



HAL
open science

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

Sophie Chiari, Shakespeare Pandosto, Le Conte D 'Hiver

► To cite this version:

Sophie Chiari, Shakespeare Pandosto, Le Conte D 'Hiver. Green(e) Shakespeare: Pandosto et Le Conte d'hiver. Yan Brailowsky, Anny Crunelle et Jean-Michel Déprats. A sad tale's best for winter. Approches critiques du Conte d'Hiver de Shakespeare, Presses universitaires de Paris Nanterre, pp.29-51, 2011, 978-2-84016-086-1. 10.4000/books.pupo.2267 . hal-01719642

HAL Id: hal-01719642

<https://hal.science/hal-01719642>

Submitted on 28 Feb 2018

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.

GREEN(E) SHAKESPEARE. *PANDOSTO* ET *LE CONTE D'HIVER*

Sophie Chiari (Université de Provence)

Résumé

Si l'on attribue *Le Conte d'hiver* (1611) 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. Dans le roman de Greene, *Pandosto*, le personnage-titre est roi de Bohème, et Egistus est roi de Sicile. Dans la pièce librement adaptée de la pastorale, Léonte est roi de Sicile, Polixène de Bohème. Ce glissement géographique montre comment Shakespeare translate, au sens premier du terme, un récit empreint de bons sentiments de la page à la scène, en utilisant des procédés de distorsion que cet article se propose d'étudier à partir de l'édition de 1588 du texte de Greene. Shakespeare utilise les attentes d'un public familiarisé avec le récit d'origine pour mieux les déjouer et livrer sa propre version de la pastorale, grinçante et grotesque. *Le Conte d'hiver* subvertit les codes du monde vert dépeint par Greene dans ce qui s'apparente à un « vieux conte » pour créer de fait une anti-pastorale. Une anti-pastorale qui met l'imprimé en scène et sa source en abyme par le biais d'Autolycus, vagabond, détresseur et conteur, paradoxalement absent du *Pandosto* de Greene.

Abstract

If *The Winter's Tale* (1611) 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. In Greene's romance, *Pandosto*, the eponymous character, is King of Bohemia, and Egistus is King of Sicily. In Shakespeare's free adaptation of the pastoral genre, Leontes rules over Sicily and Polixenes over Bohemia. This geographical inversion shows how the playwright translates, in the etymological sense of the term, a sentimental narrative from the page to the stage, using distortion processes which I intend to analyze in the following pages, relying on the 1588 edition of Greene's *Pandosto*. Jacobean spectators were likely to be familiar with Greene's prose fiction, and Shakespeare thus plays with his audience's expectations in order to create his own satirical, grotesque version of the pastoral world. He subverts the codes of Greene's green world in what looks like an "old tale", proposing instead an anti-pastoral play. A play which, incidentally, stages its own sources as well as the print industry through Autolycus, who is a vagrant, a thief and a raconteur paradoxically absent from Greene's *Pandosto*.

Dans l'analyse qui va suivre, il ne s'agira pour moi 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 authors² », se croisent en effet à plusieurs reprises, et c'est dans cette pièce que l'« entreglose », comme le dit Montaigne dans *Les Essais*, ou l'entre-tissage des deux textes, est à la fois le plus singulier et le plus révélateur.

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 de ces « University Wits » dont Shakespeare n'était pas. Il 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, lui, se réserve pour le théâtre et la poésie. Tous deux se croisent et se côtoient probablement par l'intermédiaire des Queen's Men (1583-1595)³, 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, sur son lit de mort, Robert Greene aurait écrit *The Repentance of Robert Greene*⁴. 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). Or, ce texte comprend la désormais célèbre invective qui cite un vers tiré de la troisième partie d'*Henri VI*⁵:

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 country⁶.

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 théâtres. Derrière ses lignes, on devine en outre une accusation de plagiat, qui ne laissa probablement pas l'intéressé insensible. Il est en effet possible qu'un Shakespeare quelque peu rancunier se soit rappelé l'expression « beautified with our feathers » lorsqu'il fait dire à Polonius, dans *Hamlet* : « 'beautified' is a vile phrase » (2.2.110). Cependant, rien n'est sûr, d'autant que l'authenticité

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

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

³ Voir Scott MCMILLINAND et Sally-Beth MACLEAN, *The Queen's Men and their plays*, Cambridge, CUP, 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.

