, ELTON William R. and LONG William B. (eds.), Newark, University of Delaware Press, 1989, p. 69–73, 82–84.

14. The customary point of reference for this aesthetic theory is the Horatian motto "*ut pictura poësis*", a synaesthetic trope Plutarch had already reversed when defining painting as "a form of silent poetry"; see LAND Norman, *The Viewer as Poet: The Renaissance Response to Art*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1994, p. 4–10; and GENT Lucy, *Pic-*

metic art: to believe the queen is alive, breathing, and warmly pulsing, despite the hard layer of stone interposed between his exalted illusion and the apparent reality.

The habit of applied reading, commonly associated in the Renaissance with the critical interpretation / appropriation of a visual work of art, reverberates in Leontes' passionately subjective comments on the icon he beholds. This is explicable as no work of art, however mimetic, was held self-sufficient or hermetically finished. It needed instead a whole range of individual responses to add new significance or judgments to its material form. The observer's eye, especially one as emotionally involved as Leontes, will naturally reply to visual and aesthetic solicitations with a personal interpretation, inducing a proliferation of distinct meanings not manageable within a single perspective.¹⁹ The process of ekphrasis accordingly entails a dual tension: as Leontes' restless point of view modifies the perception of the statue, so the sculpture's ascendancy undermines the observer's response to it.

Sixteen years earlier, blinded by prejudice, Leontes had proved inept at interpreting ekphrastically the features of another (biological) work of art, and at identifying the imprint of their natural source. In Leontes' visual misreading, the infant Perdita had none of his lineaments and could only be the outcome of her mother's adulterous affair (2.3.95–107). Conversely, when Perdita returns, Leontes instinctively recognises in the handsome shepherdess the lovely physiognomy of his wife (5.1.129–133, 224–227).²⁰

Besides, further complications endanger Leontes' control of his faculty of discernment before the statue's material epiphany. The atmosphere of blissful, intimate contact converts Hermione's figure to another form of subjective idealization in her husband's thought: originally demonized as a shameless adulteress in spite of the oracle's verdict, now Hermione's identity—mirrored in the sculpture—is endowed by Leontes with an aura of sanctified devotion. Sixteen years of absence have contributed to forge the idealised image of the queen in the now uxorious king.²¹ Through the perception of a visual artefact, Leontes seems finally able to recognise the real virtues of his wife, the grace, nobleness, majesty of her figure, made perpetual by the stillness of the statue. What in the past Leontes could not recognise in

19. On the question of partial exegesis, forced analogies and uncontrolled interpretations of visual artworks, see QUINN Kelly A., "Ekphrasis and Reading Practices in Elizabethan Narrative Verse", in *Studies in English Literature 1500–1900*, vol. 44, n° 1, 2004, p. 19–35. Quinn analyzes the subjective response of different characters to ekphrastic experiences in Samuel Daniel's *The Complaint of Rosamond* (1592), Shakespeare's *The Rape of Lucrece* (1594), and Michael Drayton's *Mortimeriados* (1596).

20. See Pandosto's attempted incestuous rape of his (not yet identified) daughter.

21. See SNYDER Susan, *Shakespeare: A Wayward Journey*, Newark, University of Delaware Press, 2002, p. 197–207.

the natural temper of a living character, he now acknowledges through the mimetic filters of plastic art and ekphrastic experience.

The most delicate consequences of this approach is the correlation of Leontes' behaviour in Paulina's "holy" chapel²² with a form of impious iconophilia, blurring the semiotic distinction between the essence of the thing and its artificial visual signs, mistaking the spiritual signified for its material signifier, a form of religious zeal strictly condemned by the Reformed Church as a residue of Popish superstition. The whole scene is imbued with indirect references to the Catholic liturgy, which in the majority of instances depend on the emblematic function of the statue within a worship ritual—Perdita's kiss as she kneels to the statue, the mariological language with reference to Hermione (5.3.42–46, 119–121), and the final Eucharist-like transubstantiation of stone into flesh.²³

Iconolatry shades into mythology. The Ovidian archetype of Pygmalion, infusing life into his adored creation is the first paradigm that comes to mind.²⁴ As in the Pygmalion story, the original reason for the existence of the statue in *The Winter's Tale* is an exacerbated form of misogyny. Pygmalion's disgust for the immorality of women results in the creation of a stone idol endowed with all the virtues that real women have lost.²⁵ The outcome is an idealised simulacrum beyond mimetic art:

22. Paulina's chapel was preceded by a private gallery exhibiting different works of art ("many singularities"). The vogue of artistic collecting was relatively recent in Shakespeare's England: one of the first to initiate it was Henry Howard, Lord Arundel, collector of continental artefacts and art patron. His gallery was renowned in Jacobean London and displayed various statues; see BELSEY Catherine, *The Loss of Eden: the construction of family values in early modern culture*, Basingstoke, Palgrave, 2001, p. 111–113.

23. JENSEN Phebe, "Singing Psalms to Horn-pipes': Festivity, Iconoclasm, and Catholicism in *The Winter's Tale*", in *Shakespeare Quarterly*, vol. 55, n° 3, 2004, p. 279–306; and TASSI Marguerite A., *The Scandal of Images: Iconoclasm, Eroticism, and Painting in Early Modern English Drama*, Selinsgrove, Susquehanna University Press, 2005.

24. On the Pygmalion figure in *The Winter's Tale*, see also MARTINDALE Michelle and MARTINDALE Charles, *Shakespeare and the Uses of Antiquity: an introductory essay*, Routledge, London, 1994, p. 77–81; and RICO Barbara R., "From 'Speechless Dialect' to 'Prosperous Art': Shakespeare's Recasting of the Pygmalion Image", in *Huntington Library Quarterly*, vol. 48, 1985, p. 85–95.

25. On misogyny and the myths of Orpheus and Pygmalion, see ENTERLINE Lynn, "You speak a language that I understand not': The Rhetoric of Animation in *The Winter's Tale*", in *Shakespeare Quarterly*, vol. 48, n° 1, 1997, p. 22–23. The original focus of Pygmalion's resentment against female shamelessness was the Propetides, a group of Cyprian prostitutes Venus turned into stone for their indecent abuses against the goddess; MILES Geoffrey, *Classical Mythology in English Literature: a critical anthology*, London, Routledge, 1999, p. 313–318. The only direct mention of Pygmalion's figure in the canon is made by the eccentric Lucio in *Measure for Measure* (3.2.43–46). In this case Pygmalion's self-moving painted statue is metaphorically associated with street prostitution. In 1598 the poet and dramatist John Marston published a satirical short poem entitled *The Metamorphoses of Pygmalion's Image*. In this poem the original Ovidian myth is deconstructed in a desecrating parody meant to lessen the aesthetic (and erotic) parable of the original Pygmalion: Marston's sculptor/artist is nothing

the statue represents something which has never existed—or no longer exists—in nature, an icon which outdoes natural beauty, embodying in a marble shape the aesthetic and erotic desires of its creator. Visiting the temple of Venus, Pygmalion actually does not ask for a statue to become a real woman but asks for a woman of flesh and blood who would resemble the statue.²⁶ Obsessed by the idealized figure, Pygmalion suffers a specific form of fetishism known as *agalmatophilia*, the physical attraction for statues and other *simulacra*—close to Leontes’ overwhelming impulse to touch the statue. Aware of the artificial nature of the statue, and notwithstanding Paulina’s admonition (5.3.56–61, 69–70), Leontes is subject to a fit of regressive self-deception inspired by the contemplation and ekphrastic description of his idol, similar to Pygmalion’s morbid care for his marble beloved, as he is led to fondle, dress, and put it to bed as a real partner.

Yet, notwithstanding these affinities, Leontes’ reaction to visual and plastic images differs considerably from Pygmalion’s. While Pygmalion’s attitude towards his silent dummy / doll is solipsistic and narcissistic,²⁷ Leontes wishes to interact with an autonomous and moving figure that is endowed with the specific personality of his “departed” wife: to be fulfilled, his artistic reverie requires a uniquely theatrical combination of dialogue and action, depending on the will of the playwright and not on the observer’s.

The first step in this direction is the implicit disparagement of mimetic art in the context of the scene. The skill of the artist is such that Hermione’s icon miraculously appears sixteen years older. No longer a symbol of timeless perfection, the memorial record of something lost and perpetually remembered as a static photogram,²⁸ her artistic representation acknowledges the passage of time.

but a sexually aroused libertine who frustratingly seeks to subjugate and mould a frozenly, coy, unyielding stony mistress, ironically contradicting every form of idealization of the female body, see NEWCOMB Lori, “If that which is lost be not found”, in *Ovid and the Renaissance Body*, STANIVUKOVIC Goran (ed.), Toronto, University of Toronto Press, 2001, p. 239–246.

26. GROSS Kenneth, “Moving Statues, Talking Statues”, in *Raritan*, vol. 9, n° 2, 1989, p. 14–20.

27. On the question of female silence and misogyny in *The Winter’s Tale*, see ENTERLINE Lynn, “You speak a language that I understand not: The Rhetoric of Animation in *The Winter’s Tale*”, *op. cit.*, p. 17–44.

28. On the relationship between Hermione’s statue and funeral effigies, see BELSEY Catherine, *Shakespeare and the Loss of Eden*, *op. cit.*, p. 89–120; and WAAGE Frederick, “‘Be stone no more’: Italian Cinquecento Art and Shakespeare’s Last Plays”, in *Shakespeare, contemporary critical approaches*, GARVIN Harry and PAYNE Michael (eds.), Lewisburg, Bucknell University Press, 1980, p. 71–78.

By some sort of transitive property, while the statue seems virtually alive, the observers stand petrified before Romano's masterpiece. Gorgon-like, Hermione's statue seems to absorb the vital spirits of her beholders, turning them into stone:

As she lived peerless,
So her dead likeness I do well believe
Excels whatever yet you looked upon,
Or hand of man hath done; therefore I keep it
Lonely, apart. But here it is—prepare
To see the life as lively mocked as ever
Still sleep mocked death.
[Paulina draws a curtain, and reveals Hermione standing like a statue]
Behold, and say it say it is well (5.3.14–20).

Yet, (un)deserved praise to Giulio Romano for the mimetic realism of the statue stops here; it must now be acknowledged that the statue is a masterpiece by another artist, and that Romano's prestigious signature has been used as a stratagem to divert our expectations,²⁹ and was merely imported on the stage as a metaphor of mimetic art at its best. It is time for the real Hermione to interact again with life after sixteen years of suspended animation and dramatic exile, willingly leaving her monumental condition as an idealised/idolised image,³⁰ like Leontes', whose stony heart has already returned to flesh again, redeemed by his humane, lasting sorrow.

After eighty lines of suspense and dramatic tension,³¹ Hermione finally celebrates the ritual of her symbolic rebirth, obliquely accomplishing what seems to be the *telos* of ekphrasis: a work of art becoming real, instead of merely aping outward signs of existence. The ekphrastic subject therefore becomes a sensible agent independent of the beholder: no longer depending for her existence on fragmentary verbal narrations/descriptions in the discourse of others, she is the discernible author of her deeds. But this is an occurrence not contemplated in the restricted field of the fine arts. It requires the contribution within stage action of another form of artistic language dealing in speaking pictures.³² The art of the dramatist is what allows the

29. Sokol argues that Shakespeare, by anachronistically mentioning Romano, meant subtly to ridicule the emerging fashion within aristocratic circles for importing artistic works, artists and theories from Italy, in an attempt to fill the aesthetic gap with continental figurative arts; see SOKOL B. J., *Art and illusion, op. cit.*, p. 55–58, 85–89.

30. *Shakespeare and the French poet*, BONNEFOY Yves and NAUGHTON John T. (eds.), Chicago, University of Chicago Press, 2008, p. 28–33, 44–49.

31. This passage in the Folio concentrates the highest proportion of colons in the canon, probably to communicate a sensation of climactic anxiety; COGHILL Nevill, "Six Points in Stagecraft in *The Winter's Tale*", in *Shakespeare Survey*, vol. 11, 1958, p. 40.

32. BARKAN Leonard, "Making Pictures Speak: Renaissance Art, Elizabethan Literature, Modern Scholarship", in *Renaissance Quarterly*, vol. 48, n° 2, 1995, p. 328–334, 339–344.

spectacular performance of artificial mimicry and fiction to take place, in a figurative Chinese box of representations that overturns the very premises of ekphrastic theory: at the end of *The Winter's Tale* we realize that natural life has disguised itself as a work of art, that it is the living queen who imitated art.

After realizing that no Giulio Romano statue was ever on display in Paulina's chapel, we might feel in retrospect that we have been tricked, although this form of deception is completely legitimate in the conventions of theatrical medium. Most probably it is not pure chance that Shakespeare stretched belief in the last scene. He deliberately planned to settle the matter of artistic and dramatic mimetic representation in a paradoxical episode. From the audience's point of view, the intricate association of identities in Hermione's statue further complicates the distinction between fictive reality and material evidence: first an actor—and not a female player—appears before us on the stage, performing the motionless part of a statue that is the effigy of the deceased queen he played in the first acts. Then, after we have taken note of Hermione's marble “disguise”, we find the actor is playing the role of an older Hermione counterfeiting her own features in a fake statue of herself.³³

At the heart of this process is Paulina, the successful stage-manager and Shakespeare's fictional surrogate, who devises a sixteen-year long dramatic mockery. Her scheme relies on dramatic power to manipulate the emotional response of her stage audience in order to effect the final reconciliation.³⁴ Like the director of a court masque, Paulina presides over living players masked as works of art;³⁵ she revives their destinies by means of a *coup de théâtre* devised to produce a sense of utmost artificiality and elaborate marvel.³⁶ Her lawful, semi-hallowed magic—as opposed to forbidden witchcraft (5.3.88–91, 104–105) is dramatic art, whose compound na-

33. MEEK Richard, “Ekphrasis in *The Rape of Lucrece* and *The Winter's Tale*”, *op. cit.*, p. 401–403.

34. On Paulina's symbolic function, half way between the pagan priestess and the spiritual guide of the Pauline tradition, see DIEHL HUSTON, “Does not the stone rebuke me?: The Pauline Rebuke and Paulina's Lawful Magic in *The Winter's Tale*”, in *Shakespeare and the Cultures of Performance*, YACHNIN Paul E. and BADIR Patricia (eds.), Aldershot, Ashgate, 2008, p. 77–82.

35. Jacobean court masques feature a large number of re-animated statues played by actors, as in Thomas Campion's *Lord's Masque* (1613) and Francis Beaumont's *Masque of the Inner Temple and Gray's Inn* (1613). In both cases these statues do not represent characters coming back to life, but artifacts set in motion by prodigious magic. For the analogies between theatrical moving statues and hydraulically animated *automata* in Renaissance garden grotto, see TIGNER Amy L., “*The Winter's Tale*: Gardens and the Marvels of Transformation”, in *English Literary Renaissance*, vol. 36, n° 1, 2006, p. 114–134.

36. Nonetheless, the style of the pseudo-masque staged by Paulina differs from traditional ones: here the joy of the revelation scene/spectacle cannot completely efface the play's dark losses. Moreover, the scene is pervaded by macabre allusions to the sphere of death, as in the words of Polixenes and Camillo (5.3.111–115); see GROSS Kenneth, *The Dream of the Moving Statue*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2006, p. 100–108.

ture is conveyed to the audience through the dynamic convergence of visual immediacy, blank verse and music:

Music; awake her—strike!
 [Music]
 [To Hermione] 'Tis time; descend; be stone no more; approach;
 Strike all that look upon with marvel—come,
 I'll fill your grave up. Stir—nay, come away,
 Bequeath to Death your numbness, for from him
 Dear life redeems you. [To Leontes] You perceive she stirs.
 [Hermione descends] (5.3.98–103).

In addition, the distinctive resources of this particular art freely reshape the archetypes inherited from other literary traditions, re-writing the mythical story of Eurydice or Alceste's release from death.³⁷ Its generosity is manifestly at odds with Pygmalion's self-centred and egotistical perception of art, originally conceived only to satisfy his solipsistic urges, an art gratified by the vain contemplation of itself.

Yet, when Paulina requests the radical contribution of her audience in the form of its awakened faith (5.3.94–97), she does not summon a form of mystical—or worse, superstitious—belief in miracles but, more metadramatically, she asks us—and the characters—to trust in the secular and natural artfulness of theatre, and to accept its enchanted improbability in order to thoroughly enjoy the performed “tale”.³⁸

Every art has its codes: it is not uncommon for drama³⁹ to stage episodes inconsistent with previously stated facts—like the burial of Hermione (5.3.139–141),⁴⁰ or her spectral message in Antigonus' nightmare (3.3.15–45), especially as this is a play testing the characters' belief in things not seen, or merely reported, often unreliable

37. For the parallels and divergences between the fate of Eurydice and that of Hermione, see ENTERLINE Lynn, “You speak a language that I understand not”; *op. cit.*, p. 25–29.

38. LIM Walter S. H., “Knowledge and Belief in *The Winter's Tale*”, in *Studies in English Literature 1500–1900*, vol. 41, n° 2, 2001, p. 317–334.

39. Until the end of nineteenth century, the final scene of *The Winter's Tale* was often judged unfit and perceived as a flaw, and sometimes even cut from performance; LAMB Mary Ellen, “Conflicting Views”, in *Shakespeare and Dramatic Tradition*, *op. cit.*, p. 86.

40. It has been argued by some critics that these manifest inconsistencies might derive from a second version of the play, including for the first time Hermione's “resurrection”, but forgetting to excise the details of her actual death from the previous version, presumably closer to Greene's original. Usually invoked in support of this thesis is the first extant eyewitness account of the performance—dated 11 May 1611 at the Globe—by the astrologer and charlatan Simon Forman who omits any allusion to the spectacular re-animation of Hermione's statue from his record of the play; see SIEMON James R., ““But it appears she lives”: Iteration in *The Winter's Tale*”, in *Publications of the Modern Literary Association*, vol. 89, n° 1, 1994, p. 10–16.

and subject to paradox.⁴¹ *The Winter's Tale* offers a journey in the dramatist's workshop, together with the epistemological tools to discern Shakespeare's craft in the flexible use of dramatic conventions and other devices.

Thus, the play does not try to persuade us to believe in its own fictional dimension crammed with artificial tropes, misleading inconsistencies, lack of plausibility and grotesque excesses.⁴² On the contrary, the ambitions of mimetic and naturalistic art have been condemned when Romano's lifelike masterpiece turned out to be a natural being. Shakespeare goes even further to illustrate how his distinctive dramatic art can involve other forms of mystification, as he tests the audience's ability to resist a literal, or conversely, a transcendent reading of the plot. An undue form of empathy or extreme identification with fictional characters may trigger an ekphrastic-like process of self-deception, he suggests, that deserves appropriate mockery for the observer's naivety.

Nevertheless, to be "mocked with [the playwright's dramatic] art" entails no sceptical disillusion with drama. *The Winter's Tale* seeks to evoke a particular mode of suspension of disbelief residing in the awareness of a duplicitous stance of insight, involving both a disenchanting critical distance from the stage and trust in the dramatist's artistic resources in creating a fictive world. It is an alternative mode which does not pursue mimetic adherence to the real but takes pleasure in representing improbable speaking images—an infrequent instance of finding delight in being mocked. In such delight we appreciate the internal coherence of the play, a coherence whose "unity in proofs" (5.2.31–32) ignores the three pseudo-Aristotelian unities that make for plausible, life-like theatre, conflating instead the canons of tragedy and comedy in the unlikely artfulness of romance. This type of experience, engendered by the direct contact with the stage,⁴³ may afterwards produce a derivative form of ekphrasis when the observer/spectator, after he has left the playhouse, recounts his subjective experience of the work of dramatic art, re-telling the story already acted and narrated, but artistically regenerated by each narrated account of it.

41. FELPERIN Howard, "'Tongue-tied our Queen?': the deconstruction of presence in *The Winter's Tale*", in *Shakespeare and the Question of Theory*, PARKER Patricia and HARTMAN Geoffrey (eds.), London, Methuen, 1985, p. 3–18.

42. See also MEEK Richard, *Narrating the Visual in Shakespeare*, op. cit., p. 174–178.

43. FREY Charles, "Interpreting *The Winter's Tale*", in *Studies in English Literature 1500–1900*, vol. 18, n° 2, 1978, p. 307–329.

PSYCHANALYSE ET PHILOSOPHIE

La relation d'amour fraternel archaïque entre Leontes et Polixenes : hommage à Murray Schwartz

Yves THORET

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

« C'est un hérétique, celui qui met le feu, / Pas celle qu'on y fait brûler. » D'où vient cette « hérésie » évoquée par Paulina ? À partir des articles de Murray M. Schwartz (1973, 1975), cet article étudie « le complexe fraternel » entre Leontes et Polixenes comme modèle pour expliquer la colère inattendue de Leontes dans *Le Conte d'hiver*. Cette amitié précoce peut avoir été idéalisée à un point tel que son atteinte peut être vécue comme un retour au chaos ou l'intrusion cruelle d'un rival. Ce complexe, décrit par René Kaës, est beaucoup plus archaïque que le lien fraternel normal et que le conflit œdipien. Il correspond à ce que Shakespeare nous enseigne dans cette pièce : les motions clivées et excessives d'amour et de haine, le dégoût de la sexualité, le vœu de destruction de la filiation à la source, exprimé par Antigonus et le refoulement de leur rapport aux parents. Ce n'est qu'à travers une régression à une figure maternelle forte, jouée par Paulina, que les « frères » pourront accepter leur finitude et affronter leur propre mort dans la scène de la statue.

“It is an heretic that makes the fire,/Not she which burns in’t.” Where does this “heresy” mentioned by Paulina come from? Starting from Murray Schwartz’s articles (1973, 1975), this paper studies the archaic brotherly complex described by René Kaës as a pattern explaining the unexpected rage of Leontes in The Winter’s Tale. This early friendship may have been so idealized that the least perturbation of it may be perceived as a return to a situation of chaos or to the most cruel rivalry. This archaic relationship, much more regressive than the customary “brotherly link” or the Œdipal conflict, may explain the split violence of love and hate between the “brothers”, their disgust for sexuality, the radical wish of destruction of filiation itself at its source expressed by Antigonus and the repression of their relationship with their parents. Unless a certain regression to a strong mother-child relationship between Leontes and Paulina is effected, the “brothers” will not be able to accept their finitude and to face the issue of their own death in the statue scene.

Cette réflexion sur *Le Conte d'hiver* est dédiée à Murray M. Schwartz, auteur de deux articles fondamentaux sur la pièce¹, dont la lecture me suggère que Shakespeare met en scène, avec Leontes et Polixenes, un niveau très ar-

1. SCHWARTZ Murray M., « Leontes' Jealousy in *The Winter's Tale* », in *American Imago*, vol. 30, n° 3, automne 1973, p. 250–273 ; et « *The Winter's Tale: Loss and Transformations* », in *American Imago*, vol. 32, n° 2, été 1975, p. 145–199. Titulaire d'un PhD à Berkeley, Murray M. Schwartz a enseigné dans les départements de littérature, psychiatrie et psychologie de plusieurs universités américaines et enseigne aujourd'hui à l'Emerson College de Boston. Il a codirigé avec Coppélia Kahn l'ouvrage *Representing Shakespeare, New Psychoanalytic Essays* (1980) dans lequel ses travaux sur la critique littéraire contemporaine et la psychanalyse lui

chaîque de relations interpersonnelles, où un ensemble d'éléments – la fragilité de l'identité, le défaut de cohérence de la personnalité, l'immaturation et l'instabilité compromettant la recherche d'autonomie – ne peuvent trouver à s'exprimer que dans un excès de toute-puissance, visant à renforcer sans mesure l'affirmation de soi dans une sorte d'ivresse narcissique. Ce faisant, Leontes et Polixenes expriment une vision réductrice, défensive et déformée de l'amour, de la sexualité et de la filiation, dans un vécu qui se prétend hors du temps, centré sur la prédominance d'une relation d'unité duelle à travers la relation fraternelle. L'analyse passe par quatre étapes : après avoir défini les deux faces, d'amour et de haine, qui constituent le complexe fraternel décrit par René Kaës comme une forme archaïque du lien fraternel, j'examinerai la forme qu'il prend dans *Le Conte d'hiver* – en particulier le dégoût de la sexualité qui s'exprime à travers le modèle de l'inceste du second type décrit par Françoise Héritier – puis ses étapes, de l'escalade de la violence qui conduit à la destruction à la source de toute filiation, jusqu'à la sortie du complexe fraternel, grâce à la sollicitude maternelle de Paulina, et au réinvestissement du cycle de la vie, qui amène les frères à accepter la finitude et leur place dans le cycle des saisons.

