

« *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 <sup>e</sup> 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 parrésiasite 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

**L**e *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 oraculaire<sup>1</sup>. 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 cigales<sup>2</sup> ». 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, « “Tonguetied, 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 pièce<sup>3</sup>, il est aussi une figure métaphorique, et presque irréaliste. 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<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> 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-TeXier 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* ».