⁴ Terence SCHOONE-JONGEN, *Shakespeare's companies: William Shakespeare's Early Career and the Acting Companies, 1577-1594*, Aldershot, Ashgate, 2008, p. 17-42.

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

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

de *Greene's Groatsworth of Wit* pose problème. 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, il met au point les conventions de la comédie romantique dont Shakespeare s'inspirera plus tard. Longtemps après la mort de Greene, le dramaturge écrit en effet *Le Conte d'hiver* (1611) en s'inspirant non seulement de *Pandosto*, mais aussi des brochures à succès écrites par Greene, ces « coney-catching pamphlets » (1591-92)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. Quant au repentir que Léonte exprime vers la fin de la tragi-comédie, il évoque les « repentance tracts » ces opuscules publiés après la mort de Greene, où l'auteur se penche sur son passé de mauvais garçon en exprimant ses regrets.

L'édition princeps de *Pandosto. The Triumph of Time*, aujourd'hui perdue, remonte probablement à 1585¹¹. La première qui nous soit parvenue et qui porte la date de 1588, était dédiée à l'un des favoris de la Reine Élisabeth I^{ère}, George Clifford (1558-1605), comte de Cumberland¹². Le succès de ce roman avait été tel que Robert Greene allait partiellement reprendre la trame de ce récit dans *Menaphon*¹³ l'année suivante. *Pandosto* est à nouveau publié en 1592, 1595, 1607, et fera l'objet de nombreuses rééditions. Avec ce récit pastoral

⁷ Certains critiques désignent Thomas Nashe comme l'auteur probable de *Groatsworth 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 Penilesse* le désigne comme un auteur possible, pris de panique à l'idée qu'on puisse découvrir son identité. 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 *Groatsworth 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 ». Voir Henry CHETTLE, *Kind-harts dreame*, Londres, 1593 (STC 5123).

⁸ Comédie romantique, comme la précédente, et non pièce historique comme le laisse entendre son titre.

⁹ Robert GREENE, *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 (2nd ed.) 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 Robert GREENE, *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 wisdom, doth awake it by the helpe of reason*, Londres, T. Dawson pour Thomas Woodcocke, 1583, STC (2nd ed.) n° 12269.

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

¹² Robert GREENE, *Pandosto the triumph of time. VWherein is discovered by a pleasant historie, that although by the meanes of sinister fortune truth may be concealed, yet by time in spight 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 (2nd ed.) n° 12285.

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

qui reprend la veine explorée avant lui par sir Philip Sidney¹⁴, Greene a d'abord souhaité s'adresser à un lectorat populaire — même s'il est légitime s'interroger sur la notion de lectorat « populaire » dans une Angleterre où l'immense majorité de la population ne savait pas lire. Lorsque Shakespeare décide de reprendre l'œuvre de Greene, lui aussi veut s'adresser au plus grand nombre, en s'efforçant d'exploiter le succès d'un nouveau genre théâtral qu'il avait pourtant décrié 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 il se mue en traducteur inspiré. Au final, 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 collaboration ? C'est à ces questions que cette communication s'efforcera de répondre, à travers trois problématiques majeures reliant *Pandosto* au *Conte d'hiver*, à savoir la filiation, la transposition, et la création

1. Filiations : « A thriving issue » (2.2.44)

Filiation, bâtardise, légitimité sont trois des grandes notions qui sous-tendent les œuvres de Greene et de Shakespeare. Greene, on l'a vu, était plutôt bien placé pour aborder ce thème, vu son histoire personnelle. Shakespeare, lui, y réfléchissait depuis de nombreuses années et, curieuse coïncidence, 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 heir¹⁶ »), ce qui rend son utilisation 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 Léonte 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, en s'adressant directement au roi : « [...] Care not for issue ; / The crown will find an heir » (5.1.46-47) ». 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'Elisabeth I^{ère}. 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 Léonte ne voit personne pour lui succéder, Polixène, le roi de Bohême, a quant à lui un héritier tout trouvé. Son fils est un jeune homme pourvu de nombreuses qualités, dans

¹⁴ Voir la pastorale manuscrite de Philip Sidney, *The Old Arcadia*. Pour une édition moderne voir Philip SIDNEY, *The Countess of Pembroke's Arcadia (The Old Arcadia)*, éd. Katherine Duncan-Jones, Oxford, OUP, 2008.