À l'instar de Murray Schwarz, qui ne quitte jamais le champ du texte de la pièce et des relations entre les personnages et ne cherche pas à plaquer artificiellement un modèle psycho-dynamique sur l'œuvre, suivant en cela le principe que toute proposition doit partir de l'œuvre et s'y voir confirmée avant d'être proposée comme piste d'interprétation possible, je me propose de présenter une réflexion sur *Le Conte d'hiver* à partir de mon expérience de neuro-psychiatre d'obédience freudienne. Il s'agit donc de « ma » lecture de la pièce, dans une perspective clinique que tous les critiques shakespeariens ne présentent pas sans réserve.

LES DEUX FACES DU COMPLEXE FRATERNEL

Murray Schwartz montre que le conflit opposant Leontes à son « frère de lait » Polixenes ne se résume pas à une situation de jalousie amoureuse, mais qu'il dévoile entre eux une relation beaucoup plus archaïque. On ne peut se contenter en effet de lire comme un conflit œdipien classique la rage de Leontes lorsqu'il voit sa femme et son ami nouer une tendre relation dont il se sent exclu : le complexe fraternel y a sa place.

Le psychanalyste français René Kaës distingue le modèle du « lien fraternel », où les relations d'amour et de haine entre frères sont mesurées et maîtrisées, d'une

permettent une approche originale. Une version augmentée des articles parus dans *American Imago* est accessible en ligne sur le site qu'il anime avec Norman N. Holland : « Loss and Transformation in *The Winter's Tale* – Part I – Leontes' Jealousy », in *PsyArt: An Online Journal for the Psychological Study of the Arts*, 25 août 2005, <http://www.clas.ufl.edu/ipsa/journal/2005_schwartz03a.shtml> ; « Loss and Transformation in *The Winter's Tale* – Part II – Transformations », <http://www.clas.ufl.edu/ipsa/journal/2005_schwartz03b.shtml>.

forme beaucoup plus archaïque, « le complexe fraternel », qu'il définit comme « une organisation fondamentale entre, d'une part, des désirs amoureux, narcissiques et objectaux et, d'autre part, des sentiments de haine et d'agressivité envers cet 'autre' qu'un sujet se reconnaît comme frère ou comme sœur² ». Kaës précise que « dans la forme archaïque du complexe fraternel, la conflictualité prend la forme radicale de l'antagonisme entre la vie et la mort³ ».

Dans la première scène de la pièce, la prédominance de l'amour fraternel chez Leontes et Polixenes est décrite ainsi : « *They were trained together in their childhoods, and there rooted betwixt them then such an affection which cannot choose but branch now* » (1.1.21–23). Cette métaphore botanique renvoie aux arbres (*train/root/branch*) et Polixenes évoque les techniques de greffe comme métaphore du mariage (4.4.92–95). Toutefois, en ce qui concerne les deux « frères de lait », elle peut évoquer les champignons, dont le mycelium croît sans que l'on puisse distinguer les filaments qui le composent, ni l'âge des plantes dont il est constitué. Un peu plus tard au cours de la scène, Camillo et Archidamus évoquent l'autre axe, celui de la filiation, l'axe vertical des générations successives, lorsqu'ils évoquent les espoirs que place le peuple de Sicile dans le jeune prince Mamillius, avenir de la royauté. Mais la communion de l'amour fraternel vécue comme éternelle, versant amoureux du complexe, met le rapport entre frères à la place du rapport entre générations, comme si ce lien se plaçait en travers du déroulement linéaire du temps.

Murray Schwartz renvoie cette description à celle que fait Hermia à son amie Helena, dans *Le Songe d'une nuit d'été* :

*Is all the counsel that we two have shared—
The sisters' vows, the hours that we have spent
When we have chid the hasty-footed time
For parting us—O, is all quite forgot? (3.2.198-201⁴).*

Hermia utilise encore le verbe *chide* quand elle dissuade son amie de se séparer d'elle, brisant ainsi leur unité duelle :

*So we grew together,
Like to a double cherry: seeming parted,
But yet an union in partition,
Two lovely berries moulded on one stem. [...]
And will you rend our ancient love asunder,*

2. KAËS René, « Le Complexe fraternel archaïque », in *Revue française de psychanalyse*, vol. 72, n° 2 (Frères et sœurs), mai 2008, p. 383.

3. KAËS René, *Le Complexe fraternel*, Paris, Dunod, « Psychismes », 2008, p. 5.

4. *A Midsummer Night's Dream*, HOLLAND Peter (éd.), Oxford, Oxford University Press, « The Oxford Shakespeare », 1998.

*To join with men in scorning your poor friend?
It is not friendly, 'tis not maidenly.
Our sex as well as I may chide you for it,
though I alone do feel the injury* (3.2.208–219).

La seconde scène du *Conte d'hiver* révèle la face haineuse du complexe fraternel. Lorsque Polixenes décide de quitter ses hôtes, après un séjour de neuf mois, pour rejoindre son fils et son royaume de Bohême, Leontes tente de le retenir sans succès. Il observe alors qu'Hermione parvient en quelques minutes à obtenir que leur invité prolonge son séjour. Elle a fait porter son intervention sur le point faible de la relation entre les frères, le champ de la sexualité. Elle évoque l'âge auquel, quittant l'innocence présexuelle, ils ont connu les premières tentations au contact des femmes perçues comme « des diables » (1.2.81), dans leur appréhension de jeunes garçons dont le sang devient plus chaud ou plus fort (« *stronger* », 72). Hermione obtient le consentement de Polixenes en le sollicitant de façon multiple : par l'autorité, la courtoisie, la prévenance et enfin en cherchant à le distinguer de Leontes dans leurs souvenirs d'enfance, au nom d'une vérité dont les deux rois n'ont pas le monopole, car « *a lady's 'verity's / As potent as a lord's* » (1.2.49–50).

Leontes constate que cette victoire rapide de la grâce féminine contraste avec la longue attente de trois mois que lui a imposée Hermione lorsqu'il la courtisait et qu'elle restait froide à ses avances. Cette affaire ancienne, dit Hermione, est la « grande sœur » (« *elder sister* », 97) de ce qui vient de se passer avec Polixenes. Pour Leontes, c'est alors la porte ouverte à la jalousie envieuse, à la rivalité haineuse, au vécu de persécution et d'exclusion. La scène passe d'un extrême à l'autre, du vécu affectif du roi aimé et choyé au pauvre cocu ridicule et solitaire⁵.

LE DÉGOÛT DE LA SEXUALITÉ

L'escalade de la violence jalouse se traduit par le dégoût de toute manifestation physique ou psychique qui pourrait avoir un caractère sexuel. Le contact des mains est qualifié de « tripotage » (« *paddling* », 114) ; les signes d'amitié dépassent la mesure ; les attitudes perçues comme équivoques atteignent Leontes comme des flèches, et il bat en retraite vers l'âge béni de son innocence enfantine, quand il sentait son poignard muselé dans sa robe d'enfant, comme son fils qui lui ressemble tant.

Françoise Héritier définit « la mise en rapport de deux consanguins « de même sexe » qui partagent le même partenaire sexuel » comme un inceste du second type.

5. Le décalage entre une victoire facile et une longue attente déclenche aussi une réaction violente chez Posthumus dans *Cymbeline*.

C'est, dit-elle, « entre eux qu'existe l'inceste⁶ ». Elle précise que « deux frères ne peuvent pas avoir des rapports avec la même femme car ils se rencontrent dans la même matrice⁷ ». C'est en ces termes qu'est en effet prohibé ce type d'inceste dans certaines sociétés, tandis que d'autres préconisent cette forme d'alliance. La formulation fait écho à la description que fait Leontes de son infortune conjugale lorsqu'il remarque : « *To mingle friendship far is mingling blood* » (108), ou lorsqu'il précise :

*And many a man there is, even at this present,
Now, while I speak this, holds his wife by th'arm,
That little thinks she has been sluiced in's absence,
And his pond fished by his next neighbour, by
Sir Smile, his neighbour—nay, there's comfort in't
Whiles other men have gates, and those gates opened,
As mine, against their will (190–196).*

Cette vision opère une confusion générale entre le corps du locuteur, du rival et de la femme.

René Kaës insiste sur un point qu'il considère comme spécifique du complexe fraternel : « Mon hypothèse est que le dédoublement narcissique est le socle sur lequel s'effectue le dédoublement de la bisexualité dans le lien fraternel⁸. » Il considère que le dédoublement narcissique est celui par lequel l'enfant doit d'abord se constituer comme sujet distinct des objets avec lesquels il entre en relation, et qu'il doit acquérir son autonomie narcissique de personne à part entière avant de pouvoir intégrer la différence des sexes et accepter de n'être que d'un seul sexe, en renonçant à la toute-puissance archaïque qui, dans le fantasme, le maintenait dans la bisexualité. On pourrait considérer que, dans la pièce, la manière dont Leontes semble « oublier » la condition de parturiente et toutes les humiliations qu'il fait subir à Hermione, notamment son emprisonnement au moment d'accoucher, traduisent son besoin de la dominer, de l'humilier, de la mépriser dans un désir narcissique de toute-puissance qui s'exerce précisément dans un déni cruel de sa condition de femme, et de femme enceinte.

Cette impossibilité d'intégrer la différence des sexes peut aussi se reconnaître dans l'indistinction que décrit Leontes entre les deux partenaires du couple vécu par lui

6. HÉRITIER Françoise, *Une Pensée en mouvement*, Paris, Odile Jacob, 2009, p. 179.

7. *Ibid.*, p. 180.

8. KAËS René, *Le Complexe fraternal*, *op. cit.*, p. 5. L'impossibilité de l'enfant à renoncer à la bisexualité le conduit, selon René Kaës, à exprimer des fantasmes d'autarcie et d'auto-engendrement. C'est une solution magique pour lui de répudier le rôle de la femme dans la procréation. Dans *Cymbeline*, Posthumus, au faite de la jalousie, exprime le même voeu : « *Is there no way for men to be, but women / Must be half-workers* » (2.4.153–154).

comme adultère, dont la composante pour lui serait le rien, le néant, ultime ressource pour ne pas voir leur différence et leur identité sexuelle:

*Is this nothing?
Why then the world and all that's in't is nothing,
The covering sky is nothing, Bohemia nothing,
My wife is nothing, nor nothing have these nothings
If this be nothing (1.2.289–293).*

LA DESTRUCTION DE TOUTE POSSIBILITÉ DE FILIATION :
LA CASTRATION RADICALE

Le couple formé par Antigonus et Paulina est le contrepoint de Leontes et d'Hermione. Autant Leontes est autoritaire et arrogant, et Hermione discrète, distinguée, autant Paulina est une femme de caractère, sincère et courageuse face à un mari timide, soumis, obéissant et servile.

Leontes exige d'abord que la petite fille à qui Hermione vient de donner le jour dans sa prison soit déclarée bâtarde et soit brûlée vive, puis, sur la prière d'Antigonus, il commue la sentence et le charge d'aller, sous peine de mort, déposer l'enfant sur un rivage désertique et éloigné, à la merci des climats (2.3.174–178). C'est un exemple de la façon dont le complexe fraternel peut tantôt préserver l'auto-conservation et l'autorité du sujet, tantôt au contraire, « viser la destruction des objets partiels de l'autre⁹ ». L'épisode tel qu'il est décrit dans *Pandosto* montre comment la rage délirante du roi remplace les objets protecteurs du bébé par des objets persécuteurs et destructeurs. L'épouse de Pandosto maudit la cruauté du roi envers l'enfant qui vient de naître :

*Shall the seas be thy harbour and the hard boat thy cradle? Shall thy tender mouth,
instead of sweet kisses, be nipped with bitter storms? Shalt thou have the whistling
winds for thy lullaby, and the salt sea foam instead of sweet milk? Alas, what destinies
would assign such hard hap? What father would be so cruel? Or what gods will not
revenge such rigour?¹⁰*

Shakespeare retient certaines de ces images clivées entre le suprême bien et le pire des dangers, rejoignant ce que les cliniciens entendent par objets bons ou persécuteurs. Les objets partiels peuvent être des parties du corps humain ou des éléments

9. *Ibid.*, p. 2.

10. GREENE Robert, « Pandosto », in *The Winter's Tale*, ORGEL Stephen (éd.), Oxford, Oxford University Press, « The Oxford Shakespeare », 1996, p. 244.

de l'environnement, ainsi dans les déclarations de Paulina : « *If I prove honey-mouthed, let my tongue blister* » (2.2.32), ou d'Hermione :

*My third comfort,
Starred most unluckily, is from my breast,
The innocent milk in it most innocent mouth,
Haled out to murder* (3.2.96–99).

Plus encore, Antigonus fait preuve de la détermination la plus monstrueuse quand il évoque ce qu'il ferait si la reine était coupable d'adultère :

*If this prove true, they'll pay for't. By mine honour
I'll geld'em all—fourteen they shall not see
To bring false generations. They are co-heirs,
And I had rather glib myself than they
Should not produce fair issue* (2.1.146–150).

Nulle part, dans la littérature ou dans les manuels de médecine, je n'ai trouvé trace de souhait aussi violent que cette proposition d'Antigonus. Non seulement la rage du roi le convainc de suspecter la reine, mais il étend le châtement à lui-même ainsi qu'à ses filles pré-pubères qu'il propose de stériliser. Ce n'est qu'en médecine vétérinaire que se pratique l'ovariectomie, comme le fait remarquer Murray Schwartz en rappelant que cette opération est désignée par le verbe « *to spay*¹¹ ». Le complexe de castration, qui dans la théorie psychanalytique désigne le type d'angoisse qui fait craindre au garçon les repréailles du père pour ses désirs amoureux envers la mère et, pour la fille, le regret de ne pas avoir de pénis, a une portée beaucoup moins violente. Plus généralement, Freud évoque le complexe de castration comme le renoncement à la toute-puissance lorsque l'enfant développe ses désirs et ses fantasmes. Ici, Shakespeare entraîne son public beaucoup plus loin, dans une escalade délirante de destruction, rappelant celle de Lear frappé de folie dans la tempête :

*And thou, all-shaking thunder,
Strike flat the thick rotundity o'th' world,
Crack Nature's moulds, all germens spill at once
That makes ingrateful man!* (3.2.6–9¹²).

On arrive au comble de la destruction par l'homme de sa propre capacité à se donner une descendance, à maintenir sa lignée et à créer une filiation propre à réta-

11. SCHWARTZ MURRAY M., « Leontes' Jealousy in *The Winter's Tale* », *op. cit.*, p. 260, n. 20.

12. SHAKESPEARE William, « The Tragedy of King Lear », in *Cœuvres complètes II, Tragédies II*, DÉPRATS Jean-Michel et VENET Gisèle (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de La Pléiade », 2002.

blir l'ordre vertical des générations que l'illusion transversale du complexe fraternel a eu la prétention d'interrompre. Cette image illustre la faillite de ce que Didier Anzieu appelle « les signifiants de contenance¹³ », que le futur père doit élaborer pour être en mesure d'assumer l'arrivée d'un enfant, de contenir cette genèse et d'en rendre possible le dynamisme évolutif à l'œuvre. B. J. Sokol a développé l'hypothèse d'une pathologie de type « couvade » chez Leontes¹⁴. Ici, sur la base d'une fixation passionnelle et toute-puissante au complexe fraternel, en voulant se maintenir indépendant des parents et des descendants, Leontes détruit ou tente de détruire les êtres qui lui sont les plus chers : son « frère de lait », sa femme, sa fille et son principal conseiller dans une saisissante escalade de violence. Même l'Oracle de Delphes ne peut arrêter cette course folle ; le roi ne prend conscience de sa folie qu'en apprenant la mort de son épouse et de son fils, celui-là même qui évoquait devant lui les premières phrases d'un conte d'hiver : « *There was a man [...] / Dwelt by a churchyard* » (2.1.29–30). C'est ce qu'il est devenu, ombre de lui-même, pauvre fou subitement dégrisé, isolé, coupable, entouré de tombes, privé de descendance, silhouette sombre dans les allées d'un cimetière où, suprême marque de triomphe œdipien, son fils repose dans les bras de sa mère.

LA SORTIE DU COMPLEXE FRATERNEL
GRÂCE À L'AUTORITÉ D'UNE FIGURE MATERNELLE

Murray Schwartz en 1973 qualifiait de « cruciale¹⁵ » la relation entre Leontes et Polixenes sans qu'on ait pu en analyser encore la nature. Cruciale, oui, elle l'est, puisqu'elle prend la forme de la croix formée par la branche verticale de la relation parent-enfant et la branche horizontale de la relation fraternelle. C'est sur cette intersection que l'analyse du conflit doit porter.

On peut observer que les deux « frères » évoquent souvent les signifiants horizontaux *childhood*, *boyhood*, *brotherhood*, mais qu'ils ne parlent jamais de leurs parents. Dans *Cymbeline*, Posthumus, orphelin de père et de mère, a été adopté par le roi. En est-il ainsi de Polixenes ? Seuls Camillo et Hermione, outre Florizel et Perdita, évoquent la figure parentale : Camillo invoque l'honneur de ses parents comme gage de sa sincérité lorsqu'il informe Polixenes des projets criminels de Leontes (1.2.437). Hermione, à l'acmé de son procès, rappelle la succession des trois générations dans lesquelles elle s'inscrit :

13. ANZIEU Didier, « La fonction contenant de la peau, du moi et de la pensée : conteneur, contenant, contenir », in *Les Contenants de pensée*, ANZIEU Didier (dir.), Paris, Dunod, 1993, p. 15–39.

14. SOKOL B. J., *Art and Illusion in The Winter's Tale*, Manchester, Manchester University Press, 1994, p. 42–45 et 200–201.

15. SCHWARTZ Murray M., « Leontes' Jealousy in *The Winter's Tale* », *op. cit.*, p. 254.

*For behold me
A fellow of the royal bed, which owe
A moiety of the throne; a great king's daughter,
The mother to a hopeful prince, here standing
To prate and talk for life and honour fore
Who please to come and hear (3.2.36–40).*

Elle invoque ensuite la figure de son père :

*The Emperor of Russia was my father:
O that he were alive, and here beholding
His daughter's trial! That he did but see
The flatness of my misery, yet with eyes
Of pity, not revenge! (117–121).*

Cette ultime prière pour rétablir l'ordre des générations ne fait pas fléchir Leontes, ni les courtisans serviles qui l'entourent. Paulina leur reproche leur complaisance à laisser le roi prisonnier de son monde délirant : « *You, that are thus so tender o'er his follies / Will never do him good, not one of you.* » (2.3.127–128). Leontes ne cède pas davantage à la parole de l'oracle. C'est seulement en apprenant la mort de Mamillius que son réquisitoire s'écroule, qu'il confesse ses erreurs et entame son repentir¹⁶.

Paulina n'avait pas ménagé ses mises en garde contre une cruauté du roi qui va bien au-delà de la jalousie :

*Thy tyranny
Together working with thy jealousies—
Fancies too weak for boys, too green and idle
For girls of nine—O think what they have done,
And then run mad indeed, stark mad! (3.2.177–181).*

Elle évoque ici les contes pour enfants, théories infantiles par lesquelles ceux-ci se défendent de leur peur de la vie adulte, autant les garçons se contentant de faibles chimères (*weak fancies*), que les filles d'à peine neuf ans, comme la seconde fille de Paulina et Antigonus. Elle conclut ce contre réquisitoire par une défense posthume de l'honneur de la reine, à défaut de pouvoir encore protéger sa vie :

16. Lors d'un débat à Paris le 21 juin 2010, Stephen Orgel faisait remarquer que Leontes ne réagit pas à l'évanouissement de la reine, mais à l'annonce de la mort du fils qui interrompt la lignée familiale et royale. Dans *King John*, la princesse Constance se laisse mourir quand son fils est capturé ; voir THORET Yves, « Princess Constance in Shakespeare's *King John*: From Distress to Despair », in *PsyArt: An Online Journal for the Psychological Study of the Arts*, 25 août 2005 <http://www.clas.ufl.edu/ipasa/journal/2005_thoret01.shtml>, repr. in *Shakespearean Criticism*, vol. 132, LEE Michelle (dir.), Detroit, Thomson Gale, 2010, p. 100–104.

O lords,
 When I have said, cry “woe!”—the queen, the queen,
 The sweet’st, dear’st creature’s dead: and vengeance for’t
 Not dropped down yet (197–200).

C’est là le tournant, le point crucial de la pièce, le moment où la parole forte et prophétique de Paulina remet Leontes dans le chemin de sa destinée et assure sa repentance, au cours d’une longue période de désespoir dans un hiver sans fin, privé du secours des dieux. Elle joue ici un rôle capital qu’on pourrait dire thérapeutique. Tant par son évocation de l’innocence bafouée de la reine que par son propre courage, elle restaure la figure de mère idéalisée, et impose à Leontes l’autorité maternelle qui depuis bien longtemps lui faisait défaut. Leontes évoque la froideur d’Hermione envers lui, quand elle attend trois mois pour accepter la demande en mariage (1.2.104), et rappelle ce souvenir douloureux devant la statue : « *O, thus she stood, / Even with such life of majesty—warm life / As now it coldly stands—when first I wooed her* » (5.3.34–36). Murray Schwarz interprète ainsi la condensation entre sa colère actuelle et ce souvenir douloureux :

*Then you vowed to be mine forever, but now you have violated that vow
 in giving yourself to my rival. Then I felt as deprived of love as a child abandoned
 by a mother (soured to death) and now I feel just excluded*¹⁷.

Dans un premier coup de théâtre, Leontes s’écroule sous la culpabilité et la honte. Le tyran tout-puissant se mue en pécheur marqué par ses fautes. Passer de la persécution toute-puissante à la dépression et à la conscience de ses fautes, sortir du manichéisme d’un clivage rigide entre bien et mal est la mutation indispensable pour que Leontes retrouve la capacité d’accepter sa finitude, de prendre en compte le déroulement chronologique de son existence, afin de redonner vie, indulgence, sagesse et mesure au temps qui lui reste à vivre, en affrontant l’issue de sa propre mort.

Devant la statue criante de vérité de la reine, il évoque la frontière poreuse entre la vie et la mort, comme dans toutes les romances de Shakespeare :

*Let be, let be!
 Would I were dead, but that methinks already—
 What was he that did make it?—See, my lord,
 Would you not deem it breath’d, and that those veins
 Did verily bear blood? (5.3.61–65).*

Les deux frères sont enfin d’accord pour se réjouir de ce miracle final, où le théâtre permet de formuler l’espoir, même dans des situations en apparence irrévocables. *Le*

17. SCHWARTZ Murray M., « Leontes’ Jealousy in *The Winter’s Tale* », *op. cit.*, p. 261.

Conte d'hiver opère une synthèse triomphante dans la scène finale où la reine ressuscite sous nos yeux de sa prison de pierre, telle le Phénix, comme les deux frères retrouvent la force de leur relation dans cette re-crédation merveilleuse, que seul peut opérer le théâtre.

Freedom and Necessity in *The Winter's Tale*

Claire GUÉRON
Université de Bourgogne

From the first expository scene, *The Winter's Tale* exhibits a concern with necessity, either through the use of the word itself, its derivatives (necessities, necessary), and their synonyms (needful, required) or through the notion of what “must” happen, what “cannot but” happen. The recurrence of such terms conveys a sense that this is a world where no one is free, and every action is dictated by force of circumstance. This is reinforced by the widespread use of the traditional imagery of fate. Yet the characters of the play are reluctant to submit to necessity. Some even fantasize states of absolute freedom, including freedom from the laws of nature. The play itself, notwithstanding the oracle's self-fulfilling prophecy, undermines its representations of fate by emphasizing the ultimate unpredictability of events. This denial of fate opens the way for an exploration of free will on a smaller scale. In particular, the moving statue offers a compelling metaphor of free will in action, and helps tie the principle of human freedom to that of arrested time.

Dès la première scène, The Winter's Tale décline la notion de nécessité sous toutes ses formes, à travers l'emploi du terme lui-même, de ses formes dérivées (necessities, necessary) et de leurs synonymes (needful, required), ou à travers la notion de ce qui « doit » advenir, de ce qui « ne peut manquer » d'advenir. La récurrence de ces formules donne l'impression d'un monde sans liberté, où tout est soumis à la contrainte, une idée renforcée par l'emploi d'images traditionnellement liées à la représentation du destin. Pourtant, les personnages se soumettent difficilement à la nécessité et certains rêvent même d'une liberté absolue, qui leur permettrait de s'affranchir des lois de la nature. La pièce elle-même, nonobstant la prophétie de l'oracle, remet en cause sa propre représentation de la fatalité en suggérant l'imprévisibilité des événements futurs. Cette remise en cause du destin ouvre la voie, à plus petite échelle, à une mise-en-scène du libre-arbitre, notamment avec la statue en mouvement, une métaphore du libre-arbitre en action, qui permet d'associer le principe de la liberté humaine à celui du temps suspendu.

From the first scene, *The Winter's Tale* exhibits a concern with necessity, either through the use of the word itself, its derivatives (necessities, necessary), and their synonyms (needful, required), or through the notion of what “must” happen, what “cannot but” happen. This begins when councillors Camillo and Archidamus discuss the friendship of the kings of Bohemia and Sicilia in terms of the necessities that keep them apart, and the need to nurture a relationship that

“cannot choose but branch” (1.1.23).¹ The recurrence of such terms conveys a sense that this is a world where no one is free, and every action is dictated by force of circumstance. At the same time, and perhaps more than in any other play, characters fantasize states of absolute freedom, including freedom from the laws of nature. Old men on crutches refuse to die, Camillo wishes to forgo sustenance and “only live by gazing” (4.4.110), the Second lady fancies herself with blue eyebrows. This paper will explore how the claims of necessity and human freedom are balanced against each other in the play, culminating in a discussion of the figure of the moving statue. I will first discuss how various forms of necessity coalesce into a representation of fate, then how that fate is put to the test of predictability, and finally how, in the figure of the moving statue, the play offers a phenomenology of free will.

NECESSITY AND FATE

The play, with the exhaustiveness that is typical of Renaissance writing, illustrates the concept of necessity in all its forms. The list begins with the political requirements of kingship, which Camillo refers to as “royal necessities” (1.1.24), and which later degenerate into a parody of political expediency, when Autolycus, after describing the harsh punishment in store for the shepherd and his son, adds that “though it be great pity, yet, it is necessary” (4.4.770–771). Political necessity is supplemented with the requirements of courtesy and honour, as when Hermione explains that she loved Polixenes, because “in honour he required [it]” (3.2.62), or when Antigonus feels he must abandon baby Perdita because he gave his word that he would do so. Even animals feel the pinch of necessity. When a bear attacks Antigonus, the shepherd comments that bears “are never curst, but when they are hungry” (3.3.125–126). In the bear’s attack on Antigonus, we have an image of necessity as dearth or poverty, a meaning whose first occurrence the *OED* traces back to 1390. This meaning appears explicitly in *Pandosto*, where “Necessity wished [the shepherd] to retain the gold.”²

Though the play illustrates various forms of necessity, it also offers a more streamlined vision, in which all aspects of necessity are subsumed under “what must necessarily happen”, or fate. This is consistent with definition I.3.a of “necessity” in the *OED*, “The fact of being inevitably fixed or determined.” Neo-stoic philosopher Justus Lipsius equated necessity both with Stoic *fatum* and divine providence, writing that “[with Seneca, I define fate as] a Necessity of all things, and Actions, which no

1. All references are to *The Winter’s Tale*, ORGEL Stephen (ed.), Oxford, Oxford University Press, “The Oxford Shakespeare”, 1996.

2. GREENE Robert, “Pandosto”, in *The Winter’s Tale*, *op. cit.*, p. 250.

force can break off”³ and “For if God be, Providence is; if Providence, then is there a Strict, enjoyn’d Order, and Decree of Things, and if such an Order, then there is a firm, Established Necessity of Events.”⁴ The equation of necessity with fate in *The Winter’s Tale* occurs on both the dramatic and the poetic levels. On the dramatic level, characters bent on control present their particular needs as absolute necessity. By declaring something necessary without specifying to whom or in virtue of what it is necessary, manipulative characters pass off their own interests as the dictates of fate. Camillo furthers his own plan to return home to Sicilia by commandeering Autolycus’ clothes and telling him he must think “there’s a necessity in’t” (4.4.629). At the level of the play’s poetics, the forces exerted on characters, including their actions upon each other, are routinely expressed in terms of the traditional imagery of fate. This includes lines of all kinds, such as fishing-lines, anchors, leashes, reins, the course of an arrow—even lines of descent and plot lines. Angling is a frequent metaphor for the pull of an irresistible force, as when Polixenes identifies the shepherd’s beautiful daughter as the “angle that plucks [his] son” (4.2.45) to the cottage. Leontes uses the same image when describing the trap he is laying for Hermione and Polixenes, “I am angling now, though you see not how I give line” (1.2.178–179). The imagery of fate also includes sea-voyages and theatrical metaphors, as when Leontes expresses his cuckoldry as a “disgraced” part (1.2.186) that he must play. They come together in act 4, scene 4, in which the term “necessity” appears in conjunction with references to a sea-journey, a leash, theatrical performance and hereditary lineage. Such imagery is widespread in sixteenth-century writing. Justus Lipsius describes divine Providence as the hand on the tiller of a ship, writing of “this Fatal Ship, in which we are all embarqu’d.”⁵ The idea of fate as a plot line was commonplace in the sixteenth and seventeenth centuries, deriving from the stoic notion of virtue as performing one’s part in the play of life. Calvin famously compared the hand of Providence to that of a playwright: “After the world was created, man was placed as it were, on a theatre or stage.”⁶

In the play, theatrical imagery evokes fate most compellingly when it emerges in the negative, as when characters reject or half-heartedly accept the part they have been assigned to play. “I see the play so lies / That I must bear a part” (4.4.650–651), Perdita says ruefully, in a reluctant agreement to follow Camillo’s instructions. “No remedy” Camillo confirms (651). Camillo himself has been in a similar position,

3. LIPSIUS Justus, *A Discourse of Constancy in Two Books*, 1584, London, printed for Humphrey Mosely, 1656, p. 55.

4. *Ibid.*, p. 52.

5. *Ibid.*, p. 65.

6. CALVIN Jean, “Argument”, in *A commentarie of Iohn Calvin, upon the First booke of Moses called Genesis*, translated out of the Latine into English, by Thomas Tymme, Minister, imprinted at London [by Henry Middleton] for Iohn Harisson and George Bishop, 1578, p. 21.

urged to play the part of the “poisoner” (1.2.348) in Leontes’ scheme. This dramatic pattern is made perceptible through an emphasis on labels by which characters express their fear of being thrust into a role they have not chosen. Leontes refuses to be called “father” (2.3.155) by a bastard, and the old shepherd refuses to be made into “the King’s brother-in-law” (4.4.697). Leontes also refuses to be called “tyrant” by Paulina, and this is perhaps what saves her. “Were I a tyrant, / Where were her life?” (2.3.121–122), the king asks rhetorically. In a way that seems to anticipate structuralist poetics, characters are made to fill pre-determined positions, such as those of “thrower-out” (3.3.28) of Perdita (Antigonus), “finder-out” (5.2.119) of the secret of Perdita’s birth (Autolycus), and “lookers-on” (5.1.29). The pattern tends to make controlling characters appear as agents, or authors of fate. Leontes is explicitly conflated with fate when the “ghost” of Hermione tells Antigonus that “fate” (3.3.27) has made him, “against [his] better disposition” (27) the “thrower-out” of her child. The *topos* of involuntary performance may also express resistance to fate more directly. In act 3, scene 3, the old shepherd says: “I would there were no age between ten and three-and-twenty, or that youth would sleep out the rest; for there is nothing in the between but getting wenches with child, wronging the ancients, stealing, fighting” (3.3.58–62). At the most immediate level, the shepherd is complaining about the behaviour of youth; at the same time the remark conveys the idea that a totally scripted life is somehow not worth living.

The fact that fate emerges in the play as something to be rejected or resisted poses something of an ontological problem. There is no resisting fate in Senecan Stoicism. The only way to remain free, when faced with a necessary evil, is to bow to necessity, to accept it with a smiling face. This is the attitude Hermione advises Polixenes to adopt when she tells him he can be her guest or her prisoner. His fate is to stay in Sicilia; he can do it willingly and be free, or unwillingly and be her prisoner, and the prisoner of fate in the process. Polixenes bows to necessity, but other characters insist on being authors of their fate. Florizel says he will be constant, “though destiny say no” (4.4.46), adding “Let myself and fortune / Tug for the time to come” (493). The idea that one may tug with fortune establishes fortune as a force separate from fate, one that does not operate by necessity. The question as to whether fate exists as an active force rather than just a concept is explored in the play through the twin processes of prophecy and prediction.

NECESSITY AND PREDICTABILITY

Renaissance humanist discourse on free will attempted to reconcile human freedom and divine Providence, the Christian counterpart of Stoic *fatum*. A commonplace of fifteenth- and sixteenth-century treatises on the subject was that an event

could be foretold, without being necessary. God knew everything that was going to happen, but man was still free, because “knowing” that an event is going to take place does not “cause” the event to take place. Such a line of reasoning, deriving from Augustine and Aquinas, is found in Valla’s *Discourse on Free Will*, in Lipsius’ *On Constancy*, and in Montaigne’s essay “*De la Vertu*”. “It is possible for you to do otherwise than God foreknows,” Valla writes, “nevertheless you will not do otherwise, nor will you therefore deceive Him.”⁷ Valla’s and Lipsius’ texts are presented as dialogues. In both, the second speaker points out the logical fallacy of such reasoning, arguing that if something is certain to happen, that means it “must” happen. Valla, and to some extent Lipsius, eventually solve the contradiction by locating necessity in the mind of the mover, which amounts, as Charles Edward Trinkaus puts it, to “psychological determinism.”⁸

Prophecy in *The Winter’s Tale* similarly tends to locate the necessity of human actions in both human nature in general and the specific mental make-up of each individual. Apollo’s oracle is just one of the play’s many verified predictions. Characters all engage in predicting the future based on how people necessarily behave in a given situation. Hermione correctly predicts how sorry Leontes will be when he realises his mistake, and Perdita correctly predicts Polixenes’ anger on discovering the socially mismatched lovers’ relationship, “I told you what would come of this” (4.4.444), she says. These predictions are largely based on a conception of immutable human nature. Emilia predicts that Leontes will necessarily be convinced by Paulina’s intervention based on the principle that humans respond in a given way to a given stimulus: “Your honour and goodness is so evident, / That your free undertaking cannot miss a thriving issue” (2.2.42–43), she assures Paulina. Paulina seems to be playing the part of Valla’s God when she tells the assembled court that they are free to leave before she unveils the statue, knowing full well that they will not: “Either forebear, / Quit presently the chapel, or resolve you / For more amazement [...] those that think it is unlawful business / I am about, let them depart” (5.3.85–87, 96–97). Paulina knows that no one will budge, as Leontes confirms, for the same reason that Shakespeare knows no spectator in his or her right mind will leave the Globe “then”. The audience is free to leave, but will not; the onlookers, like Hermione, will necessarily stay to see the “issue” or outcome. To some extent, behaving according to human nature is somewhat necessary. Just as the bear remains savage, notwithstanding Antigonus’ claim that bears are capable of “casting their savageness

7. VALLA Lorenzo, *Dialogue on Free Will*, 1435–1443, Trinkaus Charles Edward, Jr. (trans.), qtd. in *The Renaissance Philosophy of Man*, CASSIRER ERNST, KRISTELLER Paul Oskar and RAN-DALL John Herman, Jr. (eds.), Chicago, University of Chicago Press, 1948, p. 169.

8. *Ibid.*, p. 154.

aside” (2.3.187), people are curious. Free will is limited by human nature and its necessary frailties.⁹

However, characters’ future actions are not entirely predictable. Emilia turns out to be completely wrong in her prediction that Paulina will mollify Leontes. In fact, there is a *reductio ad absurdum* of the very notion that the future can be fixed in advance in Hermione’s promise that the “prefixed” (1.2.42) date for Leontes’ departure from Bohemia will be postponed. Postponing a date before it has even been set makes a mockery of the entire notion of a planned future. This unpredictability of the future, notwithstanding the oracle’s self-fulfilling prophecy,¹⁰ is confirmed by the workings of the plot.

The prevalence of metadramatic imagery makes it possible to read the form of the plot as a mimetic representation of causality in the world of the play. Russ MacDonal, for example, sees in the general “architecture” of plot and syntax a representation of the workings of Providence:

This correspondence of language, form and dramatic universe suggests an identification among speaker, dramatist, and Providence that clarifies the meaning not only of the play but of the tragicomic universe as well. If Leontes’ verse does not immediately make itself clear, neither does Shakespeare’s construction of events, nor does the divine architect’s disposition of man’s experience.¹¹

Using similar principles, I come to a very different conclusion. The plot, I submit, tends to deny the hand of any divine architect. Instead, the sense that things might have happened otherwise is conveyed by the form of the plot, which exhibits none of the “probability or necessity”¹² Aristotle famously described as a defining feature of the tragic plot. Mamillius’ question “Merry or sad shall’t be?” (2.1.23) reads as a warning that the plot can go either way, that there is no inherent teleological need for it to be either tragic or comic. The unexpected twists and turns of the plot, often de-

9. The frailty of human nature appears in both Camillo’s statement that “no man if free” [of moral infirmity] (1.2.248) and in the play’s many references to original sin. In Lutheran and especially Calvinist theology, man does not have the freedom not to sin, because of his fallen nature.

10. The prophecy is self-fulfilling because it is also the cause of Leontes’ decision to remain single. When his councillors urge him to get married, Paulina reminds him of the oracle (5.1.40).

11. MACDONALD RUSSELL, “Poetry and Plot in *The Winter’s Tale*”, in *Shakespeare Quarterly*, vol. 36, n° 3, Autumn 1985, p. 328–329.

12. See ARISTOTLE, *Poetics*, Halliwell Stephen (trans.), Cambridge, MA, Harvard University Press, “Loeb Classical Library”, 2nd edition, 1995, p. 65: “And these elements [recognition or reversal] should emerge from the very structure of the plot, so that they ensue from the preceding events by necessity or probability; as it makes a great difference whether things happen because of, or only after, their antecedents.”

cried by playgoers and critics alike, confirm that events are connected in the haphazard manner appropriate for romance, rather than in the necessary way of tragedy.

One example of this indeterminacy is the scene in which Paulina presents baby Perdita to Leontes. The episode significantly differs from the source material. In Greene's novella, the jealous king, on hearing that his wife has given birth to a little girl, gives the order to destroy her: "Bellaria was brought to bed of a fair and beautiful daughter, which no sooner *Pandosto* heard but he determined that both Bellaria and the young infant should be burnt with fire."¹³ In *The Winter's Tale*, the decision to expose Perdita is the result of bad strategy, bungling, and frayed nerves. The scene makes it clear that Leontes had no plan to hurt the child when Paulina walked in. It takes a full seventy lines of Paulina's shoving the baby in Leontes' face and refusing to take it away before it even occurs to him to do it any harm. After he eventually orders the child killed, and the lords bargain him down to mere exposure, disaster is closely averted again, when Antigonus blurts out that death "had been more merciful" (2.3.184). The remark goes unheeded, and despite misguided intervention of Paulina and Antigonus, the baby survives. The play goes out of its way to establish the absence of any inevitable outcome. No divine power, it is suggested, could have written anything so messy. The absence of a fixed plan, however, does not of itself imply free will. Chaos and capricious fortune may instead be the prime movers. This is also the impression given by the psychological counterpart to the chaotic structure of the scene, the image of Leontes as a feather in the wind: "I am a feather for each wind that blows" (153). The image is not one of free will, but of randomness and chance. Yet there is another scene in which the principle of a "divine architect" is undermined, this time through a representation of deliberate and purposeful movement. This is the statue scene.

THE STATUE SCENE: A PHENOMENOLOGY OF FREE WILL

The various metaphors for necessity—lines, ships, arrows and stage-management—are easily subsumed into the master metaphor of forced motion. Throughout the play, necessity is often implied by the imagery of physical motion, even when mental phenomena are being discussed. Leontes' unshakeable belief in his wife's guilt is compared by Camillo to the sea responding to the pull of the moon:

you may as well / Forbid the sea for to obey the moon / As or by oath remove or
counsel shake / The fabric of his folly (1.2.421–424).

13. GREENE Robert, "Pandosto", *op. cit.*, p. 243.

Leontes, after recovering his senses, speaks of having been “transported by [his] jealousies” (3.2.156), although he mitigates his denial of responsibility by adding that he “chose” (157) to poison his friend. The metaphor of the feather also images the un-free mind as a body moving under the action of outside forces. Conversely, Camillo turns the upcoming sea voyage into an image of Florizel’s inner resolution with his statement that “He’s irremovable / Resolved for flight” (4.4.504–505). If, as these examples tend to suggest, forced motion can be read as a metaphor for a mind under duress, and deliberate motion as a metaphor for the free mind, then the question of who “moves” the statue becomes crucial to interpreting the play’s ultimate stance on free will.

Before turning to the statue scene, I would like to make a quick detour by way of the sheep-shearing scene. Charles Frey points to various “statue scenes”¹⁴ before the climactic one, moments in which a male accuser hurls abuse at a frozen woman standing in the middle of a circle of onlookers: “The four scenes in which Leontes misdefines Hermione or Paulina are all statue scenes. In each, he points an accusatory finger at a woman, centrally observed, and charges her with artifice and deceit.”¹⁵ Frey goes on to refer to Perdita’s “statuesque pose”¹⁶ at the sheep-shearing feast. I wish to take up this idea of Perdita as a statue, and relate it more specifically to her reaction following Polixenes’ outburst:

I was not much afeared, for once or twice
I was about to speak and tell him plainly
The selfsame sun that shines upon his court
Hides not his visage from our cottage, but
Looks on alike (4.4.439–443).

The passage is both psychologically realistic, and highly relevant to the statue scene. Perdita’s “once or twice” indicates that the frozen young girl we witnessed enduring the vicious verbal onslaughts of the angry old man was in fact bubbling with suppressed animation and just on the verge of moving and speaking. It would have taken very little, Perdita suggests, to tip the scales and make her come alive. Whether or not she would have dared to speak is not the main issue here. What is, is her experience, throughout Polixenes’ verbal attack, of an extended moment of choice, when the decision to speak or not to speak was hers alone to make. B. J. Sokol identifies the play’s “representation of ‘inner’ perceptions of time” as “a chief source of phenome-

14. FREY Charles, *Shakespeare’s Vast Romance, A Study of The Winter’s Tale*, Columbia, University of Missouri Press, 1994, p. 134.

15. *Ibid.*

16. *Ibid.*, p. 146.

nological realism in the play.”¹⁷ I believe it is precisely in such “inner perceptions of time” that Shakespeare locates the experience, if not the fact, of free will.

Perdita’s speech has many implications for the climactic statue scene. It encourages us to see the statue’s animation as coming from within, as the result of life simmering just below the surface, erupting as a conscious decision of the mover herself. Hermione in fact identifies herself as a free agent when she explains that she preserved herself in the hope of seeing “the issue” – both her daughter and the outcome. The author of Hermione’s motion was not the evil powers Paulina refuted, but neither was it Paulina herself. If what we see is a play, the author and stage-director is Hermione. Paulina is not the god-like figure of the stage director, but rather a glorified usherette.

What Perdita’s suppressed protest also drives home is the statue’s iconic role as a figure of suspended time. In Frey’s analysis of “statue moments” the woman turned statue is a passive victim of male violence. Seen from within, however, the petrified woman is thinking, waiting, weighing her options, biding her time. This dynamics occurs in many other potential “statue scenes”. One of these stands in symmetrical position to the climactic scene, in the first act of the play, when Leontes remembers Hermione waiting “three crabbèd months” (1.2.101) before opening her “white hand” (102) and agreeing to become his wife. Here too a frozen maiden’s animation symbolizes a yes-or-no decision coming after a long period of inner deliberation. Though Leontes claims to have made Hermione move (“Ere I could make thee open thy white hand”, 102), the three-month wait made the motion a free one, just as, at the end, forgiveness was freely consented after and because of a sixteen-year gap. The statue figure, then, associates the free motion of body and mind with suspended time.

This is consistent with the play’s systematic condemnation of rash actions, and approval of deliberation, as when Leontes acknowledges that murder was only averted because Camillo, unlike Leontes, took the time to think about what he was doing: “the good mind of Camillo tardied / My swift command” (3.2.160–161). It is also consistent with a play in which characters define themselves as free by deciding not “whether”, but “when” to move. This goes from Polixenes insisting on picking the day of his departure, to Paulina saying she will leave the room when she is ready to (“On my own accord I’ll off, / But first, I’ll do my errand”, 2.3.63–64), to the old men on crutches, the shepherd, and Hermione, claiming the right to choose when they will die. One could add to this list the ballad scene, with the song of “two maids wooing a man” (4.4.295–306). There Autolycus plays the petrified figure, taking the time afforded by the song’s repetitive chorus (“whither”) to weigh whether to go “to th’ grange or mill” (301), whether to pick one maid or the other.

17. SOKOL B. J., *Art and Illusion in The Winter’s Tale*, Manchester, Manchester University Press, 1994, p. 35.

In the Perdita scene, the connection between suppressed speech and free will is established phenomenologically, by evoking similar moments of indecision in the audience's mind, and a feeling that time disrupts the automatic connection between cause and consequence. Some of the effectiveness of these statue scenes may also come from the way the characters' sense of suspended time is mirrored by the playgoer's experience of watching the play. Through the dramatic devices of suspense and misdirection, we too are made to experience extended moments of uncertainty and possibility. By the time the statue scene is reached, the evidence in favour of Hermione's death and that in favour of her being alive are so equally balanced, that suspense is complete, and the audience is made to enjoy an extended dramatic moment in which anything may happen.

Shakespeare, then, uses the concept of necessity as a stepping-stone towards a representation of free will in action. Somewhat paradoxically in a play that is set in motion by one man's inexplicable and unexplained outburst of irrational passion, Shakespeare seems to suggest that there is such a thing as free will, but that it is conditional on the ability to bring time to a standstill. This begs the question of how such a condition can be met. Though in the above discussion I have spoken of the moving statue as a metaphor for free thought, the statue should perhaps be taken literally as well, as a representation of the power of art to suspend time.

The point I have made, that Shakespeare uses the trappings of prophecy and miracle to equate free will with taking the time to think things out, may seem a bit trite and anti-climatic. However, I submit it represents either a maturing of Shakespeare's own thoughts, or a generic shift. In *Hamlet*, deliberation led to paralysis, and eventually to a default decision to let providence take over. Hamlet's long delay, in which he hesitated over whether "to be or not to be", to act or not to act, was a moment of tragic paralysis, a hesitation just as lethal as his rash murder of Polonius. In this softer world of romance, the triumph of time is also that of human freedom and dignity.

VARIATIONS ET CONTREPOINTS

La fausse relation dans *The Winter's Tale*

Francis GUINLE
Université Lumière-Lyon 2

Cette étude propose une lecture musicale de *The Winter's Tale*. La pièce est considérée comme un ensemble de voix qui se constituent en polyphonie avec des jeux qui s'inspirent des compositions musicales de la Renaissance, jeux sur les consonances et les dissonances, l'imitation, la substitution, l'altération etc., les voix se développant à la fois sur un plan horizontal (mélodique) et vertical (harmonique). Le procédé central analysé est celui de la fausse relation.