¹⁵ « POLONIUS: The best actors in the world, either for tragedy, comedy, history, pastoral, pastoral-comical, historical-pastoral, tragical-historical, tragical-comical-historical-pastoral, scene indivisible, 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 » (2.2.398-403).

¹⁶ Robert GREENE, *Pandosto*, in William SHAKESPEARE, *The Winter's Tale*, éd. Stephen Orgel, Oxford, OUP, 1996, p. 234. Tous les renvois à *Pandosto* se feront à partir du texte publié en Appendice B dans l'édition de Stephen Orgel.

l'ouvrage en prose comme dans la pièce, et la descendance semble donc pleinement assurée. En réalité, même dans le royaume de Polixène, 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. 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 king¹⁷ ». 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.

Cette notion de filiation est donc au cœur des enjeux de *Pandosto* et du *Conte d'hiver*, où les femmes sont d'abord des mères en puissance. On le comprend assez nettement dans la pièce, puisque Léonte 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 [...]¹⁸.

Le couple royal a donc un fils, et Shakespeare récupère l'information, qu'il introduit dès la scène 1 de l'acte 1 :

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 crushes 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 qu'attend la Reine 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 » (p. 243). Shakespeare reprend les mêmes termes infamants, à savoir « bastard » (2.3.75), et « brat » (2.3.92)¹⁹, pour décrire cet enfant dont le destin s'apparente quelque peu à celui de Cendrillon, conte qui l'avait déjà probablement inspiré dans *Le Roi Lear*. Comme le montre par ailleurs Lisa Hopkins en relisant *Le Conte d'Hiver* à la lumière de l'histoire de Pocahontas, le remplacement de Mamillius par sa sœur Perdita, au cours de la pièce, symbolise le passage de l'ancien au nouveau monde²⁰ 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

¹⁷ Philip M. WEINSTEIN, « An Interpretation of Pastoral in *The Winter's Tale* », *Renaissance Quarterly*, vol. 22 n° 2, Printemps 1971, p. 104 (p. 97-109).

¹⁸ Robert GREENE, *Pandosto*, p. 235.

¹⁹ Voir *OED*, « Brat: 'A child, so called in contempt' J. In 16th and 17th c. sometimes used without contempt, though nearly always implying insignificance; the phrase *beggar's brat* has been common from the first. »

²⁰ Lisa HOPKINS, *The Cultural Uses of the Caesars on the English Renaissance Stage*, Ashgate Publishing, 2008, p. 88.

ne le reconnaît pas comme sien (« the young infant should be burnt with fire²¹ »). Shakespeare retient cette idée et, quand Paulina présente à Léonte le bébé dont vient d'accoucher Hermione, il n'a qu'une envie, le mettre au feu (2.3.94-95). Cette volonté prend une signification nouvelle au regard des vers qui vont suivre, et qui émanent de l'imagination shakespearienne. Car Paulina, afin de convaincre le roi que cet 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 similitude (*OED* 2a). 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, Léonte, est l'œuvre originale que la mère, Hermione, doit reproduire le parfaitement possible dans sa matrice. Le résultat donne un petit livre dont la paternité peut être revendiquée par son auteur²². Si l'on en revient au souhait initial de Léonte 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.

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 peuple²³. Perdita sera donc sauvée, et Léonte 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 réplique²⁴. L'attitude qu'il adopte vis-à-vis de sa source est plus complexe, et pour le moins paradoxale.

²¹ Robert GREENE, *Pandosto*, p. 243.

²² Voir à ce sujet Aaron KITCH, « Bastards and Broad-sides in *The Winter's Tale* », *Renaissance Drama* 30, New Series XXX, *Institution of the Text*, eds. Wendy Wall et Jeffrey Masten, Northwestern University Press, 2001, p. 43-72.