This paper propounds a musical reading of The Winter's Tale. The play is treated as a polyphonic consort of voices which plays on the various devices used in the musical compositions of the Renaissance: concord and discord, imitation, substitution, inflection, etc., the different voices being arranged horizontally (melody) and vertically (harmony). The analysis focuses on the central device of the false relation.

Afin de bien comprendre l'analogie que je vais tenter de faire entre composition musicale et composition dramatique, il faut donner quelques définitions et points de repère. La fausse relation (*false relation* ou *cross relation*) est une dissonance provoquée par l'apparition, dans une composition polyphonique, de la même note dans deux voix différentes de la composition et dans des accords consécutifs, une fois altérée, une fois naturelle. Le *Grove's Dictionary of Music and Musicians* donne la définition suivante : « *A chromatic contradiction between two notes sounded together [...] or in different parts of adjacent chords*¹. » Il faut ajouter que la fausse relation n'est pas le signe d'une modulation ; elle altère de façon passagère une voix qui crée une dissonance dans l'ensemble polyphonique. Elle participe au principe de *discordia concors*, elle est donc nécessaire dans le processus de restauration de l'harmonie.

Mon approche est analogique, elle consiste à considérer la pièce comme un ensemble de voix. Bien sûr, comme il s'agit de théâtre, et non de musique, les voix se succèdent, par la force des choses, au lieu de résonner ensemble comme dans une composition polyphonique. Cependant, on peut considérer ces voix comme un ensemble qui produit des dissonances ou des consonances. Dans la mesure aussi où

1. *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, SADIE Stanley et TYRRELL John (dir.), 2^e édition, Londres, Macmillan, 2001.

chacune des voix s'exprime sur le même thème, on peut voir un jeu identique s'instaurer entre elles, selon que l'on considère une voix seule (niveau mélodique) ou sa contribution à l'ensemble (niveau harmonique).

La polyphonie initiale de la pièce se compose de quatre voix : Leontes, Hermione, Mamillius et Polixenes. Si l'équilibre des tessitures est respecté (deux voix hautes, deux voix basses), d'autant plus que les personnages d'Hermione et de Mamillius sont tous deux joués par de jeunes garçons sur la scène élisabéthaine, en revanche, on note que le déséquilibre pointe si l'on considère que l'un des personnages est une femme, l'autre un enfant. Dans cette perspective, Mamillius est l'élément qui provoque ce déséquilibre, ou pour le formuler autrement, qui maintient l'équilibre de façon artificielle. Si l'on considère les personnages à partir des liens qui les unissent, alors c'est Polixenes qui « dérange », seul face au trio familial. La pièce s'ouvre donc sur une distorsion de la polyphonie idéale, qui serait une polyphonie à six voix avec, en plus, celle de la femme de Polixenes et celle de son fils. La voix de ce dernier se fera entendre dans la seconde partie de la pièce (Florizel), mais celle de la femme de Polixenes reste obstinément silencieuse, absente. La pièce s'ouvre donc sur un manque vocal, manque qui est à la source de la fausse relation que Leontes croit entrevoir et qui provoque sa jalousie. Le manque est d'autant plus criant que ces deux voix absentes sont mentionnées très tôt dans le texte, et dans la même scène :

POLIXENES

*O my most sacred lady,
Temptations have since then been born to's, for
In those unfledged days was my wife a girl;
Your precious self had then not crossed the eyes
Of my young playfellow (1.2.75–79²).*

De façon caractéristique, la femme de Polixenes est aussi mentionnée comme une absence, et le discours du père sur sa propre relation avec son fils semble l'exclure complètement :

LEONTES

*My brother,
Are you so fond of your young prince as we
Do seem to be of ours?*

2. SHAKESPEARE William, *The Winter's Tale*, ORGEL Stephen (éd.), Oxford, Oxford University Press, « Oxford World's Classics », 1996. Toutes les références sont à cette édition.

POLIXENES

*If at home, sir,
He's all my exercise, my mirth, my matter;
Now my sworn friend and then mine enemy;
My parasite, my soldier, statesman, all.
He makes a July's day short as December,
And with his varying childness cures in me
Thoughts that would thicken my blood (1.2.161–169).*

La mise en parallèle des deux couples et de leur progéniture est donc faussée par cette absence qui engendre un déséquilibre vocal et induit une fausse relation par l'altération des voix. Elle s'exprime par le faux adultère Hermione/Polixenes, qui n'existe que dans l'esprit de Leontes. La fausse note qu'il croit entendre est présente dans la métaphore musicale que Leontes utilise pour justifier sa jalousie : « *Still virginalling / Upon his palm* » (1.2.124–125). L'image reprend celle de « *paddling palms* » (114), mais ajoute l'ironie dans l'allusion au virginal. Le corps comme instrument de musique est un des lieux communs du théâtre élisabéthain, et Shakespeare utilise souvent la métaphore pour indiquer une discorde, plutôt qu'une harmonie. Ainsi, dans *Pericles*, le corps de la fille incestueuse du roi d'Antioche est présenté comme une viole qui devrait engendrer l'harmonie, mais qui ne peut que produire des sons infernaux :

PERICLES

*You are a fair viol, and your sense the strings;
Who, finger'd to make man his lawful music,
Would draw heaven down, and all the gods, to hearken:
But being play'd upon before your time,
Hell only danceth at so harsh a chime (1.1.82–86³).*

Ce « *virginalling / Upon his palm* » devient la métaphore de l'acte sexuel, et présente, dans l'esprit de Leontes, l'image de la vierge déchue. L'altération qu'il perçoit chez sa femme est déjà suggérée par elle lorsqu'elle se désigne comme responsable du trouble de l'harmonie première, celle qui unissait les deux enfants, Leontes et Polixenes :

POLIXENES

*We were as twinned lambs that did frisk i'th' sun,
And bleat the one at th'other; what we changed
Was innocence for innocence—we knew not
The doctrine of ill-doing, nor dreamed*

3. SHAKESPEARE William, *Pericles, Prince of Tyre*, HOENIGER F. D. (éd.), Londres, Routledge, « Arden Shakespeare », 1963.

*That any did. Had we pursued that life,
And our weak spirits ne'er been higher reared
With stronger blood, we should have answered heaven
Boldly, "not guilty", the imposition cleared
Hereditary ours.*

HERMIONE

*By this we gather
You have tripped since.*

POLIXENES

*O my most sacred lady,
Temptations have since then been born to's, for
In those unfledged days was my wife a girl;
Your precious self had then not crossed the eyes
Of my young playfellow.*

HERMIONE

*Grace to boot!
Of this make no conclusion, lest you say
Your queen and I are devils. Yet go on;
Th'offences we have made you do we'll answer,
If you first sinned with us, and that with us
You did continue fault, and that you slipped not
With any but with us (1.2.66–85).*

La description de la relation Leontes/Polixenes se rapporte à l'état d'harmonie et d'innocence originelle. Dans ce contexte, les voix féminines représentent une intrusion qui altère la relation. Cependant, l'entrée de ces voix permettait une modulation transformant la relation initiale en la déplaçant vers deux relations amoureuses parallèles, engendrant deux nouvelles voix (Mamillius et Florizel), complétant ainsi l'harmonie de l'ensemble. Ce rappel du passé, de cette modulation « naturelle », est cependant entaché par les allusions à la perte de l'innocence, au péché, au diable et à l'adultère. La condition émise par Hermione « *that you slipped not / With any of us* » est renversée par Leontes lorsqu'il croit voir en sa femme une épouse adultère. L'absence des autres voix (la femme et le fils de Polixenes) favorise la fausse relation perçue par Leontes. Il n'y a plus qu'une note féminine, altérée dans son esprit, et qui provoque à nouveau l'écart, la séparation des deux amis. Comme dans une fausse relation musicale, la note énoncée porte le même nom, mais se trouve altérée. La

fausse relation se fixe alors sur le signifiant *friend* qui se dédouble en son sens « naturel » et son sens altéré (*lover*) :

HERMIONE

*'Tis grace indeed.
Why, lo you now, I have spoke to th'purpose twice.
The one for ever earned a royal husband,
Th'other, for some while a friend.*

LEONTES

*[Aside] Too hot, too hot!
To mingle friendship far is mingling bloods (1.2.104–108).*

Si le signifiant *friend* se trouve ainsi altéré en *lover* dans l'esprit de Leontes, c'est aussi parce que la voix du « temps » entre en fausse relation avec la note *friend*. On connaît l'importance du Temps, chœur et actant de la pièce, et toute référence temporelle devient alors signifiante. Ainsi, Polixenes, l'ami, est l'invité de Leontes depuis neuf mois, comme il le fait lui-même remarquer :

POLIXENES

*Nine changes of the watery star hath been
The shepherd's note since we have left our throne
Without a burden. Time as long again
Would be filled up, my brother, with our thanks,
And yet we should for perpetuity
Go hence in debt. And therefore, like a cipher,
Yet standing in rich place, I multiply
With one 'we thank you' many thousands more
That go before it (1.2.1–9).*

Ces neuf mois correspondent aussi à la grossesse de Hermione qui accouche de Perdita, peu après le départ de Polixenes. La référence à la lune, « *the watery star* » est, comme toujours chez Shakespeare, ambivalente : d'une part elle fait référence à Diana, déesse de la chasteté, et signale la chasteté d'Hermione ; mais elle est aussi associée à la fertilité, une association renforcée par les signifiants de l'abondance et de l'accroissement *filled up, multiply*. Le champ sémantique de l'accroissement (*increase*) est toujours associé, dans le corpus shakespearien, à la fertilité, à l'accouplement qui conduit à la procréation. Comme dans la fausse relation, le discours de Polixenes dit une chose et en engendre une autre. Le temps de son séjour et celui de

la grossesse d'Hermione se confondent dans une fausse relation rendue encore plus dissonante par le déséquilibre dû à l'absence de la voix de sa femme et de son fils.

Pris soudain d'une crise de jalousie, Leontes vient même à douter que son fils, Mamillius, soit vraiment son fils. Alors même que tout en lui le désigne comme tel, il ne peut voir que la fausse relation qui s'insinue partout :

LEONTES

*How now, you wanton calf,
Art thou my calf?*

MAMILLIUS

Yes, if you will, my lord.

LEONTES

*Thou want'st a rough pash, and the shoots that I have,
To be full like me; yet they say we are
Almost as like as eggs—women say so,
That will say anything. But were they false
As o'er-dyed blacks, as wind, as waters, false
As dice are to be wished by one that fixes
No bourn 'twixt his and mine, yet were it true
To say this boy were like me. Come, sir page,
Look on me with your welkin eye. Sweet villain,
Most dear'st! my collop—can thydam, may't be (1.2.125–136).*

L'épistrophe met très justement en valeur le signifiant *false*, et place toutes les voix en fausse relation avec celle de Leontes. Dans la progression polyphonique du texte, c'est bien finalement sa voix qui produit la note altérée et confirme la fausse relation. Cette altération de la voix royale est reprise par le *topos* du roi et du mendiant, et la dégradation que Leontes subit métaphoriquement dans la chaîne de l'Être :

LEONTES

*You have mistook, my lady,
Polixenes for Leontes. O thou thing,
Which I'll not call a creature of thy place
Lest barbarism, making me the precedent,
Should a like language use to all degrees,
And mannerly distinguishment leave out
Betwixt the prince and beggar (2.1.81–87).*

Ironiquement, le discours que tient ici Leontes à Hermione s'applique en fait à lui-même. Ce n'est pas elle, mais bien lui qui prend l'ami pour l'amant. Ce n'est pas elle qui est dégradée dans la chaîne de l'Être, réduite à l'état de *creature, thing*, à celui d'adultère et de prostituée (le terme auquel il pense, mais qu'il ne peut se résoudre à utiliser : *whore*), mais Leontes lui-même qui est réduit à l'état de mendiant, puisque le langage est désormais impuissant à faire la différence entre roi et mendiant, ou le « villain » qu'Hermione lui assène trois fois et qui entre en fausse relation avec *lord* :

LEONTES

She's an adulteress!

HERMIONE

*Should a villain say so,
The most replenished villain in the world,
He were as much more villain—you, my lord,
Do but mistake (2.1.78–81).*

Le signifiant *degrees* est une référence directe à cette chaîne de l'Être dont Ulysse faisait déjà usage dans une tirade célèbre de *Troilus and Cressida*, mais on ne peut échapper à la référence musicale, puisque *degrees*, c'est aussi la note de musique.

Dans cette discordance, la voix de Paulina, suivante et dame de compagnie d'Hermione, tente de rétablir la justesse. Ainsi, lorsqu'elle amène à Leontes l'enfant qu'Hermione a mis au monde en prison, elle réitère le terme *good* comme qualificatif de la reine, alors même que Leontes ne voit dans l'enfant qu'une bâtarde, et dans sa femme une putain adultère :

PAULINA

*Good my liege, I come—
And I beseech you, hear me, who professes
Myself your loyal servant, your physician,
Your most obedient counsellor; yet that dares
Less appear so in comforting your evils
Than such as most seem yours—I say I come
From your good Queen.*

LEONTES

Good Queen!

PAULINA

*Good Queen, my lord, good Queen, I say good Queen,
And would by combat make her good, so were I
A man the worst about you!*

LEONTES

Force her hence.

PAULINA

*Let him that makes but trifles of his eyes
First hand me! On mine own accord I'll off,
But first I'll do my errand. The good Queen—
For she is good—hath brought you forth a daughter;
Here 'tis; commends it to your blessing (2.3.52–66).*

Cette voix est relayée par celle de l'oracle d'Apollon qui tente de restaurer la justesse dans l'harmonie, en levant l'altération de la voix de Leontes. La caractéristique de cet oracle est de n'avoir rien de sibyllin, mais au contraire, d'être d'une pure clarté :

Hermione is chaste, Polixenes blameless, Camillo a true subject, Leontes a jealous tyrant, his innocent babe truly begotten, and the King shall live without an heir if that which is lost be not found (3.2.130–134).

Malgré la transparence de l'oracle, Leontes persiste dans son erreur et continue dans la discordance par rapport à toutes les autres voix :

LEONTES

*There is no truth at all i'th' oracle.
The sessions shall proceed; this is mere falsehood (3.2.138–139).*

Cet acharnement à réitérer la fausse note s'apparente ici au blasphème, et la punition tombe instantanément, par l'annonce de la mort de Mamillius, l'héritier du trône de Sicile, justifiant ainsi la prédiction de l'oracle. Ce qui est perdu et doit être retrouvé, c'est, bien sûr, Perdita, et avec elle les voix justes qui pourront rétablir l'harmonie. Pour l'instant, dans un long hiver de seize années, en l'absence de la voix de Mamillius, d'Hermione et de Perdita, Paulina se fait dépositaire des voix de Leontes et d'Hermione prétendue morte, gardienne farouche d'une harmonie égarée.

Si la fausse relation n'est pas, à proprement parler, une modulation, elle induit cependant une discorde passagère qui doit trouver une résolution harmonieuse. *The*

Winter's Tale, comme son titre l'indique, est un conte, ou du moins, s'apparente au conte dont il dramatise certains éléments. La concorde qui règne au début de la pièce, dans le discours des deux conseillers (1.1), leur projection dans un avenir radieux, grâce en particulier à la présence d'un prince héritier (Mamillius), se trouvent compromises par la voix altérée de Leontes qui provoque une rupture, fortement signalée par la mort de Mamillius. Mais il ne s'agit pas vraiment d'une modulation vers le tragique, au contraire, puisque les discordances se trouvent à présent projetées dans le monde de la pastorale comique. La voix du Temps donne le ton, mais avant cela, un intermède, que l'on pourrait qualifier de « tragi-comique », indique bien dans quel sens la fausse relation évolue : il s'agit de la scène de la mort d'Antigonus et de la découverte par les bergers de l'enfant perdu de Leontes, Perdita, scène qui vient clore l'acte 3. Cet intermède est resté célèbre par une indication scénique – elles sont suffisamment rares chez Shakespeare pour que l'on s'y attarde – qui exprime à elle seule la fausse relation : « *Exit, pursued by a bear.* » Il se dégage, en effet, de cette didascalie une émotion tragique (elle marque la mort atroce d'Antigonus dévoré par l'ours) et une action comique (le personnage s'enfuyant devant un ours de théâtre apportant la distance nécessaire au comique). Cet effet entre d'autant mieux dans le cadre de la fausse relation que le récit du Clown (le fils du berger) oscille lui aussi entre tragique (mort d'Antigonus, naufrage du navire et mort de tout l'équipage) et le comique provoqué par sa façon de narrer les événements. En soi, la note des événements qu'il raconte est tragique, mais elle est comme « bémolisée » par le récit qui en est fait. Le sujet de ce récit est en fait celui d'une *tabula rasa* qui va permettre la reconstruction des voix et de l'harmonie, par un jeu de substitution. À peine le récit du Clown terminé, son père lui annonce ainsi qu'il a découvert un enfant sur la plage :

SHEPHERD

Heavy matters, heavy matters! But look thee here, boy. Now bless thyself; thou metst with things dying, I with things newborn (3.3.108–110).

Le processus de substitution des voix commence donc ainsi et se poursuit avec la découverte de l'amour entre Perdita, fille de Leontes, et Florizel, fils de Polixenes. Un mouvement parallèle établit le lien entre les deux parties de la pièce, et entre les deux espaces, Sicile et Bohême. Tout comme Paulina est dépositaire des voix et assure leur continuité, Camillo, ancien conseiller de Leontes, à présent au service de Polixenes, fait entendre sa voix, qui, comme un fil conducteur ou le sujet d'une fugue, ramène tout le monde en Sicile. Si Florizel apparaît comme l'héritier, substitut de Mamillius, Camillo vient prendre la voix et la place d'Antigonus auprès de Paulina dont il partage la fonction dramatique. Ainsi, la lamentation de Paulina sur son époux perdu peut se transformer en roucoulade amoureuse :

PAULINA

*I, an old turtle,
Will wing me to some withered bough, and there
My mate, that's never to be found again,
Lament till I am lost.*

LEONTES

*O peace, Paulina,
Thou shouldst a husband take by my consent,
As I by thine a wife. This is a match,
And made between's by vows. Thou hast found mine—
But how is to be questioned, for I saw her,
As I thought, dead, and have in vain said many
A prayer upon her grave. I'll not seek far—
For him, I partly know his mind—to find thee
An honourable husband. Come, Camillo,
And take her by the hand, whose worth and honesty
Is richly noted, and here justified
By us, a pair of kings. Let's from this place (5.3.132–146).*

Dans cette dernière scène, c'est la musique qui éveille la voix depuis seize ans absente d'Hermione, lorsque Paulina dit : « *Music; awake her—strike!* » (5.3.98). Le rappel de l'oracle, par Hermione elle-même (125–128), lève définitivement l'altération de la voix de Leontes, puisqu'à présent la scène représente l'accomplissement de la prédiction.

La fausse relation n'est qu'un aspect de la structure polyphonique de la pièce. Sa construction en deux parties qui se répondent par des échos, des répétitions, des imitations, fait apparaître une structure contrapuntique qui rapproche la composition dramatique de la pièce d'une composition musicale. On insiste parfois sur la différence entre les personnages souvent emblématiques du théâtre pré-shakespeareien et ceux du théâtre de Shakespeare. Pour la critique, ces derniers sont dotés de traits qui leur appartiennent en propre, même si parfois on peut en dégager des types. La critique, bien sûr, n'a pas tort, mais elle perd parfois de vue l'importance de l'héritage dramatique des interludes et autres pièces morales. Un personnage comme Autolycus doit beaucoup au personnage du vice dont il emprunte certains traits : sa voix s'exprime souvent en chansons, et il manipule à la fois les autres personnages et l'intrigue, fonctionnant en contrepoint de Camillo. Traiter les personnages comme des voix ne leur enlève pas leur spécificité, ni leur couleur. Cela à l'avantage de montrer clairement leur place et leur fonction dans un édifice sou-

LA FAUSSE RELATION

vent complexe, ainsi que leur mode d'interaction avec les autres personnages, et parfois avec le public. Car le théâtre n'existe que dans cette interaction des voix scéniques entre elles et entre la salle et la scène.

Le Conte d'hiver : la cause et le jeu ou le règlement de comptes/conte

Danièle BERTON-CHARRIÈRE
Université de Clermont Ferrand

Le Conte d'hiver, collage complexe qui repose sur l'apparente simplicité d'un schéma binaire obéit en réalité à une esthétique qui trompe l'œil et l'esprit. À la lumière de travaux récents sur les formes médiévales, on y reconnaît l'enchâssement dialogique de divertissements raffinés (les jeux de cour) et populaires (la pastourelle), ayant pour motif commun le débat et la rhétorique de la disputation. Cette construction élaborée mêlant divertissement courtois et populaire, cour royale et cour de justice, est par ailleurs le lieu de règlement de comptes/conte avec le *Pandosto* de Greene et le masque jonsonien.

Behind a deceptively simple binary structure, The Winter's Tale is a complex transtextual and generic mosaic embedding various kinds of entertainments, both courtly (court games) and popular (festive recreations), derived from the medieval fin'amor and its popular counterpart, the pastourelle, together with the debate motif and the rhetoric of disputation. Rehearsing the same move from love game to textual game observed in medieval debate poetry, the play eventually settles old scores with rival poets, notably Greene and Jonson.

Le *Conte d'hiver* offre cette apparente contradiction d'enchâsser dans son cadre une œuvre dramatique qui est un collage/assemblage générique complexe et qui pourtant repose sur la simplicité d'un schéma donné comme binaire. En réalité, une double dynamique sous-tend l'esthétique oxymorique de ce cabinet de curiosités où se côtoient une tragédie, une comédie, une pastorale et des ballades, un ours, une statue animée, les colifichets d'un colporteur et un inventaire culinaire, le tout, on va le voir, afin de tromper l'œil et d'étonner l'esprit.

Transtextuel de bout en bout, *Le Conte d'hiver* emprunte non seulement, pour l'intrigue, au *Pandosto* de Greene mais aussi pour la forme, par analogie ou adaptation, aux divertissements aristocratiques du jeu de cour et aux divertissements populaires issus du folklore. Cet étagement rappelle que la romance du *Conte d'hiver*, outre sa fonction narrative, a aussi fonction de récréation, ce qu'elle affiche en s'annonçant comme un conte pour longue veillée d'hiver, c'est-à-dire comme récit et comme passe-temps communautaire, un divertissement pour tout dire.

C'est cet aspect que se propose de développer cette étude, en montrant que la pièce emprunte au fond médiéval du divertissement courtois et à ses deux volets, la

cour d'amour pour la partie sicilienne, et son contrepoint la pastourelle pour la partie bohémienne. Elle en reprend les formes spécifiques, le « congé », la « cause¹ », le « débat », la « disputation », avec la rhétorique qui les accompagne. Ce faisant, elle revisite le lien entre cour royale et cour de justice régulièrement tissé dans la poésie médiévale, par exemple dans le procès d'Hermione. Il en résulte une construction élaborée dont les fins se prolongent hors cadre, dans la querelle des théâtres. C'est l'hypothèse finale de cette étude : en revisitant le *Pandosto* sous la forme du « débat », Shakespeare ne rouvre-t-il pas (hors cadre) la querelle qui l'avait opposé à Greene, pour la clore définitivement ? Sa pastourelle bohémienne ne répond-elle pas aussi aux critiques de Jonson, en élaborant des masques qui rivalisent avec les siens ? Dans cette construction dramatique, théâtrale et festive qu'est *Le Conte d'hiver*, le règlement de comptes/conte est tout à la fois œil de cible et point de fuite – ou, pour rester en accord avec le contexte de la romance pastorale, « une réponse du berger à la bergère ».

LE SYSTÈME BINAIRE, SES ESPACES, SES TOPOÏ

Le drame du *Conte d'hiver* élit domicile à la cour de Sicile puis à celle de Bohême, pour connaître un dénouement – somme toute assez heureux – dans ses quartiers initiaux. Ce canevas à « locus encadrant » a déjà été employé entre autres dans *As You Like It* et *A Midsummer Night's Dream* : à la cour succède le monde vert pastoral et les personnages transformés finissent leur voyage où ils l'avaient commencé.

Dans la réalité, les nations de Sicile et de Bohême ont partagé quelques pages d'histoire, entre autre au Moyen Âge². Cependant, Shakespeare et sa fable les donnent comme dissemblables au moment où la pièce commence³. La cour de Sicile, avec Leontes à sa tête, est brillante et sophistiquée. Ses sujets font preuve d'esprit et de raffinement. Ils mettent leurs compétences langagières au service de l'art de l'éloquence, selon les modalités décrites par Castiglione dans *Il Libro del cortigiano*⁴. C'est de s'en écarter, d'ailleurs, que Leontes fait naître la crise. Il ne lit pas l'aisance rhétorique d'Hermione comme un exemple de la *sprezzatura*, cette désinvolture apparente qui cache l'art en faisant croire que ce que l'on dit est venu sans peine et

1. « Cause » est ici pris au sens juridique du terme.

2. La Bulle de Sicile (1212), ancêtre de la Bulle de 1356, est le document fondateur qui déclare héréditaire le titre de roi de Bohême. Signé par le souverain germanique, il porte le sceau du roi de Sicile, car Frédéric II ne disposait pas d'un sceau impérial. C'est un premier exemple de « jumelage ».

3. « Fable » est à prendre dans ses acceptions extra et intra-contextuelles ; voir PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 131–135.

4. Publié en 1528, *Le Livre du courtisan* (au sens propre de l'« homme de cour ») constitue une référence essentielle pour la Renaissance.

presque sans y penser⁵ et qui est exigée de tous à la cour. Il y voit, par une folie interprétative, le signe de la promiscuité d'une femme dont la bienséance, en d'autres sphères que royales, exige le silence⁶. Quelque lecture que l'on donne des mécanismes de la colère de Leontes, celle-ci le place dans la position du « Jaloux » de la littérature courtoise. Dans le *Roman de la rose*, qui synthétise les *topoi* de la *fin'amor*, et que l'Angleterre connaissait dans la traduction de Chaucer, le Jaloux emprisonne la Rose, allégorie de la Dame, après qu'Amant a été chassé du jardin par Honte et Malebouche, le scandale⁷.

En face, la cour de Bohême est gouvernée par Polixenes. Contrairement à celle de Leontes, qui est flanquée d'un jardin⁸, la cour de Polixenes n'est pas donnée à voir *intra muros*. Son cadre est essentiellement extérieur et rural, le topos arcadien étant occupé par la scène festive de la tonte estivale.

Dans le dialogue d'ouverture, Archidamus et Camillo évoquent leur patrie respective. Bien que les rois qui les gouvernent aient été, en leur enfance, *quasi* jumeaux (« *twinned lambs* », 1.2.66), une certaine distance paraît s'être creusée dans les usages au fil du temps. Le Bohémien Archidamus souligne la magnificence – c'est-à-dire la somptuosité et la générosité – de l'hospitalité de la cour de Sicile qui, selon lui, n'a pas son égal, mais il prévient son homologue Camillo que l'accueil sera assurément moins fastueux à la cour de Polixenes. Toutefois, précise-t-il, l'hospitalité de Bohême ne saurait être mise en cause, car recevoir ses amis avec simplicité ne signifie pas les mal recevoir (1.2.15). Polixenes fera honneur à son nom, quasi anagramme de « xénophile⁹ », même si l'accueil à sa cour risque d'être « spartiate ». « Spartiate » est le mot, en effet, comme le suggère les patronymes d'Archidamus et aussi de Cleomenes, que Shakespeare emprunte aux générations de souverains lacédémoniens¹⁰. Shakespeare semble revisiter l'histoire de Sparte, dont le territoire, baigné par la mer Méditerranée, jouxtait l'Arcadie, mainte fois prise et perdue au fil des conflits guerriers. Dans un entrelacs de signes et de références, la Sicile, la Grèce et la Bohême

5. Qui pratique la *sprezzatura* est capable « *to cover art withal and seeme whatsoever he doth and sayeth to do it without pain, and (as it were) not myndyng it* ». CASTIGLIONE Baldassare, *The Book of the Courtier: The Singleton Translation*, JAVITCH Daniel (éd.), New York, Norton, 2002, p. 32.

6. Voir VAN ELK Martine, « "Our Praises are our Wages": Courtly Exchange, Social Mobility, and Female Speech in *The Winter's Tale* », in *Philological Quarterly*, vol. 74, n° 4, 2000, p. 429–457.

7. Voir LEWIS C. S., *The Allegory of Love*, Oxford, Oxford University Press, 1958.

8. « *If you would seek us [Hermione et Polixenes], / We are yours i'th' garden—shall's attend you there?* » (1.2.175–176).

9. Voir l'article de Richard Wilson dans ce volume.

10. Voir la « *Vie de Périclès* » dans PLUTARQUE, *Vies parallèles*, Anne-Marie Ozanam (trad.), HARTOG François (éd.), Paris, Gallimard, « Quarto », 2001.

tissent leurs fils de trame et de chaîne historiques et symboliques, et la Bohême hérite de côtes qui appartenaient à Sparte.

Le Conte d'hiver s'ouvre donc sur une mise en tension des formes de l'hospitalité, tension syncrétisée par le polysème « *entertainments* » (1.1.8), à la fois « réception » et « divertissement », donnant ainsi l'hospitalité et le jeu comme double motif de la pièce dans les vers introductifs. Le prologue-argument s'articule sur la cour, la courtoisie, la civilité et la bienséance. Sa fonction d'excuse (convention du prologue de théâtre, qui cherche ainsi à gagner l'oreille et la bienveillance du public avant d'entrer dans le vif du sujet¹¹), est adroitement récupérée et intégrée à la teneur même de l'échange, qui par avance « excuse » Polixenes des manquements à venir (« *accuse us* », 1.1.15), ou, pour rappeler l'étymologie commune à « excuse », « accuse » et à la « cause » qui nous occupe, le met « hors de cause », de façon à la fois diégétique et théâtrale. Le dialogue d'Autolycus et du vieux berger (« *Are you a courtier, an't like you, sir?* », 4.4.724), réverbère cette exposition dans une forme parodique, rappelant opportunément le sujet central courtois tout en le détournant.

Pour masquer l'écart entre les deux cours, Archidamus suggère, dans le passage que nous venons de citer au titre de l'excuse, que des boissons soporifiques soient administrées aux visiteurs siciliens à leur arrivée en Bohême pour les désaltérer en altérant leurs sens et leur acuité mentale. Le sommeil et l'illusion rempliront l'espace laissé libre par les divertissements de cour siciliens et empliront l'espace bohémien : « *We will give you sleepy drinks, that your senses, unintelligent of our insufficiency, may, though they cannot praise us, as little accuse us* » (1.1.13–15). La séquence bohémienne est donc annoncée comme un songe, c'est-à-dire un fantôme, une chimère ou une fantaisie. Contrepoint au cauchemar de la nuit d'hiver sicilienne, dans lequel Leontes met en cause tous ceux qui l'entourent, le songe pastoral arcadien, songe d'une nuit de printemps ou d'été, aidera à dénouer les fils du tissu tragique et à disculper – à mettre hors de cause – les victimes de l'excès, de la déraison et de la jalousie. Cet épisode « onirique » a la portée spécifique du rêve dans la tradition de la tragédie pastorale : « [Il] appartient au cadre de l'intrigue, au tissu connecteur, qui relie les histoires internes, articulant les expériences humaines avec la loi divine, et constituant l'unité profonde de la tragédie pastorale¹². » Il y est associé à d'autres paramètres génériques types, comme l'oracle, dont il partage le rôle dans la résolution. Ce que dit Daniela Della Valle du rêve et de l'oracle à propos du *Pastor Fido* de Guarini s'applique au *Conte d'hiver* :

11. BERTON Danièle, entrée « Excuse », in *Dictionnaire Shakespeare*, SUHAMY Henry (dir.), Paris, Ellipses, 2005, p. 125–126.

12. DELLA VALLE Daniela, « La crise du rêve dans la pastorale dramatique », in *Le Songe à la Renaissance*, Actes du colloque international de Cannes (1987), CHARPENTIER Françoise (dir.), Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, « Association d'études sur l'humanisme, la Réforme et la Renaissance », 1990, p. 153.

Le rêve, [...] étroitement lié à l'oracle, revêt [...] une fonction prophétique et tragicomique ; il anticipe la conclusion – comme cela se passe aussi dans la tragédie – mais il le fait en intégrant les deux éléments nécessaires au niveau genre, l'élément tragique et l'élément heureux, aussi bien dans le récit que dans son interprétation¹³.

Écrit par Guarini en 1584 à l'imitation de l'*Aminta* du Tasse, *Il Pastor fido* a été imprimé en 1590. La critique a souvent reproché au poète d'avoir voulu fondre divers genres en une seule tragi-comédie pastorale localisée en Arcadie et d'avoir *de facto* produit un assemblage de facture irrégulière, pétri d'invéraisemblances. Pourtant, ce texte, traduit en anglais une première fois en 1602, suscita un véritable engouement au début du XVII^e siècle, comme le rappelle Line Cottegnies¹⁴. Ben Jonson reconnut la modernité de l'œuvre et son excellente réception à la cour, mais il se moqua de cette mode pastorale que suivaient ses confrères, dont Shakespeare, boutade dont on reparlera plus loin :

*All our English writers,
I mean such as are happy in th'Italian,
Will deign to steal out of this author, mainly;
Almost as much as Montaignié:
He has so modern and facile a vein,
Fitting the time, and catching the court-ear*¹⁵!

Dans *Le Conte d'hiver*, à la mise en tension évoquée plus haut à propos des formes de l'hospitalité correspond la mise en tension de deux genres et de deux registres esthétiques, l'amour courtois et la pastourelle. Le cœur du propos est l'art d'aimer (*ars amatoria*), mais à l'expression courtoise de la *fin'amor* aristocratisante, s'oppose le mode popularisant de la pastourelle¹⁶. La première se développe en Sicile à la façon du grand chant courtois des troubadours médiévaux, selon un certain nombre de *topoi* rhétoriques et de thèmes conventionnels. En contrepoint, bien qu'affichant quelques vestiges précourtois, la pastourelle use en Bohême de stéréotypes folkloriques. Le système binaire permet aux dispositifs de l'un et de l'autre de se réaliser car, dans les deux cours, les rois s'amuse

13. *Ibid.*, p. 154.

14. COTTEGNIES Line, « La traduction anglaise du *Pastor Fido* de Guarini par Richard Fanshawe (1647) : quelques réflexions sur la naturalisation », in *Revue Epistème*, n° 4, 2003, « Pastorale(s) II : Passages », p. 30–49. <http://revue.etudes-episteme.org/spip.php?article41>.

15. *Ibid.*

16. Le suffixe « -isant » signale ici à un mode d'écriture mimétique (« à la façon de »).

DEUX COURS ROYALES OÙ L'ON S'AMUSE

Les activités auxquelles s'adonnent ceux qui occupent les deux espaces ont un caractère ludique. En Bohême, on chante, on danse et l'on se courtise à plaisir. On achète des balades, objet d'échange et de tentation. L'atmosphère est à la fête. En Sicile, l'injonction *play* est une idiosyncrasie royale et tragique : « *Go play, boy, play—thy mother plays, and I / Play too, but so disgraced a part, whose issue / Will hiss me to my grave* » (1.2.184–187). La reprise « *Go play, Mamillius, thou'rt an honest man* » (208), quelques vers plus bas, rappelle cependant que l'apprentissage de l'honnête homme de la Renaissance passe par ces activités récréatives. Doué, excellent compagnon, le jeune prince apprend le badinage courtois au contact des dames de la cour (2.1). Il « renvoie des mots comme balle à la paume¹⁷ ». L'équivoque et les ricochets verbaux sont destinés à l'exhibition, comme tout ce qui se fait à la cour. Pour satisfaire le plaisir de l'oreille, et parfois contre émolument, les règles langagières s'y dérèglent et s'y recodifient en rébus, énigmes, anagrammes et langue macaronée. Hermione et Paulina jonglent avec les mots et les figures de rhétorique. Leur éloquence manie les ellipses, les répétitions, les enchaînements avec virtuosité ; les mots sont repris comme balles au bond dans un tennis verbal, dont la « séduction » de Polixenes par Hermione est un exemple frappant. C'est, suggère Lynn Enterline, autant cette dextérité que le soupçon d'adultère qui cause la détresse de Leontes¹⁸.

À la cour de Leontes, les passe-temps (*entertainments*) auxquels tous sont conviés comprennent des jeux de rôles et des jeux de langue ; on ne saurait omettre ceux de l'amour courtois (*fin'amor*) évidemment. Lieu de divertissements – c'est-à-dire de détournement, de distraction et d'amusement – le château est plein de « *play-fellow[s]* » (2.1.3) qui en font littéralement une *play-house*, maison de jeu et théâtre de mises en scène ludiques destinées à tromper l'œil et l'oreille. Le verbe se masque, ainsi que les visages : malgré son jeune âge, Mamillius peut s'entretenir des subtilités du maquillage avec des connaissances sur le sujet et une dextérité linguistique étonnantes (2.1.2–15). Plus essentiellement, Hermione, Leontes et Polixenes endossent dès leur entrée les rôles principaux de la *fin'amor* : la Dame, l'Amant (soupirant) et le Jaloux, trio traditionnel.

Le *Débat sur le Roman de la Rose*, première querelle littéraire française en rappelle les archétypes :

17. DUBOIS Claude-Gilbert, « L'invention littéraire et les jeux de langage : jeux de nombres, jeux de sons, jeux de sens à la Renaissance », in *Les Jeux à la Renaissance*, MARGOLIN Jean-Claude (dir.), Paris, Vrin, 1982, p. 246.

18. Voir ENTERLINE Lynn, « "You speak a language that I understand not" : The Rhetoric of Animation in *The Winter's Tale* », in *Shakespeare Quarterly*, vol. 48, n° 1, p. 17–44.

Maistre Jehan de Meung en son livre introduisy personnaiges, et fait chascun personnaige parler selonc qui luy appartient : c'est assavoir le Jaloux comme jaloux, la Vieille come la Vieille, et pareillement des autres. (l. 552–557) [...] Tu respons a dame Éloquance et a moy que maistre Jehan de Meung en son livre introduisy personnaiges, et fait chascun parler selonc ce que luy appartient. Et vraiment je te confesse bien que selonc le gieu que on vult jouer il convient instrumens propres, mais la volonté dou joueur les appreste telz come il luy fault [...] Tu dis que ce fait le Jaloux comme son office. Et je te dis que auques en tous personnaiges ne se peut taire de vitupérer les fames (l. 565–567)¹⁹.

Schème de cette littérature, la Dame est de haut rang. Elle est aimée sans espoir de récompense, idéalisée, vénérée comme une icône, en toute chasteté, et prisonnière de sa réputation vertueuse. Le modèle en est la dame de la *canso* des troubadours, silencieuse et sublime :

*Worshipped but unresponsive, perfect but inert, she is a virtual prisoner of the pedestal. Were she to venture beyond the fixed and static confines of the ideal, she would crack the image in the glass which mirrors—and freezes—her perfection*²⁰.

Elle a une cousine, plus humaine, l'*alba*, elle aussi figure de cour aristocratique, elle aussi vénérée comme l'est Hermione, « *most sacred lady* » (1.2.75), mais plus libre de sa parole, dont elle ne se prive pas d'user, comme Hermione, sans rien perdre de sa stature ni de sa dignité : « *If she is aristocratic to begin with, she does not forfeit her courtly status solely through her act of speaking* »²¹.

*In the alba, the poet humanizes the perfect canso lady; he allows her to speak for herself, confront danger stoically, participate fully and joyfully in sexual activity [...]. In the face of [...] jealous husbands, envious spies, and wicked slanderers, the lady risks her reputation and possibly her life*²².

La *sacred lady* qu'est Hermione, sans rien perdre de sa dignité, sait parler et montrer qu'elle goûte les plaisirs (« *You may ride's / With one soft kiss a thousand furlongs ere / With spur we heat an acre* », 1.2.93–95). Elle sait parler de péché, avec distance

19. « Débat sur le *Roman de la Rose* » in CAYLEY Emma, *Debate and Dialogue; Alain Chartier in his Cultural Context*, Oxford, Oxford University Press, « Oxford Modern Languages and Literature Monographs », 2006, p. 81.

20. SIGAL Gale, « The Pit or the Pedestal? The Dichotomization of the Lady in Troubadour Lyric », in *The Romanic Review*, vol. 84, mars 1993, p. 109.

21. *Ibid.*

22. SIGAL Gale, *Erotic Dawn Songs of the Middle Ages: Voicing the Lyric Lady*, Gainesville, University of Florida Press, 1996, p. 30.

mais santé, même si, à la différence de la Dame des troubadours, Hermione n'a d'autre inclination que pour son époux légitime:

*Th' offences we have made you do we'll answer,
If you first sinned with us, and that with us
You did continue fault, and that you slipped not
With any but with us (1.2.82–85).*

Cependant, par les jeux du langage, et l'ambiguïté de la formulation ici reproduite (qui sont désignés par les pronoms *you* et *us*, et à quelle occasion renvoie *first* ?), Hermione recompose le trio de l'amour courtois pour les besoins du jeu de cour qu'elle joue avec Polixenes à la demande de Leontes.

Le lien qui unit la Dame à son soupirant est si fort qu'il est envié du losengier, personnage menteur et médisant dont la fonction est de desservir les amants²³, tandis que le poète amoureux, objet du mépris ou de la pitié de la Dame, déclame sa souffrance. Tels sont les personnages d'une tradition dont *La Belle Dame sans Mercy* (1424) d'Alain Chartier est le prototype générique²⁴.

Dans *Le Conte d'hiver*, Hermione est ce parangon de vertu, « *precious creature* » (1.2.446), dont Paulina dit que « *No court in Europe is too good for thee* » (2.2.3). D'abord muette (« *tongue-tied* », 1.2.27) jusqu'à ce que Leontes lui ordonne de convaincre son ami de rester, elle entre alors en querelle gracieuse – et non haineuse – avec Polixenes²⁵. Le jeu verbal est celui du congé²⁶, forme médiévale qui traite de la façon de se séparer d'une femme ou de quitter le monde, ici en phase avec la situation dramatique : Polixenes prend congé après un long séjour. Le discours courtois d'Hermione gagne le roi de Bohême qui se prête au jeu, mais il va perdre la reine de Sicile. Ses paroles sont prises au pied de la lettre par le Jaloux, extraites de leur contexte ludique et courtois, puis utilisées comme preuves de déloyauté et de fausseté, deux motifs du genre médiéval. Si Leontes se méprend sur le registre de la courtoisie, c'est qu'il lui sied fort mal : « *You, sir, / Charge him too coldly* », lui reproche la reine (1.2.29–30). Mis hors-jeu dans le combat d'éloquence, qui, hors champ, avant que ne commence la scène *in medias res*, l'oppose à son ami, il endosse

23. RIBARD Jacques, *Un Ménestrel du XIV^e siècle: Jean de Conde*, Genève, Droz, 1969, p. 156–157.

24. Chartier Alain, *La Belle Dame sans Mercy*, Paris, Champion Classiques, 2003. La réputation de Chartier, historien, poète et diplomate (1385–1449), s'étend à l'Europe entière, avec une mention spéciale pour l'Écosse où il séjourna pour y négocier le mariage du futur Louis XI, et où l'épisode du baiser que lui accorda Marguerite d'Écosse en reconnaissance de son talent lui a conservé une place particulière. *La Belle Dame sans Mercy* fut traduit en anglais au XV^e siècle.

25. CAYLEY Emma, *Debate and Dialogue...*, *op. cit.*, p. 82.

26. Voir par exemple les Congés du trouvère Jean Bodel et d'Adam de la Halle.

tour à tour les rôles du juge arbitre, du losengier et du jaloux, archétypes du genre. Il se sent exclu, et son malaise est amplifié par une Hermione qui, comme dans la *fin'amor*, endosse l'habit de la *bella domina*, maîtresse inégalable et adorée. L'inversion des rapports entre les hommes et les femmes s'opère comme au temps des troubadours. Mais la jalousie de Leontes rétablit le schéma patriarcal traditionnel où la parole féminine n'a pas de légitimité : Leontes règne et sévit en autocrate.

Le temps fait son office, l'époux se repent et sa femme disparue lui est rendue sous forme d'une statue qui s'anime. La critique féministe s'est interrogée sur le sens à donner à cette scène : est-ce le triomphe de la femme libre (l'homme est repentant) ou du patriarcat (la femme demeure silencieuse) ? La scène a tout son sens aussi dans l'optique qui est ici la nôtre : au moment du dénouement, Hermione est statuifiée, divinisée sur son piédestal au cœur d'une chapelle. Léontes converti lui demande grâce, mais, comme dans le modèle d'Alain Chartier, la belle dame est sans merci. « Sans merci » rend d'ailleurs compte des deux parties de la pièce, et donc de la structure binaire du *Conte d'hiver* : la pitié n'est pas davantage accordée à Hermione dans la première moitié qu'Hermione ne l'accorde à Leontes dans la deuxième. Elle n'a pas un mot pour lui, comme il est souvent remarqué. Sa vengeance est cruelle envers le royal époux repentant qui s'est morfondu, la croyant morte, seize ans durant. Il demande maintenant grâce à son épouse et à son ami en des termes empreints de religiosité : « *Both your pardons / That e'er I put between your holy looks / My ill suspicion* » (5.3.147–149). Il reconnaît avoir été abusé par l'illusion de la *fin'amor* qui pose la relation entre la Dame et son soupirant comme nécessairement adultère, secrète et discrète. Les échanges amoureux, les regards, les frôlements de mains, sont des leurres puisque la relation est toute platonique et que dans la *fin'amor* le désir amoureux, érigé en véritable culte, prévaut sur la réalisation sexuelle. Leontes a confondu le cadre matrimonial et les jeux de l'amour courtois, confusion fatale qui déclenche la tragédie²⁷.

Traditionnellement, la pastourelle et la *fin'amor* se complètent : pour parler de la sexualité censurée par le discours courtois, on la déplace dans l'univers pastoral. La bergère (la *toza*) remplace la Dame et le désir inassouvi fait place à la jouissance immédiate. Un chevalier de passage courtise la *toza* de façon appuyée avant d'être mis en déroute, sur fond de chansons et de danse. Ici l'amoureux est sincère, l'amour partagé, mais on voit ici et là des rappels de ce que Perdita appelle « *woo[ing] the false way* » (4.4.151), lorsque Florizel évoque ceux, dieux ou mortels, qui, surpris par un désir « qui brûle plus fort que leur foi » (34–35), n'ont pas envers les bergères le

27. Un autre cadre se superpose à celui-ci : au moment de l'écriture de la pièce, la question d'une union princière était à l'ordre du jour puisque Elisabeth, la fille de Jacques I^{er} et d'Anne de Danemark devait épouser Frédéric IV, comte palatin, futur roi de Bohême, en 1613. Dans les codes politiques de l'époque, comment envisager un mariage royal fondé sur le sentiment et non sur la raison d'État ?

respect que lui manifeste auprès de Perdita. Il n'en est pas moins chassé de la pastourelle, non par le fiancé officiel, mais par son propre père. Variations sur un genre.

Dans *Le Conte d'hiver*, c'est dans le travestissement, qui permet jeux et doubles jeux, que la *pastourelle* se réalise pleinement. Accoutrés à la paysanne, les personnages venus de la cour se joignent aux bergers. Même parmi les bergers, la rusticité est parfois une illusion et quelques emplois types sont détournés : la *toza* n'est autre que la princesse Perdita, fille de Leontes et d'Hermione, et son amoureux, l'héritier au trône de Bohême déguisé en berger. Dans ce monde vert, tous jouent un rôle, y compris Polixenes et Camillo, qui se mêlent à cette mascarade générale. Le discours lui-même se déguise par glissement signifiant : au sein du jeu de langue bouffon d'Autolycus, la forme verbale *toze* – donnée comme synonyme de *tease* dans l'OED – dissimule son étymologie qui renvoie au contexte rural festif : « *Think'st thou for that I insinuate to toze from thee thy business, I am therefore no courtier?* » (729–730).