²³ Voir les idées développées par Harold BLOOM dans *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*, Oxford, OUP, (1973), 1997.

²⁴ Robert GREENE, *Pandosto*: « 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 [...] ». Cf. Shakespeare, *Le Conte d'Hiver*: « FLORIZEL : I bless the time / When my good falcon made her flight across / Thy father's ground » (4.4.14-15-16)

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, selon le dramaturge, *Pandosto* est avant tout un conte, même si Greene préfère quant à lui parler de « pleasant History »²⁵ et que le mot « tale » ait pour ce dernier 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 ». Néanmoins, conter reste un art, l'art du « mentir-vrai », pour reprendre le titre d'Aragon. 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 en effet, le mot « conte » apparaît à sept reprises. Dans la 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 équivalent²⁶. 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*)²⁷, avant d'être utilisé par Autolycus, aux yeux de qui le conte est spécifiquement féminin²⁸, puis par un gentilhomme qui, par deux fois, l'associe à la fois au passé (« old tale ») et à l'improbabilité

²⁵ Voir le titre complet de *Pandosto*: « Pandosto. The Triumph of Time. Wherein is discovered by a pleasant History, that although by the means of sinister fortune Truth may be concealed, yet by Time, in spite of fortune, it is most manifestly revealed. Pleasant for age to avoid drowsy thoughts, profitable for youth to eschew other wanton pastimes, and bringing both to a desired content. *Temporis filia veritas*. By Robert Greene, Master of Arts in Cambridge. *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci.* »

²⁶ Voir *OED* 5a: « winter story/tale: an idle tale ».

²⁷ TIME: [...] so shall I do / To the freshest things now reigning and make stale / The glistening of this present, as my tale / Now seems to it. [...] (4.1.12-15)

²⁸ AUTOLYCUS: 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? (4.4.267-69)

(« the verity of it is in strong suspicion²⁹ »). Enfin, c'est encore un « old tale » qu'évoque Paulina alors que le dénouement est proche³⁰.

De prime abord, donc, 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, ce que paraît confirmer la fameuse scène 4 de l'acte 4, où Autolycus vend ses ballades populaires (4.4. 257 ff.). Celles-ci étaient alors associées à une littérature de bas-étage que Henry Parrot³¹ dénoncera en 1615, en priant son libraire d'éviter à ses écrits la proximité et la promiscuité des recueils de ballades (« with your Ballads mixt³² »). La scène 4 de l'acte 4 donne donc une idée de la récurrence des attaques qui visaient alors la culture populaire, en mettant en scène à la fois un public sachant lire (ici représenté par le clown) et qui était friand de ce type de littérature, et une clientèle féminine de rang modeste (incarnée par Mopsa) avide de sensationnel et de bons sentiments³³. Dans ce passage, 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 » (4.4.257-58). 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, Léonte commence en effet par refuser un oracle (« There is no truth at all i'th'oracle » 3.2.138), qui s'avérera pourtant lourd de vérités significatives. 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 limité. Il surpasse Greene, en quelque sorte. 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 nourrices...³⁴ 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.

Ce dont il avait peut-être néanmoins conscience, c'est qu'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 doute le texte de *Campaspe* (1584)³⁵ sous les yeux

²⁹ SECOND GENTLEMAN: Nothing but bonfires: the oracle is fulfilled; the king's daughter is found: such a deal of wonder is broken out within this hour that ballad-makers cannot be able to express it. (5.2.21-25)

THIRD GENTLEMAN: Like an old tale still, which will have matter to rehearse, though credit be asleep and not an ear open. He was torn to pieces with a bear. (5.2.60-62)

³⁰ PAULINA: 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. (5.3.115-18)

³¹ Auteur d'épigrammes, actif entre 1601 et 1626 selon le *Dictionary of National Biography*.

³² Henry PARROT, *The Mastive, Or Young-Whelp of the Olde-Dogge*, Londres, 1615, cité par Louis WRIGHT dans *Middle-Class Culture in Elizabethan England*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1935, p. 95-6.