Ironique, ce jongleur de mots joue sur l'illusion théâtrale et sociale. Le costume fait et défait l'acteur, fait et défait le courtisan, fait et défait le berger :

OLD SHEPHERD

Are you a courtier, an't like you, sir?

AUTOLYCUS

Whether it like me or no, I am a courtier. Seest thou not the air of the court in these enfoldings? Hath not my gait in it the measure of the court? Receives not thy nose court odour from me? Reflect I not on thy baseness court-contempt? Think'st thou for that I insinuate to toze from thee thy business, I am therefore no courtier? I am courtier cap-à-pie, and one that will either push on or pluck back thy business there; whereupon I command thee to open thy affair. [...]

CLOWN

This cannot be but a great courtier.

OLD SHEPHERD

His garments are rich, but he wears them not handsomely.

CLOWN

He seems to be the more noble in being fantastical (4.4.724–746).

Le brouillage des signes n'a rien de surprenant, car si l'origine du thème de la pastourelle est populaire, sa poésie se consomme à la cour et sa langue est courtoise. Les

codes amoureux de l'échange sont ceux que Glynne Wickham énumère dans ce qu'il appelle les *sex-games* de l'« amour courtoise [sic]²⁸ ».

Recontextualisée dans la période jacobéenne, où la scène royale accueillait des masques à teneur plus dramatique et théâtrale qu'à l'époque élisabéthaine, la réplique équivoque d'Autolycus pourrait se lire comme le clin d'œil métadiscursif d'un vrai « courtisan de pied en cap ». Le roi Jacques, la reine Anne, le prince Charles et leur suite aimaient les masques Jonsoniens auxquels ils participaient. Parmi les chants et les danses qu'enchaîne la pastorale, la prestation « des douze satyres », qualifiée de « *gallimaufry of gambols* » pourrait être un antimasque joué par « *three carters, three shepherds, three neatherds, three swineherds that have made themselves all men of hair* » (4.4.319–321).

Par des effets dialectiques transtextuels et métatextuels, *Le Conte d'hiver* met en abyme ces performances, s'en empare et se les approprie dans ce qui est une exégèse ludique. Leontes est successivement le jaloux et l'amant soupirant. Au dernier acte, Cleomenes lui accorde la rédemption dans des termes qui laissent transparaître le jeu scénique : « *Sir, you have done enough, and have performed / A saint-like sorrow* » (5.1.1–2). Les champs lexicaux se superposent et s'entrecroisent. *Entertainment, sport, perform, part* et tous leurs dérivés ponctuent le texte et mettent les arts du spectacle au cœur d'un discours qui réfléchit sur ses capacités et son évolution. La marqueterie générique et ses outils langagiers s'expriment au travers de cette ré/création shakespearienne qui les teste et les glose. Dans un texte où dominent le polysème et l'amphibologie, nombreux sont les commentaires intra- et extra-contextuels. La diaphore *liberty* décrivant le duo formé par Hermione et Polixenes au début de la pièce désigne-t-elle la liberté ou bien renvoie-t-elle aussi à l'espace des plaisirs londoniens hors de la juridiction de la Cité, notamment ceux de la scène et des montreurs d'ours ?

*This entertainment
May a free face put on, derive a liberty
From heartiness, from bounty, fertile bosom,
And well become the agent—'t may, I grant* (1.2.110–113).

Joue-t-il sur le polysème « part » (rôle, separation) dans l'excuse finale ?

*Good Paulina,
Lead us from hence, where we may leisurely
Each one demand and answer to his part*

28. WICKHAM Glynne, *The Medieval Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, (1974) 2000, p. 157.

*Performed in this wide gap of time since first
We were dissevered. Hastily lead away (5.3.151–155).*

Hermione n'aborde-t-elle pas, elle-même, les problèmes de la production ?

*my past life
Hath been as continent, as chaste, as true
As I am now unhappy, which is more
Than history can pattern, though devised
And played to take spectators (3.2.32–36).*

Dans *Le Conte d'hiver*, Shakespeare donne à voir un large éventail des possibles dramatiques et théâtraux : ferait-il leur procès en les mettant en scène et en abyme, imitant par là même les querelles médiévales ? Viserait-il des contemporains dont les critiques ne l'auraient point épargné ? « *Shake-scene*²⁹ » montrerait-il son savoir-faire à ses détracteurs les plus tenaces en détournant les genres qui faisaient leur célébrité ? La binarité, le parallélisme, l'art de la joute verbale, les disputes sur lesquels se construit le conte seraient-ils les composants d'un débat plus large entre professionnels, par drame et scène interposés ? La problématique qui sous-tend l'étude d'Emma Cayley sur l'œuvre de Chartier, et dont elle s'explique dans le passage cité ci-dessous, ne peut-elle être posée comme pertinente pour *Le Conte d'hiver* ?

Engagement in literary debate suggested itself to me (drawing on Bourdieu's notion of the field as game) as an elaborate textual game, in which texts can be seen as moves in a competitive struggle between players to acquire prestige (Bourdieu's symbolic capital). To this end, I also draw on Huizinga's and Caillois's sociologies of play and game, suggesting parallels between the game (of love) within the text, the game supposed by the debate form itself, and the wider textual game in which the collaborative debating community participates³⁰.

La technique a servi aux poètes et auteurs de querelles médiévales, qui, à ces fins, ont su jouer du lien entre la cour de la *fin'amor* et la cour de justice. Une certaine casuistique amoureuse et morale teintée de la préciosité du XVII^e siècle correspond aux exercices des *disputations*. Cayley mentionne ce qui a toujours relié le débat poétique médiéval et la forme juridique :

The structure of Chartier's poem, thought to be previously one of his earliest debates, is also greatly influenced by the process of judicial trial, in spite of its courtly setting. The Querelle de la Belle Dame sans Mercy was later to precipitate the debate

29. Voir le texte de Greene en ligne : <http://www.luminarium.org/renascence-editions/greene1.html>.

30. CAYLEY Emma, *Debate and Dialogue...*, *op. cit.*, p. 6.

*genre out of the garden and into the courtroom [...] These judicial trial models, and earlier poetic forms such as the demandes, joc-partits, or tensos combined with the scholastic model of the disputatio, shape the late medieval debate poem*³¹.

La configuration du tribunal et du procès les scénographie et les théâtralise :

*the judicial setting functions as a dramatization of the debate poem, staging the poetic competition that generates the text as an actual contest within the text. The performative aspect of literary debate that [...] is a prerequisite of the genre, allows the author to manipulate a cast of personæ. The introduction of judicial structures to literary debate concretizes this sense of theatricality*³².

Se délocalisant, la cour d'amour quitte le décor bucolique qui lui est traditionnellement attribué et se déplace jusqu'au siège de la justice. Dans *Le Conte d'hiver*, Shakespeare conserve les trois contextes, le courtois flanqué de son jardin, le pastoral avec sa rusticité artificielle, et le judiciaire au tribunal où l'on juge Hermione. La cause et ses débats y sont mis en abyme.

LE DÉBAT

Le Conte d'hiver progresse de la *disputatio* à la *determinatio* (jugement). C'est la règle du jeu :

*the debate [...] could be considered as a jeu, albeit a fiercely intellectual one: a jeu in which the instruments propres are the debating positions that each participant must adopt*³³.

Ce jeu s'articule autour du procès d'Hermione à l'acte III. Il fait suite à l'accusation publique et à l'enfermement dont elle a fait l'objet. Leontes affirme qu'il est du droit de la reine d'être jugée selon les lois du royaume. Toutefois, il est bien vite évident que la cour de justice n'a été convoquée que pour le disculper, lui, que tous accusent de tyrannie. Le monarque détourne donc la cause et ses débats de leur fonction ; l'ambiguïté de l'injonction « *Silence* », dont on ne sait si elle est didascalie externe ou ordre de l'officier de justice, amplifie le malaise et l'iniquité. Paulina aide la reine à plaider sa cause contre la diffamation dont elle est l'objet. La cause est celle de l'honneur féminin. La Pythie rend la justice d'Apollon et restitue à Hermione les attributs du rôle que Leontes lui a contestés : la chasteté et la loyauté. Le parler faux est mis au ban ; mais Leontes est sourd et s'isole.

31. *Ibid.*, p. 20.

32. *Ibid.*, p. 22.

33. *Ibid.*, p. 82.

Shakespeare met le procès en scène dans des variantes au cours desquelles Leontes défie la justice, celle de Dieu et celle des hommes. Cependant, c'est dans la pièce tout entière qu'il injecte l'expression judiciaire. Son vocabulaire se fait métaphorique pour envahir le discours courtois (« *attorneyed* », 1.1.26 ; « *advocate* », 2.2.38) ; Camillo s'interroge : « *What case stand I in?* » (1.2.347). Le drame progresse au rythme de querelles et de débats, d'échanges à contenus polémiques et contradictoires qui ne sont pas sans rappeler les *disputations*, les *tenso* (tensons³⁴) de la littérature médiévale, ainsi que les jeux rhétoriques qui étaient pratiqués dans les chambres du même nom et à la cour. Ils structurent la pièce et accompagnent sa marche, générant aussi au passage réflexion et plaisir intellectuel :

*The private forum of the dialogue becomes the public performance of the debate as soon as it is mediated by a third agent. This distinction between the concepts of debate and dialogue is vital to an understanding of the dynamics of the debating climate of early humanist France since private [...] dialogues are opened up as debates for 'public' enjoyment as soon as they are passed to or otherwise experienced by a third party*³⁵.

*[...] Early dialogued forms from the Virgilian eclogue to the troubadour tenso, demande d'amour, and northern France jeu-parti, combine with the scholastic disputatio, and the model of the judicial trial, to shape the late medieval debate poem*³⁶.

Shakespeare dramatise et scénographie le débat poétique : Leontes est engagé dans des joutes verbales avec Polixenes, Hermione, Camillo, Antigonus, Paulina ; il est juge et partie dans l'affaire. Shakespeare, trouvère de la modernité, revisite le « jeu-parti » (*joc-partit*), une variante de la *tenso*. Après qu'il l'a initiée par le « congé », il développe ses querelles et ses disputes au gré des scènes et des tableaux, au seul motif de l'amour, de la loyauté et de la fausseté corrélées. Dès la question posée (« *Make that thy question* », lance Leontes à Camillo, 1.2.321), les débatteurs se confrontent avec pour armes, la rhétorique et l'éloquence, et pour arbitrage, un juge tiers. Au sein de la cour royale, ces jeux de langue et d'esprit s'ancrent dans un débat plus large où le chant courtois s'oppose de façon ludique à la pastourelle traditionnelle. Mis en drame et en scène, les clichés inhérents aux deux genres s'affrontent en trompe-l'œil. En Sicile, la cour reprend à son compte la courtoisie qui est sienne et en discute les effets. Elle se travestit ensuite pour usurper les rôles et les emplois que le festif et le vernaculaire mettent à sa disposition. Le masque, très à la mode, permet ces glissements et ces juxtapositions *a priori* contre nature, contre culture. La com-

34. La tenson, du verbe « tenser », discuter, est une chanson dialoguée, un débat poétique, une polémique lyrique où deux poètes se répondent, de strophe en strophe, en soutenant chacun une thèse contradictoire, le plus souvent dans le domaine amoureux.

35. CAYLEY Emma, *Debate and Dialogue...*, *op. cit.*, p. 7.

36. *Ibid.*, p. 8.

position et l'écriture du *Conte d'hiver* rendent compte / conte de ces questions qui n'ont cessé d'opposer Shakespeare et certains de ses contemporains. La composition dialogique et dialectique permet le débat d'idées et d'écritures d'auteurs, ce que j'ai appelé en introduction « la réponse du berger à la bergère », pratiques courantes entre autres au Moyen Âge :

The courtly game is reflected in the text, itself part of the wider pattern of poetic game through which the text is generated, creating an effect of mise en abyme. Both demande and poetic game must be classified as agôn, contests of skill, governed by predetermined rules of engagement. [...] The tradition of literary exchange in the context of play and competition [...] is deeply rooted in medieval culture, from the earliest troubadour tenso and joc-partits, to the French jeux-partis, demandes d'amour, and ventes d'amours. This vernacular culture, together with the formal organization of intellectual learning in the universities and a developing judicial system, created a vogue for debate, which flourished throughout the later Middle Ages. Groups of poets collaborate in debating communities—actual or fictionalized—either materially [...] or figuratively through the text itself, and through the intertextual networks traced by the poet³⁷.

À Greene et à Jonson qui le traitaient avec dédain, Shakespeare a pu adresser dans *Le Conte d'hiver* une réponse polémique, professionnelle, ironique et structurée, toute métadramatique et métathéâtrale qui cultive leur pré carré avec soin et méthode, selon les règles de la *tenso*. Il les renvoie ainsi dos à dos et s'octroie un espace de conclusion où il affirme, grâce à une Hermione allégorie du théâtre – cachée puis révélée par un rideau – que rien ni personne ne peut éviter les attaques du temps : même les formes à la mode, prisées et célébrées par un parterre royal vieilliront et s'effaceront dans l'oubli.

37. *Ibid.*, p. 37, 51.

Bibliographie générale

ÉDITIONS DE *THE WINTER'S TALE*

- SHAKESPEARE William, *The Winter's Tale*, PATCHER J. H. P. (éd.), Londres, Methuen, « The Arden Shakespeare Second Series », 1963.
- , *The Complete Works*, WELLS Stanley et TAYLOR Gary (éd.), Oxford, Oxford University Press, (1988) 1998.
- , *The Winter's Tale*, ORGEL Stephen (éd.), Oxford, Oxford University Press, « The Oxford Shakespeare », (1996) 2008.
- , *The Winter's Tale*, SNYDER Susan et CURREN-AQUINO Deborah T. (éd.), Cambridge, Cambridge University Press, « New Cambridge Shakespeare », 1997.
- , *The Winter's Tale*, PITCHER John (éd.), Londres, Methuen, « The Arden Shakespeare Third Series », 2010.

TRADUCTIONS DE *THE WINTER'S TALE*

- SHAKESPEARE William, *Le Conte d'hiver, comédie en cinq actes*, Jacques Copeau et Suzanne Bing (trad.), Paris, Éditions de la nouvelle revue française, « Répertoire du Vieux-Colombier, n° 20 », 1924.
- , *Comédies*, Jacques Copeau (trad.), Paris, Union Latine d'édition, 1952.
- , *Œuvres complètes II*, Avant-propos d'André Gide, Introduction générale et textes de présentation d'Henri Fluchère, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1959.
- , *Le Conte d'hiver*, Bernard-Marie Koltès (trad.), Paris, Les Éditions de Minuit, 1988.
- , *Œuvres complètes*, EVANS Henri et LEYRIS Pierre (éd.), Paris, Le Club Français du Livre, 1957, trad. remaniée rééd. Mercure de France, 1994.
- , *Le Conte d'hiver*, Yves Bonnefoy (trad.), Paris, Gallimard, « Folio théâtre », n° 33, 1996.
- , *Le Conte d'hiver*, Jean-Michel Déprats (trad.), Paris, Gallimard, 2009.

SOURCES PRIMAIRES

- CALVIN Jean, *A commentarie of Iohn Calvin, upon the First booke of Moses called Genesis, translated out of the Latine into English, by Thomas Tymme, Minister*, imprimé à Londre [par Henry Middleton] pour Iohn Harisson et George Bishop, 1578.

- CASTIGLIONE Baldassare, *The Book of the Courtier: The Singleton Translation*, JAVITCH Daniel (éd.), New York, Norton, 2002.
- CHETTLE Henry, *Kind-harts dreame*, Londres, 1593, STC n° 5123.
- CULPEPER Nicholas, *The English Physician*, Londres, 1657.
- GERARD John, *The Herball or Generall Historie of Plantes*, Londres, 1597.
- GREENE Robert, *A Groat's-worth of Witte, bought with a million of repentance*, Londres, 1592, STC (2^e éd.) n° 12245.
- , « *Pandosto, The Triumph of Time* », in SHAKESPEARE William, *The Winter's Tale*, ORGEL Stephen (éd.), Oxford, Oxford University Press, « Oxford World's Classics », 1996.
- , « *The Second Part of Conny-Catching* », in *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare: VIII: Romances*, BULLOUGH Geoffrey (dir.), Londres, Routledge/Kegan Paul, 1975.
- , *Mamillia A mirrour or looking-glasse for the ladies of Englande*, Londres, T. Dawson pour Thomas Woodcocke, 1583, STC (2^e éd.) n° 12269.
- , *Menaphon: Camila's alarm to slumbering Euphues in his melancholy cell at Silixedra, &c* (1589), ARBER Edward (dir.), Londres, A. Constable and co., « English Scholar's Library », n° 12, 1895.
- , *The defence of conny catching. Or A confutation of those two iniurious pamphlets published by R.G. against the practitioners of many nimble-witted and mysticall science*, Londres, 1592. STC (2^e éd.) n° 5656.
- HOLLAND Philemon, *The Historie of the World. Commonly called, Natvrall Historie of C. Plinius Secvndvs*, 2 vol., Londres, A. Islip, 1601, STC n° 20029.
- JONSON Ben, *Jonson's Conversations with Drummond*, LAING David (éd.), Londres, Shakespeare Society, 1842.
- , *The New Inn*, HATTAWAY Michael (éd.), Manchester University Press, 1984.
- KYD Thomas, *The Spanish Tragedy* (1582–1592), MULRYNE J. R. (éd.), Londres, A & C Black/W. W. Norton, « The New Mermaids », (1989) 1997.
- LIPSIUS Justus, *A Discourse of Constancy in Two Books*, Londres, imprimé pour Humphrey Mosely, (1584) 1656.
- LYLY John, *Campaspe, played beefore the Queenes Maiesties on newyeares day at night*, 1584, STC (2^e éd.) n° 17048a.
- , *The Complete Works of John Lyly*, vol. 2, BOND R. Warwick (éd.), Oxford, Clarendon Press, 1902.
- MARLOWE Christopher, *The Complete Plays*, ROMANY Frank et LINDSEY Robert (éd.), Londres, Penguin, 2003.
- MORE Thomas, « *The History of King Richard III* », in *The Complete Works of St Thomas More*, SYLVESTER Richard S. (éd.), New Haven, Yale University Press, vol. 2, 1963.
- NASHE Thomas, « *The Anatomie of Absurditie* » (1589), in *The Works of Thomas Nashe*, MCKERROW R. B. et WILSON F. P. (éd.), Oxford, Basil Backwell, 1958.
- PARADIN Claude, *Devises héroïques*, Lyon, Jean de Tournes, 1557.
- PARÉ Ambroise, *Des Monstres et Prodiges*, CÉARD Jean (éd.), Genève, Droz, 1971.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

- PARROT Henry, *The Mastive, Or Young-Whelp of the Olde-Dogge*, Londres, 1615.
- PEELE George, *The Old Wives Tale*, BINNIE Patricia (éd.), Manchester, Manchester University Press, 1980.
- PLUTARQUE, *Vies parallèles*, Anne-Marie Ozanam (trad.), HARTOG François (éd.), Paris, Gallimard, « Quarto », 2001.
- RIPA Cesare, *Iconologie où les principales choses qui peuvent tomber dans la pensée touchant les vices sont représentées* (édition de 1643), Paris, Aux amateurs de livres, 1989.
- SCOT Reginald, *The Discoverie of Witchcraft* (1584), New York, Dover Publications, (1930) 1972.
- SIDNEY Sir Philip, *An Apology for Poetry, or, The Defence of Poesy*, SHEPERD Geoffrey et MASLEN Robert (éd.), Manchester, Manchester University Press, 2002.
- , *The Countess of Pembroke's Arcadia (The Old Arcadia)*, DUNCAN-JONES Katherine (éd.), Oxford, Oxford University Press, 2008.
- VASARI Giorgio, *Le Vitte de' piu eccellenti pittori, scultori e architettori. Vita di Giulio Romano* (1550), vol. 5, éd. Giuntina, 1568, (Milan, 1964).

OUVRAGES CRITIQUES

- ADELMAN Janet, « Masculine Authority and the Maternal Body in *The Winter's Tale* », in *Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays*, Londres, Routledge, 1992, p. 193–236.
- AKRIGG George P. V., *Jacobean Pageant, or The Court of King James I*, Massachusetts, Harvard University Press, 1962.
- ALLEN BROWN Pamela, *Better a Shrew than a Sheep. Women, Drama, and the Culture of Jest in Early Modern England*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 2003.
- ANDREWS William, *Old-Time Punishments*, Hull, William Andrews & Co., 1890.
- ANZIEU Didier, « La fonction contenant de la peau, du moi et de la pensée : conteneur, contenant, contenir », in *Les Contenants de pensée*, ANZIEU Didier (dir.), Paris, Dunod, 1993.
- RA 'Iffat, *The Concepts of Nature and Art in the Last Plays of Shakespeare*, New Delhi, Shakti Malik, 1997.
- ARISTOTLE, *Poetics*, Stephen Halliwell (trad.), Cambridge, MA, Harvard University Press, « Loeb Classical Library », 2^e éd., 1995.
- AUDEN W. H., *Lectures on Shakespeare*, KIRSCH Arthur (éd.), Princeton, Princeton University Press, 2002.
- , « The Public vs the Late Mr William Butler Yeats » (1939), in *The Complete Works of W. H. Auden. Prose ; vol. II, 1939–1948*, MENDELSON Edward (éd.), Princeton, Princeton University Press, 2002.
- BALDO Jonathan, « The Greening of Will Shakespeare », in *Borrowers and Lenders: The Journal of Shakespeare Appropriation*, vol. 3, n° 2, 2008, p. 1–28.
- BANU Georges, BRAUNSCHWEIG Stéphane et BENHAMOU Anne Françoise, *Petites portes, grands paysages*, Arles, Actes Sud, « Le Temps du théâtre », 2008.

- BARKAN Leonard, « “Living Sculptures”: Ovid, Michelangelo, and the *Winter’s Tale* », in *English Literary History*, n° 48, 1981, p. 639–667.
- , « Making Pictures Speak: Renaissance Art, Elizabethan Literature, Modern Scholarship », in *Renaissance Quarterly*, vol. 48, n° 2, 1995, p. 326–351.
- BARTON Anne, « Leontes and the Spider », in *Essays, Mainly Shakespearean*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 161–181.
- BATE Jonathan, *Shakespeare and Ovid*, Oxford, Oxford University Press, 1994.
- , *Soul of the Age. The Life, Mind and World of William Shakespeare*, Londres, Viking, 2008.
- BEDNARZ James, *Shakespeare and the Poets’ War*, New York, Columbia University Press, 2001.
- BEIER Lee, *Masterless Men: The Vagrancy Problem in England, 1560–1640*, Londres, Methuen, 1985.
- BELSEY Catherine, *The Loss of Eden: The Construction of Family Values in Early Modern Culture*, Basingstoke, Palgrave, 2001.
- , *Why Shakespeare?*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2007.
- BENHAMOU Anne-Françoise, « Quel langage pour le théâtre ? (À propos de quelques traductions d’*Othello*) » in *Palimpsestes*, n°4 (« Retraduire »), octobre 1990, p. 9–31.
- BEREK Peter, « “As we are mock’d with art”: From Scorn to Transfiguration », in *Studies in English Literature 1500–1900*, vol. 18, n° 2, 1978, p. 289–295.
- BERGERON David, « Treacherous Reading and Writing in Shakespeare’s Romances », in *Reading and Writing in Shakespeare*, Newark, Delaware University Press, 1996, p. 160–177.
- BERTON Danièle, « Excuse », in *Dictionnaire Shakespeare*, SUHAMY Henry (dir.), Paris, Ellipses, 2005, p. 125–126.
- BLOOM Harold, *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*, Oxford, Oxford University Press, (1973) 1997.
- BONNEFOY Yves, « Entretien avec Yves Bonnefoy », propos recueillis par KOPP Robert, in *Le Magazine littéraire*, n° 421, juin 2003, p. 27.
- , *La Communauté des traducteurs*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2000.
- BOTELHO Keith M., *Renaissance Earwitnesses. Rumor and Early Modern Masculinity*, New York, Palgrave Macmillan, 2009.
- BRADBROOK M. C., *The Rise of the Common Player*, Londres, Chatto and Windus, 1962.
- BRAILOWSKY Yan, *The Spider and the Statue: Poisoned innocence in The Winter’s Tale*, Paris, PUF/CNED, « Série Anglais », 2010.
- BRAUDEL Fernand, *The Wheels of Commerce: Civilization and Capitalism 15th–18th Century*, Siân Reynolds (trad.), Londres, Collins, 1982.
- BRAUNSCHWEIG Stéphane et BENHAMOU Anne Françoise, « Le réel retrouvé, entretien sur *Le Conte d’hiver* », in *théâtre/public*, n° 115, 1994, p. 49–56.
- BROOK Timothy, *Vermeer’s Hat: The Seventeenth Century and the Dawn of the Global World*, Londres, Profile, 2009.
- BRYANT Jerry H., « *The Winter’s Tale* and the Pastoral Tradition », in *Renaissance Quarterly*, vol. 14, n° 4, automne 1963, p. 387–398.

- BURKE Peter, *Popular Culture in Early Modern Europe*, Londres, Temple Smith, 1978.
- BUTTERWORTH Emily, *Poisoned Words, Slander and Satire in Early Modern France*, Londres, Modern Humanities Research Association/W. S. Maney & Son Ltd, 2006.
- CAPP Bernard, *When Gossips Meet. Women, Family and Neighbourhood in Early Modern England*, Oxford, Oxford University Press, 2003.
- CARROLL D. Allen, « The Player-patron in Greene's *Groatsworth of Wit* (1592) », in *Studies in Philology*, vol. 91, 1994, p. 301–310.
- CAVE Terence, *Recognitions. A Study in Poetics*, Oxford, Oxford University Press, 1988.
- CAVELL Stanley, « Recounting Gains, Showing Losses. Reading *The Winter's Tale* », in *Disowning Knowledge in six plays of Shakespeare*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 193–221.
- CAYLEY Emma, *Debate and Dialogue; Alain Chartier in his Cultural Context*, Oxford, Oxford University Press, « Oxford Modern Languages and Literature Monographs », 2006.
- CHARTIER Alain, *La Belle Dame sans Mercy*, Paris, Champion Classiques, 2003.
- CLAUDEL Paul, « Réflexions et propositions sur le vers français », in *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965.
- CLEGG Cyndia Susan, « Truth, Lies, and the Law of Slander in *Much Ado About Nothing* », in *The Law in Shakespeare*, JORDAN Constance et CUNNINGHAM Karen (dir.), Houndmills, Palgrave Macmillan, 2007, p. 167–188.
- COATS Alice, *Flowers and their Histories*, Londres, Hulton, 1956.
- COGHILL Nevill, « Six Points of Stagecraft in *The Winter's Tale* », in *Shakespeare Survey*, vol. 11, 1958, p. 31–41.
- COHEN Walter, « The Undiscovered Country: Shakespeare and Mercantile Geography », in *Marxist Shakespeares*, HOWARD Jean et SHERSHOW Scott Cutler (dir.), Londres, Routledge 2001, p. 128–158.
- COLIE Rosalie, *Shakespeare's Living Art*, Princeton, Princeton University Press, 1974.
- COTTEGNIES Line, « La traduction anglaise du *Pastor Fido* de Guarini par Richard Fanshawe (1647) : quelques réflexions sur la naturalisation », in *Revue Épistème*, n° 4 (« Pastorale(s) II : Passages »), 2003, p. 30–49.
- COUSSEMENT-BOILLOT Laetitia, « Shakespeare et l'ekphrasis : une esthétique de la *copia* », in COUTON Marie (dir.), *Emprunt, plagiat, réécriture aux xv^e, xvi^e, xvii^e siècles. Pour un nouvel éclairage sur la pratique des Lettres à la Renaissance*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2006, p. 161–170.
- DARNTON Robert, *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History*, Londres, Allen Lane, 1984.
- DAVIS Joel, « Paulina's Paint and the Dialectic of Masculine Desire in the *Metamorphoses*, *Pandosto*, and *The Winter's Tale* », in *Papers on Language and Literature*, vol. 39, n° 2, 2003, p. 115–130.
- DAVIS Natalie Zemon, *Society and Culture in Early Modern France*, Cambridge, Polity Press, 1987.
- DAWSON Anthony B. et YACHNIN Paul, *The Culture of Playgoing in Shakespeare's England: a Collaborative Debate*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 182–207.

- DELLA VALLE Daniela, « La crise du rêve dans la pastorale dramatique », in *Le Songe à la Renaissance, Actes du colloque international de Cannes (1987)*, CHARPENTIER Françoise (dir.), Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 1990.
- DÉPRATS Jean-Michel, « Traduire Shakespeare / Pour une poétique théâtrale de la traduction shakespearienne », in SHAKESPEARE William, *Ceuvres complètes I*, Préface par Anne Barton, DÉPRATS Jean-Michel et VENET Gisèle (éd.), Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », vol. 1, 2002, p. 79–121.
- DERRIDA Jacques, *Of Grammatology*, Gayatri Chakravorty Spivak (trad.), Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976.
- DIEHL Huston, « “Does not the stone rebuke me?”: The Pauline Rebuke and Paulina’s Lawful Magic in *The Winter’s Tale* », in *Shakespeare and the Cultures of Performance*, YACHNIN Paul E. et BADIR Patricia (dir.), Aldershot, Ashgate, 2008, p. 69–82.
- DROUET Pascale, « L’homme de lettres et les artistes de la pince : les dernières créations de Robert Greene » in *Poètes et artistes : la figure du créateur en Europe au Moyen Âge et à la Renaissance*, CASSAGNES-BROUQUET Sophie (dir.), Limoges, Presses universitaires de Limoges, 2007, p. 121–134.
- , *Le Vagabond dans l’Angleterre de Shakespeare, ou l’art de contrefaire à la ville et à la scène*, Paris, L’Harmattan, 2003.
- DUBOIS Claude-Gilbert, « L’invention littéraire et les jeux de langage : jeux de nombres, jeux de sons, jeux de sens à la Renaissance », in *Les Jeux à la Renaissance*, MARGOLIN Jean-Claude (dir.), Paris, Vrin, 1982.
- DUNCAN-JONES Katherine, *Ungentle Shakespeare: Scenes from his Life*, Londres, Arden Shakespeare, 2001.
- DUNDAS Judith, « Mocking the Mind: The Role of Art in Shakespeare’s *Rape of Lucrece* », in *Sixteenth Century Journal*, vol. 14, n° 1, 1983, p. 13–22.
- DUNDAS Judith, *Pencils Rhetorique: Renaissance Poets and the Art of Painting*, Newark, University of Delaware Press, 1993.
- EAGLETON Terry, *William Shakespeare*, Oxford, Blackwell, 1986.
- EGAN Gabriel, *Green Shakespeare: from Ecopolitics to Ecocriticism*, Londres, Routledge, « Accents on Shakespeare series », 2006.
- ELLISON James, « *The Winter’s Tale* and the Religious Politics of Europe », in *Shakespeare’s Romances*, THORNE Alison (dir.), Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2003, p. 171–204.
- ENTERLINE Lynn, « “You speak a language that I understand not”: The Rhetoric of Animation in *The Winter’s Tale* », in *Shakespeare Quarterly*, vol. 48, n° 1, 1997, p. 17–44.
- ESTRIN Barbara L., « The Foundling Plot: Stories in *The Winter’s Tale* », in *Modern Language Studies*, vol. 7, n° 1, printemps 1977, p. 27–38.
- EVANS Meredith, « Rumor, the Breath of Kings, and the Body of Law in *2 Henry IV* », in *Shakespeare Quarterly*, vol. 60, n° 1, printemps 2009, p. 1–24.
- EVANS R. J. W., *Rudolf II and his World: A Study in Intellectual History, 1576–1612*, Oxford, Clarendon Press, 1973.

- FELPERIN Howard, « “Tongue-tied our Queen?”: The Deconstruction of Presence in *The Winter’s Tale* », in *Shakespeare and the Question of Theory*, PARKER Patricia et HARTMAN Geoffrey (dir.), Londres, Methuen, 1985, p. 3–18.
- FINDLAY Alison, *Illegitimate Power: Bastards in Renaissance Drama*, Manchester, Manchester University Press, 1994.
- FOLKERTH Wes, *The Sound of Shakespeare*, Londres/New York, Routledge, 2002.
- FOUCAULT Michel, *Le Courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II. Cours au Collège de France. 1984*, Paris, Seuil/Gallimard, « Hautes Études », 2009.
- , *Le Gouvernement de soi et des autres. Cours au Collège de France. 1982–1983*, Paris, Seuil/Gallimard, « Hautes Études », 2008.
- FREY Charles, « Interpreting *The Winter’s Tale* », in *Studies in English Literature 1500–1900*, vol. 18, n° 2, 1978, p. 307–329.
- , *Shakespeare’s Vast Romance, A Study of The Winter’s Tale*, Columbia, University of Missouri Press, 1994.
- FUSCH Daniel, « Wonder and Ceremonies of Waking in Shakespeare’s Late Plays », in *Mediterranean Studies*, n° 14, 2005, p. 125–147.
- GARBER Marjorie, « Out of joint », in *The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*, HILLMAN David et MAZZIO Carla (dir.), Londres/New York, Routledge, 1997, p. 23–51.
- , *Shakespeare After All*, New York, Pantheon Books, 2004.
- GARGANI Aldo G., *Regard et destin*, Paris, Seuil, « Philosophie générale », 1990.
- GENT Lucy, *Picture and Poetry, 1560–1620: Relations between Literature and the Visual Arts in the English Renaissance*, Leamington Spa, Hall, 1981.
- GIRARD René, *Shakespeare, les feux de l’envie*, Bernard Vincent (trad.), Paris, Grasset, 1990.
- GRAZIA Margreta DE, « Imprints: Shakespeare, Gutenberg, and Descartes », in *Printing and Parenting in Early Modern England*, BROOKES Douglas A. (dir.), Aldershot, Ashgate, 2005, p. 29–58.
- GREENBLATT Stephen, *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*, Londres/New York, Jonathan Cape/Norton, 2004.
- GROSS Kenneth, « Moving Statues, Talking Statues », in *Raritan*, vol. 9, n° 2, 1989, p. 14–20.
- , *Shakespeare’s Noise*, Chicago, The University of Chicago Press, 2001.
- , *The Dream of the Moving Statue*, Pennsylvanie, University Park, Pennsylvania State University Press, 2006, p. 100–108.
- GURR Andrew, « The Bear, the Statue, and Hysteria in *The Winter’s Tale* », in *Shakespeare Quarterly*, vol. 34, n° 4, hiver 1983, p. 420–425.
- HACKETT Helen, « “Gracious Be The Issue”: Maternity and Narrative in Shakespeare’s Late Plays », in *Shakespeare’s Late Plays: New Readings*, RICHARDS Jennifer et KNOWLES James (dir.), Edinburgh, Edinburgh University Press, 1999, p. 25–39.
- HAGSTRUM Jean H., *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago, Chicago University Press, 1958.

- HALL Edward, *The Union of the two noble and Illustre famelies of Lancastre and Yorke. Hall's Chronicle* (1548), ELLIS Henry (éd.), Londres, J. Johnson, 1809.
- HALL Joan Lord, *The Winter's Tale, A Guide to the Play*, Westport (Conn.)/Londres, Greenwood Press, 2005.
- HALLIDAY F. E., *A Shakespeare Companion 1564–1964*, Baltimore, Penguin, 1964.
- HARVEY Gabriel, *Four Letters and Certain Sonnets*, HARRISON G. B. (éd.), Londres, The Bodley Head Ltd., 1922.
- HASLER Jörg, « Romance in the Theater: The Stagecraft of the 'Statue Scene' in *The Winter's Tale* », in *Shakespeare, Man of the Theater: Proceedings of the Second Congress of the International Shakespeare Association*, MUIR Kenneth, HALIO Jay L. et PALMER D. J. (dir.), Newark, University of Delaware Press, 1983, p. 203–212.
- HEFFERNAN James, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, University of Chicago Press, 2004.
- HÉRITIER Françoise, *Une pensée en mouvement*, Paris, Odile Jacob, 2009.
- HONAN Park, *Shakespeare: A Life*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- HONIGMANN E. A. J., *The Impact of Shakespeare on his Contemporaries*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 1982.
- HOPKINS Lisa, *The Cultural Uses of the Caesars on the English Renaissance Stage*, Aldershot, Ashgate, 2008.
- HOULBROOKE Ralph, *The English Family, 1450–1700*, Harlow, Longman, 1984.
- HULSE Clark, « "A Piece of Skilful Painting" in Shakespeare's *Lucrece* », in *Shakespeare Survey*, vol. 31, 1978, p. 13–22.
- HUNT Maurice, « "Bearing hence". Shakespeare's *Winter's Tale* », in *Studies in English Literature*, vol. 44, n° 2, printemps 2004, p. 333–346.
- HUTSON Lorna, *The Invention of Suspicion*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
- In Arden: Editing Shakespeare. Essays in Honour of Richard Proudfoot*, THOMPSON Ann et McMULLAN Gordon (dir.), Londres, Thomson Learning, 2003.
- INGRAM Martin, « "Scolding women cuckold or washed": a crisis in gender relations in early modern England? », in *Women, Crime and the Courts in Early Modern England*, KERMODE Jenny and WALKER Garthine (dir.), Londres, UCL Press, 1994, p. 48–80.
- , « Ridings, Rough Music and the "Reform of Popular Culture" in Early Modern England », in *Past and Present*, vol. 105, n° 1, 1984, p. 79–113.
- JENSEN Phebe, « "Singing Psalms to Horn-pipes": Festivity, Iconoclasm, and Catholicism in *The Winter's Tale* », in *Shakespeare Quarterly*, vol. 55, n° 3, 2004, p. 279–306.
- JOHNS Adrian, *The Nature of the Book: Print and Knowledge in the Making*, Chicago, Chicago University Press, 1998.
- JONES-DAVIES Marie-Thérèse, *Rumeurs et Nouvelles au temps de la Renaissance*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 57–62.
- JOWETT John, « Johannes Factotum: Henry Chettle and Greene's *Groatsworth of Wit* », in *Papers of the Bibliographic Society of America*, vol. 87, n° 4, 1993, p. 453–486.
- JOYCE James, *Ulysses*, Harmondsworth, Penguin, 1968.

- JUSSERAND Jean-Jules, *The English Novel in the Time of Shakespeare*, Londres, Fisher Unwin, 1891.
- KAËS René, *Le Complexe fraternel*, Paris, Dunod, « Psychismes », 2008.
- KAPFERER Jean-Noël, *Rumors: Uses, Interpretations, and Images*, New Brunswick/Londres, Transaction, 1990.
- KAPLAN M. Lindsay et EGGERT Katherine, « “Good Queen, My Lord, Good Queen”: Sexual Slander and the Trials of Female Authority in *The Winter’s Tale* », in *Renaissance Drama*, 1994, vol. 25, p. 89–118.
- KAPLAN M. Lindsay, *The Culture of Slander in Early Modern England*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- KARIM-COOPER Farah, *Cosmetics in Shakespearean and Renaissance Drama*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006.
- KIEFER Frederick, *Shakespeare’s Visual Theatre, Staging the Personified Characters*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- KIERNAN Pauline, *Shakespeare’s Theory of Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- KIRSCH Arthur, « Auden and Shakespeare », in *The Yale Review*, vol. 98, n° 1, 2009, p. 69–92.
- KITCH Aaron W., « Printing Bastards: Monstrous Birth Broadides in Early Modern England », in *Printing and Parenting in Early Modern England*, BROOKES Douglas A. (dir.), Aldershot, Ashgate, 2005, p. 221–236.
- , « Bastards and Broadides in *The Winter’s Tale* », in *Institution of the Text*, WALL Wendy et MASTEN Jeffrey (dir.), Northwestern, Northwestern University Press, « Renaissance Drama 30, New Series XXX », 2001, p. 43–72.
- KLARER Mario, *Ekphrasis: Bildbeschreibung als Repräsentationstheorie bei Spenser, Sidney, Lyly und Shakespeare*, Tübingen, Niemeyer, 2001.
- KNAPP James A., « Visual and Ethical Truth in *The Winter’s Tale* », in *Shakespeare Quarterly*, vol. 55, n° 3, automne 2004, p. 253–278.
- KNAPP Robert, *Shakespeare: The Theater and the Book*, Princeton, Princeton University Press, 1989.
- KRIEGER Murray and KRIEGER Joan (dir.), *Ekphrasis: the Illusion of the Natural Sign*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1992.
- KUHL Ernest, « Shakspeare’s “Lead Apes in Hell” and the Ballad of “The Maid and the Palmer” », in *Studies in Philology*, vol. 22, n° 4, octobre 1925, p. 453–466.
- LAMB Mary Ellen, « Ovid and *The Winter’s Tale*: Conflicting Views towards Art », in *Shakespeare and Dramatic Tradition: Essays in Honor of S. F. Johnson*, ELTON William R. et LONG William B. (dir.), Newark, University of Delaware Press, 1989, p. 69–73.
- LAND Norman, *The Viewer as Poet: The Renaissance Response to Art*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1994, p. 4–10.
- LARGUÈCHE Évelyne, *Injure et sexualité*, Paris, PUF, 1997.
- LAROQUE François, *Shakespeare’s Festive World: Elizabethan Seasonal Entertainment and the Professional Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- LAURENT Nicolas, *Initiation à la stylistique*, Paris, Hachette, 2001.

- LEAVIS F. R., *The Common Pursuit*, Londres, Chatto and Windus, 1962.
- LECERCLE Jean-Jacques, *La Violence du langage*, Paris, PUF, « Pratiques théoriques », 1996.
- LECERCLE-SWEET Ann, « Corps, Regard, Parole. Basilisk and Antichrist in *Richard III* », in *Le Tyran. Shakespeare Contre Richard III*, GOY-BLANQUET Dominique et MARIENSTRAS Richard (dir.), Amiens, Presses de l'UFR Clerc Université de Picardie, 1990, p. 27–50.
- Lectures de The Winter's Tale de William Shakespeare*, LEMONNIER-TEXIER Delphine et WINTER Guillaume (dir.), Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2010.
- LEWIS C. S., *The Allegory of Love*, Oxford, Oxford University Press, 1958.
- LIM Walter S. H., « Knowledge and Belief in *The Winter's Tale* », in *Studies in English Literature 1500–1900*, vol. 41, n° 2, 2001, p. 317–334.
- LOBANOV-ROSTOVSKY Sergei, « Taming the basilisk », in *The Body in Parts. Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*, HILLMAN David et MAZZIO Carla (dir.), Routledge, New York/Londres, 1997, p. 195–217.
- LOEWENSTEIN Joseph, *Ben Jonson and Possessive Authorship*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- MACDONALD RUSSELL, « Poetry and Plot in *The Winter's Tale* », in *Shakespeare Quarterly*, vol. 36, n° 3, automne 1985, p. 315–329.
- MACNEICE Louis, *Louis MacNeice: Poems*, LONGLEY Michael (dir.), Londres, Faber & Faber, 2001.
- MARIENSTRAS Richard, *Le Proche et le Lointain : sur Shakespeare, le drame élisabéthain et l'idéologie anglaise aux XVIe et XVIIe siècles*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981.
- MARTINDALE Michelle et MARTINDALE Charles, *Shakespeare and the Uses of Antiquity: An Introductory Essay*, Londres, Routledge, 1994.
- MARTINET Marie-Madeleine, « L'iconographie de Rumeur ou l'énonciation ambiguë », in *Rumeurs et Nouvelles au temps de la Renaissance*, JONES-DAVIES Marie-Thérèse (dir.), Paris, Klincksieck, 1997, p. 57–62.
- , « *The Winter's Tale* et Giulio Romano », in *Études Anglaises*, vol. 28, n° 3, 1975, p. 257–268.
- Marxist Shakespeares*, HOWARD Jean et SHERSHOW Scott Cutler (dir.), Londres, Routledge 2001.
- MATCHETT William H., « Some Dramatic Techniques in *The Winter's Tale* », in *Shakespeare Survey*, vol. 22, 1969, p. 93–107.
- MCMILLAN Scott et MACLEAN Sally-Beth, *The Queen's Men and their Plays*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- MCMULLAN Gordon, *Shakespeare and the Idea of Late Writing. Authorship in the Proximity of Death*, Cambridge, Cambridge University Press, (2007) 2010.
- MEEK Richard, « Ekphrasis in *The Rape of Lucrece* and *The Winter's Tale* », in *Studies in English Literature 1500–1900*, vol. 46, n° 2, 2006, p. 389–406.
- , *Narrating the Visual in Shakespeare*, Aldershot, Ashgate, 2009.
- MELCHIORI Barbara, « “Still Harping on my Daughter” », in *English Miscellany*, vol. 11, 1960, p. 59–74.

- MENTZ Steven R., « Wearing Greene: Autolycus, Robert Greene, and The Structure of Romance in *The Winter's Tale* », in *Renaissance Drama*, New Series XXX, 1999–2001, p. 73–92.
- MESCHONNIC Henri, *Poétique du traduire*, Paris, Éditions Verdier, 1999.
- MILES Geoffrey, *Classical Mythology in English Literature: A Critical Anthology*, Londres, Routledge, 1999.
- MOORE SMITH G. C., « Lyly, Greene and Shakespeare », in *Notes and Queries*, 14 décembre 1907, p. 461.
- MORALES Helen, « The torturer's apprentice: Parrhasius and the limits of art », in *Art and Text in Roman Culture*, ELSNER Ja (dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 182–209.
- MORETON Oscar C., *Old Carnations and Pinks*, Londres, George Rainbird, 1955.
- MORSE W. R., « Metacriticism and Materiality: The Case of Shakespeare's *The Winter's Tale* », in *English Literary History*, vol. 58, n° 2, 1991, p. 283–304.
- MOWAT Barbara A., *The Dramaturgy of Shakespeare's Romances*, Athens, University of Georgia Press, 1976.
- MUIR Kenneth, *The Sources of Shakespeare's Plays*, Londres, Methuen, 1977.
- MUKHERJI Subha, *Law and Representation in Early Modern Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- NEELY Carol Thomas, « *The Winter's Tale*: The Triumph of Speech », in *Studies in English Literature, 1500–1900*, vol. 15, n° 2, « Elizabethan and Jacobean Drama », printemps 1975, p. 321–338.
- , « Women and Issue in *The Winter's Tale* », in *Philological Quarterly*, vol. 57, n° 2, p. 181–194.
- , *Broken Nuptials in Shakespeare's Plays*, Chicago, University of Illinois Press, 1993.
- NEWCOMB Lori Humphrey, « The Romance of Service: The Simple History of *Pandosto's* Servant Readers », in *Framing Elizabethan Fictions. Contemporary Approaches to Early Modern Narrative Prose*, RELIHAN Caroline Constance (dir.), Kent, Londres, Kent State University Press, 1996, p. 117–140.
- , « "If that which is lost be not found": Monumental Bodies, Spectacular Bodies in *The Winter's Tale* », in *Ovid and the Renaissance Body*, STANIVUKOVIC Goran V. (dir.), Toronto, University of Toronto Press, 2001, p. 239–259.
- , *Reading Popular Romance in Early Modern England*, New York, Columbia University Press, 2002.
- , « The Sources of Romance, The Generation of Story, and The Patterns of the Pericles Tales », in *Staging Early Modern Romance. Prose Fiction, Dramatic Romance, and Shakespeare*, LAMB Mary Ellen et WAYNE Valerie (dir.), New York, Routledge, 2009, p. 21–46.
- NICHOLS John, *The Progresses, Processions and Magnificent Festivities of King James the First*, Londres, J. B. Nichols, 1828, vol. 2.
- NUTTALL A. D., « *The Winter's Tale*: Ovid Transformed », in *Shakespeare's Ovid: The Metamorphoses in the Plays and Poems*, TAYLOR A. B. (dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 2000, p. 135–150.

- NUYTS-GIORNAL Josée, « Shakespearean Virtuosity in *The Winter's Tale* », in *The Spectacular in and around Shakespeare*, DROUET Pascale (dir.), Newcastle-upon-Tyne, Cambridge Scholar's Press, 2009, p. 63–81.
- ORKIN Martin, *Local Approximations and Power*, Londres, Taylor and Francis, 2005.
- ORTIZ Fernando, *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*, 1940, Durham NC, Duke University Press, 1995.
- PAFFORD J. H. P., « Music, and the Songs in *The Winter's Tale* », in *Shakespeare Quarterly*, vol. 10, n° 2, printemps 1959, p. 161–175.
- PALFREY Simon, *Late Shakespeare: A New World of Words*, Oxford, Clarendon Press, 1997.
- PARKER Patricia, *Shakespeare from the Margins: Language, Culture, Context*, Chicago, University of Chicago Press, 1996.
- PARKINSON John, *Theatrum Botanicum*, Londres, 1629.
- PASTER Gail Kern, *The Body Embarrassed: Drama and the Disciplines of Shame in Early Modern England*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1993.
- PAVIS Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006.
- PITCHER John, « “Some call him Autolycus” », in *In Arden: Editing Shakespeare. Essays in Honour of Richard Proudfoot*, THOMPSON Ann et McMULLAN Gordon (dir.), Londres, Thomson Learning, 2003, p. 252–268.
- PRENDERGAST Maria Teresa Micaela, « Promiscuous Textualities: The Nashe-Harvey Controversy and the Unnatural Productions of Print », in *Printing and Parenting in Early Modern England*, BROOKES Douglas A. (dir.), Aldershot, Ashgate, 2005, p. 173–196.
- PRICE John E., « “Back-wounding calumny”: the subject of slander in King James's *Basilikon Doron* and Shakespeare's *Measure for Measure* », in *American Notes and Queries*, vol. 22, n° 7/8, March/April 1984, p. 99–101.
- Printing and Parenting in Early Modern England*, BROOKES Douglas A. (dir.), Aldershot, Ashgate, 2005.
- PUTTENHAM George, *The Arte of English Poesie (1569, 1589)*, LUMLEY John (ed.), New York, AMS Press, “English Reprints”, vol. 4, n° 15, 1966.
- QUINN Kelly A., « Ecphrasis and Reading Practices in Elizabethan Narrative Verse », in *Studies in English Literature 1500–1900*, vol. 44, n° 1, 2004, p. 19–35.
- Reading and Writing in Shakespeare*, BERGERON David (dir.), Newark, Delaware University Press, 1996.
- Representing Shakespeare, New Psychoanalytic Essays*, SCHWARTZ Murray M. et KAHN Coppélia (dir.), Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1980.
- RIBARD Jacques, *Un Ménestrel du XIV^e siècle : Jean de Condé*, Genève, Droz, 1969.
- RICHARDS Jennifer, « Social Decorum in *The Winter's Tale* », in *Shakespeare's Late Plays: New Readings*, RICHARDS Jennifer et KNOWLES James (dir.), Edinburgh, Edinburgh University Press, 1999, p. 75–91.
- RICKARD Jane, *Authorship and Authority: The Writings of James VI and I*, Manchester, Manchester University Press, 2007.
- RICO Barbara R., « From “Speechless Dialect” to “Prosperous Art”: Shakespeare's Recasting of the Pygmalion Image », in *Huntington Library Quarterly*, vol. 48, 1985, p. 85–95.

- ROBERTS Sasha, « Historicizing Ekphrasis: Gender, Textiles, and Shakespeare's *Lucrece* », in *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, ROBILLARD Valérie et JONGENEEL Else (dir.), Amsterdam, VU University Press, 1998, p. 103–120.
- RODGER Alexander Rodger, « Roger Ward's Shrewsbury Stock: An Inventory of 1585 », in *The Library*, 5th series, vol. 13, 1958, p. 247–268.
- ROWSE A. L., *Shakespeare the Man*, New York, Harper and Row, 1973.
- SALINGAR Leo, *Dramatic Form in Shakespeare and the Jacobean: essays*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- SALZMAN Paul, *An Anthology of Elizabethan Fiction*, Oxford, Oxford University Press, 1987.
- SCHAMA Simon, *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, Londres, Collins, 1987.
- SCHOENBAUM Samuel, *Shakespeare: A Documentary Life*, Oxford, Oxford University Press, 1975.
- SCHOONE-JONGEN Terence, *Shakespeare's Companies: William Shakespeare's Early Career and the Acting Companies, 1577–1594*, Aldershot, Ashgate, 2008.
- SCHWARZ Murray M., « Leontes' Jealousy in *The Winter's Tale* », in *American Imago*, vol. 30, n° 3, automne 1973, p. 250–273.
- , « *The Winter's Tale*: Loss and Transformation », in *American Imago*, vol. 32, n° 2, Summer 1975, p. 145–199.
- Shakespeare and the French Poet*, BONNEFOY Yves et NAUGHTON John T. (dir.), Chicago, University of Chicago Press, 2008.
- Shakespeare's Book: Essays in Reading, Writing and Reception*, MEEK Richard, RICKARD Jane et WILSON Richard (dir.), Manchester, Manchester University Press, 2008.
- Shakespeare's Late Plays: New Readings*, RICHARDS Jennifer et KNOWLES James (dir.), Edinburgh, Edinburgh University Press, 1999.
- SIEMON James R., « “But it appears she lives”: Iteration in *The Winter's Tale* », in *Publications of the Modern Literary Association*, vol. 89, n° 1, 1994, p. 10–16.
- SIGAL Gale, « The Pit or the Pedestal? The Dichotomization of the Lady in Troubadour Lyric », in *The Romanic Review*, vol. 84, mars 1993, p. 109–142.
- , *Erotic Dawn Songs of the Middle Ages: Voicing the Lyric Lady*, Gainesville, University of Florida Press, 1996.
- SMITH Helen, « “A man in print?”: Shakespeare and the Representation of the Press », in *Shakespeare's Book: Essays in Reading, Writing and Reception*, MEEK Richard, RICKARD Jane et WILSON Richard (dir.), Manchester, Manchester University Press, 2008, p. 59–75.
- SNYDER Susan, *Shakespeare: A Wayward Journey*, Newark, University of Delaware Press, 2002, p. 197–207.
- SOKOL B. J., *Art and Illusion in The Winter's Tale*, Manchester, Manchester University Press, 1994.
- SPUFFORD Margaret, *The Great Reclotting of Rural England: Petty Chapmen and their Wares in the Seventeenth Century*, Londres, Hambledon Press, 1984.

- STEINER George, *Après Babel : une poétique du dire et de la traduction*, Paris, Albin Michel, 1998.
- SUHAMY Henri, *Le Vers de Shakespeare*, Paris, Didier-Érudition, 1984.
- , *Les Figures de style*, Paris, PUF, 1993.
- , *Versification anglaise*, Paris, Ellipses, 1999.
- TASSI Marguerite A., *The Scandal of Images: Iconoclasm, Eroticism, and Painting in Early Modern English Drama*, Selinsgrove, Susquehanna University Press, 2005.
- The Winter's Tale, Texts and Contexts*, DiGANCI Mario (dir.), Boston, New York, Bedford/St. Martin's, 2008.
- THOMPSON E. P., « Rough Music : le charivari anglais », in *Annales (Économies, Sociétés, Civilisations)*, vol. 27, n° 2, janvier-juin 1972, p. 285–312.
- THORET Yves, « Princess Constance in Shakespeare's *King John*: From Distress to Despair », in *Shakespearean Criticism*, LEE Michelle (dir.), Detroit, Thomson Gale, vol. 132, 2010, p. 100–104.
- THORNE Alison (dir.), *Shakespeare's Romances*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2003.
- TIGNER Amy L., « *The Winter's Tale*: Gardens and the Marvels of Transformation », in *English Literary Renaissance*, vol. 36, n° 1, 2006, p. 114–134.
- VALLA Lorenzo, *Dialogue on Free Will, 1435–1443*, Charles Edward Jr. Trinkaus (trad.), in *The Renaissance Philosophy of Man*, CASSIRER Ernst, KRISTELLER Paul Oskar et RANDALL John Herman Jr. (dir.), Chicago, University of Chicago Press, 1948.
- VAN ELK Martine, « “Our Praises are our Wages”: Courtly Exchange, Social Mobility, and Female Speech in *The Winter's Tale* », in *Philological Quarterly*, vol. 74, n° 4, 2000, p. 429–457.
- VIENNE-GUERRIN Nathalie, « L'injure et la voix dans le théâtre de Shakespeare », in *Shakespeare et la voix. Actes du Congrès de 1999*, DORVAL Patricia et MAGUIN Jean-Marie (dir.), Paris, Société Française Shakespeare, p. 193–205.
- , « *Coriolanus*, or “The Arraignment of an unruly tongue” », in *Coriolan de William Shakespeare. Langages, Interprétations, Politique(s)*, HILLMAN Richard (dir.), Tours, Presses universitaires François Rabelais, p. 133–153.
- , « Les jeux de l'injure dans *Henry IV* », in *Shakespeare et le jeu. Actes du Congrès organisé par la Société Française Shakespeare*, KAPITANIAK Pierre et PEYRÉ Yves (dir.), Paris, Société Française Shakespeare, 2005, p. 185–199.
- VINAVER Michel, *Écritures dramatiques*, Arles, Actes Sud, 1993.
- Voix de Koltès*, BIDENT Christophe, SALADO Régis et TRIAU Christophe (dir.), Paris, Atlantica, 2004.
- WAAGE Frederick, « “Be stone no more”: Italian Cinquecento Art and Shakespeare's Last Plays », in *Shakespeare, Contemporary Critical Approaches*, GARVIN Harry et PAYNE Michael (dir.), Lewisburg, Bucknell University Press, 1980, p. 71–78.
- WALL Wendy, « Reading for the Blot: Textual Desire in Early Modern English Literature », in *Reading and Writing in Shakespeare*, BERGERON David (dir.), Newark, Delaware University Press, 1996, p. 131–159.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

- WEINSTEIN Philip M., « An Interpretation of Pastoral in *The Winter's Tale* », in *Renaissance Quarterly*, vol. 22, n° 2, printemps 1971, p. 97–109.
- WELLS Marion A., « “To Find a Face Where All Distress is Stell'd”: Enargeia, Ekphrasis, and Mourning in *The Rape of Lucrece* and *The Aeneid* », in *Comparative Literature*, vol. 54, n° 2, 2002, p. 99–118.
- WICKHAM Glynne, *The Medieval Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, (1974) 2000.
- WILSON Harold, « Nature and Art », in *The Winter's Tale: A Casebook*, MUIR Kenneth (dir.), Londres, Macmillan, 1968, p. 151–158.
- WILSON Katharine, « Transplanting Lillies: Greene, Tyrants and Tragical Comedies » in *Writing Robert Greene. Essays on England's First Notorious Professional Writer*, MELNIKOFF Kirk et GIESKES Edward (dir.), Aldershot, Ashgate, 2008.
- WRIGHT Louis, *Middle-Class Culture in Elizabethan England*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1935.
- Writing Robert Greene: Essays on England's First Notorious Professional Writer*, MELNIKOFF Kirk et GIESKES Edward (dir.), Aldershot, Ashgate, 2008.
- ZOGRAFOU Athanassia, « Images et reliques en Grèce ancienne. L'omoplate de Pélops », in *Les Objets de la mémoire*, BORGEAUD Philippe et VOLOKHINE Youri (dir.), Berne, Peter Lang, 2005, p. 123–148.

Biographies

Danièle BERTON-CHARRIÈRE

Danièle Berton-Charrière est professeur à l'université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand. Spécialiste du théâtre élisabéthain et jacobéen, elle a soutenu une thèse d'État sur Cyril Tourneur. Ses travaux de recherche portent sur le théâtre (jusqu'à l'époque contemporaine), l'intertextualité et l'intersémiotité. Elle a co-dirigé *Expression contemporaine et représentation(s) dans le théâtre anglophone* (2006) et *Création théâtrale : schèmes, traduction, adaptation* (2007) aux Presses universitaires de Saint-Étienne.

Stéphane BRAUNSCHWEIG

Stéphane Braunschweig est metteur en scène et directeur du Théâtre national de la Colline. Son parcours artistique se nourrit de ses études philosophiques suivies à l'École normale supérieure de Saint-Cloud ainsi que de sa formation à l'école du Théâtre national de Chaillot dirigée alors par Antoine Vitez. Sa trilogie intitulée *Les Hommes de neige* (Gennevilliers, 1991) mais aussi ses grandes fresques (*Ajax*, *Peer Gynt*, *Dans la jungle des Villes*), ses mises en scène des œuvres de Shakespeare, Molière, Büchner ou Tchekhov en font un artiste polymorphe, adepte des dispositifs monumentaux et mécanisés, lui qui fonda le Théâtre-Machine au début de sa carrière. Dans cette perspective, il a également monté plus de quinze opéras depuis 1992.

Sophie CHIARI

Sophie Chiari est maître de conférences en littérature anglaise à l'université de Provence. Elle a dirigé le dernier numéro de la revue *Interfaces* (« Images of Fear », à paraître), et a publié de nombreux articles consacrés au théâtre, à la littérature et à la traduction de la Renaissance anglaise. Elle a également publié *Renaissance Tales of Desire* (Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2009) et *L'Image du labyrinthe* à

la Renaissance (Paris, Honoré Champion, 2010), et travaille actuellement sur les rapports entre Greene et Shakespeare.

Michele DE BENEDICTIS

Michele De Benedictis travaille sur la littérature des XVI^e et XVII^e siècles, le théâtre de la Renaissance et l'histoire de la médecine. Sa thèse porte sur la théorie des humeurs dans les satires de Ben Jonson.

Pascale DROUET

Maître de conférences en littérature des XVI^e et XVII^e siècles à l'université de Poitiers, habilitée à diriger des recherches. Pascale Drouet a publié de nombreux articles sur la dialectique de la marge et du centre dans l'Angleterre de la Renaissance. Elle est l'auteur de *Le Vagabond dans l'Angleterre de Shakespeare, ou l'art de contrefaire à la ville et à la scène* (L'Harmattan, 2003) et vient d'achever une monographie intitulée *Mise au ban et abus de pouvoir dans les tragédies de Shakespeare. Analyse d'une dynamique de déterritorialisation*. Elle a dirigé et co-dirigé plusieurs ouvrages collectifs sur le théâtre de Shakespeare, et a créé *Shakespeare en devenir*, et son supplément *L'Œil du spectateur*, cahiers électroniques de la revue *La Licorne*.

Dominique GOY-BLANQUET

Professeur émérite à l'université de Picardie, Dominique Goy-Blanquet est membre du comité de rédaction de la *Quinzaine littéraire* et préside la Société Française Shakespeare. Parmi ses récents ouvrages : *Shakespeare's Early History Plays: From Chronicle to Stage* (Oxford University Press, 2003), l'édition de *Joan of Arc, A Saint for All Reasons: Studies in myth and politics* (Ashgate, 2003), *Shakespeare et l'invention de l'histoire* (Le Cri, Bruxelles, 2004), une traduction des conférences de W.H. Auden, *Shakespeare* (Anatolia, Paris, 2003), et divers essais pour *Shakespeare Survey*, *Cambridge Companion*, *Literary Encyclopedia*, *Europe*, *Moreana*, *Law and Humanities*. Elle vient de terminer un livre sur le droit et le théâtre Tudor.

Claire GUÉRON

Claire Guéron est maître de conférences à l'université de Bourgogne (Dijon), où elle enseigne la littérature élisabéthaine et l'histoire britannique. Elle a soutenu une thèse intitulée « Retour et retournement : la poétique du déracinement dans *Richard II*, *Coriolan*, *Le Roi Lear*, *Timon d'Athènes* et *La Tempête* » en décembre 2008, et a publié plusieurs articles portant sur les thèmes de l'exil et du langage dans l'œuvre de Shakespeare. Elle s'intéresse également à la figure de l'animal et prépare un article sur les allures du cheval dans les Histoires, les Comédies et les Sonnets.

Francis GUINLE

Francis Guinle est professeur émérite de l'université Lumière-Lyon 2 et spécialiste de Shakespeare et du théâtre élisabéthain. Ancien directeur du Théâtre Lumière, il a mis en scène plusieurs pièces anglaises du xvi^e siècle. Il est l'auteur de nombreux articles sur le théâtre tudor et élisabéthain, ainsi que d'un livre sur Shakespeare : *"The Concord of This Discord" : la structure musicale du Songe d'une nuit d'été*. Sa recherche porte essentiellement sur les rapports entre composition musicale et composition dramatique en Grande-Bretagne au Moyen Âge et à la Renaissance.

Mylène LACROIX

Ancienne élève de l'École normale supérieure de Lyon et agrégée d'anglais, Mylène Lacroix mène depuis 2005 des recherches autour de la traduction shakespearienne. Sa maîtrise sur quatre traductions françaises du *Conte d'hiver* lui a valu le Prix du Mémoire de la Société Française Shakespeare en 2006. Se proposant d'élargir ses récents travaux consacrés à Henry V, elle s'intéresse actuellement à la question de la traduction de l'hétéroglossie dans le théâtre de Shakespeare dans le cadre de sa thèse à l'université Paris Ouest Nanterre La Défense.

Delphine LEMONNIER-TEXIER

Ancienne élève de l'École normale supérieure de Fontenay-St-Cloud, agrégée d'anglais, docteur en littérature anglaise, Delphine Lemonnier-Textier est maître de conférences à l'université de Rennes 2 – UEB. Elle est l'auteur de plusieurs articles sur le théâtre shakespearien, et a co-dirigé plusieurs ouvrages collectifs aux Presses universitaires de Rennes : *Lectures de Coriolan*, avec G. Winter (2006) ; *Lectures du Roi Lear*, avec G. Winter (2008) ; *Lectures de Endgame/Fin de partie*, avec G. Chevalier et B. Prost, et *Lectures de The Winter's Tale* (2010). Elle a également dirigé *Représentations et identités sexuelles dans le théâtre de Shakespeare. Mises en scène du genre, écritures de l'histoire* (2010) et a collaboré à l'édition Pléiade du *Théâtre Élisabéthain*, avec les notices critiques sur *Le Conte de la bonne femme* de George Peele et *Frère Bacon et frère Bungay* de Robert Greene. Ses recherches portent sur la notion de personnage dans le théâtre de Shakespeare, à travers les images emblématiques et la représentation du genre, ainsi que sur l'intertextualité shakespearienne dans le théâtre anglophone contemporain.

Jana PRIDALOVA

Jana Pridalova is a PhD student at the School of English, University of Leeds, where she is researching the mirror metaphor in English Renaissance literature under the supervision of Professor Martin Butler. She has contributed to the sympo-

sium “Renaissance Senses” organized by the Scottish Institute for Northern Renaissance Studies in 2009 and she was a conference convenor of the Northern Renaissance Seminar, a one-day conference on “Love and Death in the Renaissance” at the University of Leeds in 2010. She is a co-editor of the special edition of *Early Modern Literary Studies* entitled “Conceptions of Love and Death in Early Modern Literature” (forthcoming).

Estelle RIVIER

Estelle Rivier est agrégée d'anglais et maître de conférences à l'université du Maine. Ses recherches exploitent la terminologie sémiologique théâtrale afin de décrypter le fonctionnement des mises en scène contemporaines de Shakespeare. Formée au Conservatoire d'Art dramatique d'Orléans, elle a fondé *Act' en scène* en 2006 afin d'allier la théorie à la pratique. Membre du comité de lecture des écritures théâtrales contemporaines à la Tête Noire, théâtre subventionné de la région Centre, elle nourrit ses recherches du regard des auteurs du XXI^e siècle. *Shakespeare à la Comédie-Française*, co-écrit avec Carole Guidicelli, doit paraître en 2011.

Yves THORET

Yves Thoret est médecin neuro-psychiatre, en retraite depuis 2003 et ancien maître de conférences de psychopathologie à l'université Paris Ouest Nanterre La Défense. Docteur d'État ès Lettres et Sciences humaines (1988) avec une thèse sur « La théâtralité dans l'œuvre de Freud et la psychanalyse » préparée sous la direction de Didier Anzieu, sa thèse a été reprise dans un ouvrage *La Théâtralité, étude freudienne* (Dunod, « Psychismes », 1993), qui comporte un chapitre sur *Macbeth*, *Le Roi Lear* et *Le Conte d'hiver*. Outre des articles portant sur la psychiatrie et la psychanalyse, il poursuit une recherche sur l'approche clinique et psychanalytique de l'œuvre de Shakespeare, en liaison avec le groupe de psychologie appliquée aux arts (*psyart*). Une de ces études, « Princess Constance in Shakespeare's *King John*: from Distress to Despair », a été récemment rééditée dans *Shakespearean Criticism*, Michelle Lee (dir.), vol. 132, 2010.

Nathalie VIENNE-GUERRIN

Nathalie Vienne-Guerrin est professeur à l'université de Montpellier III Paul Valéry où elle dirige l'IRCL, Institut de recherche sur la Renaissance, l'âge classique et les Lumières (UMR 5186 CNRS). Elle est co-directrice (avec Jean-Christophe Mayer) de la revue *Cahiers élisabéthains*, co-fondatrice et co-directrice (avec Sarah Hatchuel) de la collection « Shakespeare on Screen » (Publications des universités de Rouen et du Havre). Elle est spécialiste de l'injure et de la mauvaise langue dans le

BIOGRAPHIE

monde de Shakespeare et a écrit une trentaine d'articles sur ce sujet et prépare actuellement un dictionnaire pragmatique de l'injure shakespearienne (Continuum).

Richard WILSON

Richard Wilson est professeur de littérature anglaise à l'université de Cardiff. Il est l'auteur de *Will Power: Essays on Shakespearean authority* (1993), *Christopher Marlowe* (Longman, 1999), *Secret Shakespeare: Studies in theatre, religion and resistance* (2004) et *Shakespeare in French Theory: King of Shadows* (2007). Il a co-dirigé, entre autres, *New Historicism and Renaissance Drama* avec Richard Dutton (Longman, 1992) ; *Julius Caesar* avec Martin Coyle (Palgrave MacMillan, 2001), *Theatre and Religion*, et *Region, Religion, and Patronage* avec Richard Dutton et Alison Findlay (Manchester University Press, 2003), *Shakespeare's Book: Essays in Reading, Writing and Reception* avec Richard Meek et Jane Rickard (Manchester University Press 2008).

Cœuvre composite, *Le Conte d'hiver* a longtemps été une œuvre décriée par la critique. Redécouverte au début du xx^e siècle, la pièce a depuis fait l'objet de nombreuses interprétations novatrices et reprises au théâtre.

Ce volume s'inscrit dans ce renouveau critique, et se propose d'étudier les sources et l'identité littéraire de la pièce, la comparaison entre les arts qu'elle propose, et de se plonger dans une réflexion sur l'enfance, la parole féminine, les relations passionnelles, le libre-arbitre et les intertextes.

Par ses approches critiques variées, allant de l'analyse des sources à la philosophie, en passant par des témoignages de praticiens du théâtre et l'analyse stylistique, ce volume montre toute la richesse du *Conte d'hiver* de Shakespeare.

Avec des contributions de :

Danièle BERTON-CHARRIÈRE, Stéphane BRAUNSCHWEIG, Sophie CHIARI, Michele DE BENEDICTIS, Pascale DROUET, Dominique GOY-BLANQUET, Claire GUÉRON, Francis GUINLE, Mylène LACROIX, Delphine LEMONNIER-TEXIER, Jana PRIDALOVA, Yves THORET, Nathalie VIENNE-GUERRIN, Richard WILSON.

Photo de couverture :

M^{me} Mary (Anderson) de Navarro, 1859-1940, full-length portrait, standing on step, facing right, as Hermione in the *Winter's Tale*, © Vander Weyde, 1887.

www.pressesparisouest.fr

15 €



isbn : 978-2-84016-086-1



PRESSES UNIVERSITAIRES DE PARIS OUEST