³³ Voir Lori Humphrey NEWCOMB, *Reading Popular Romance in Early Modern England*, New York, Columbia University Press, 2002, p. 117-8.

³⁴ Voir Gail Kern PASTER, *The Body Embarrassed: Drama and the Disciplines of Shame in Early Modern England*, Ithaca, NY, Cornell University Press, pp. 215-80.

³⁵ John LYLY, *Campaspe, played beefore the Queenes Maiestie on newyeares day at night, by her Maiesites children, and the children of Paules*, Londres, 1584. STC (2nd ed.) n° 17048a. La pièce est réimprimée en 1591 (STC 2nd ed. n° 17049).

lorsqu'il rédigea *Pandosto*³⁶. Sa prose recèle en effet des citations littérales tirées de *Campaspe*, comme le montre l'exemple qui suit. Voici donc ce qu'écrit Lyly :

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 frame by arte to inamour, and whose heart was made by nature to enchaunt. I, but she is beautiful: yea, but not therefore chast: 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 swords³⁷.

Ce passage se retrouve presque littéralement dans *Pandosto* :

Doth Pandosto then love? Yea. Whom ? A maid unknowne, 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 swords³⁸.

La comparaison s'avère éclairante. Elle montre qu'ici, l'amour incestueux du personnage-titre pour Fawnia (l'équivalent de Perdita) est directement inspiré de Lyly. Si, pour Greene, qui s'attache à broser le portrait d'un cinquantenaire en prise à la luxure (« broiling at the heat of unlawful love³⁹ »), les sentiments du tyran ne font aucun doute, pour Shakespeare, ils sont plus difficiles à décoder. Le dramaturge reprend ce thème en sourdine, évoquant simplement l'affection ambiguë du vieux Léonte 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, si l'on en croit les réprimandes de Paulina :

[...] Not a month
Fore your queen died, she was more worth such gazes
Than what you look on now.
(5.1.224-26)

Si, dans *Le Conte d'hiver*, la menace de viol reste latente, dans *Pandosto* en revanche, elle s'exprime au grand jour, 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, seking with fair words and great promises to scale the fort of her chastity »⁴⁰.

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, Léonte 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. [...] » (1.2.195-96). 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 (elle est « the fairest [...] yet beheld » 5.1.87, ou

³⁶ Voir à ce sujet Katharine WILSON, « Transplanting Lillies: Greene, Tyrants and Tragical Comedies » in *Writing Robert Greene. Essays on England's First Notorious Professional Writer*, eds. Kirk Melnikoff et Edward Gieskes, Aldershot, Ashgate, p. 189-203.

³⁷ R. Warwick BOND (éd.), *The Complete Works of John Lyly*, Oxford, Clarendon Press, 1902, vol. 2, p. 330. Cité par G. C. MOORE SMITH, « Lyly, Greene and Shakespeare », *Notes and Queries*, 14 décembre 1907, p. 461.

³⁸ Robert GREENE, *Pandosto*, p. 269.

³⁹ Ibid, p. 270.

⁴⁰ Ibid, p. 269.

encore « the most peerless piece of earth [...] / that e'er the sun shone bright on » 5.1.94-95). Attrayante et inaccessible, puisque déjà convoitée, elle n'en est que plus désirable. Or, tant que le roi ne connaît pas sa véritable identité, il peut toujours projeter en elle l'image de sa propre femme⁴¹, celle dont, jadis, il voulait que les portes ne s'ouvrent que pour lui.

Le thème des amours interdites s'inscrit au cœur de *Campaspe*, pièce qui, à l'origine, avait été écrite pour être jouée à la Cour par une troupe d'enfants acteurs et s'inspirait d'une anecdote tirée de l'Antiquité⁴². 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 préférée⁴³. Cependant, après s'être rendu compte que le peintre, lui aussi, s'était épris de la jeune femme, Alexandre décida de lui en faire don. 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 », voilà un sous-titre qui convient bien au *Conte d'hiver*, tragicomédie qui met donc en scène le double presque parfait d'Alexandre le Grand. Paulina ne s'y trompe pas lorsqu'elle s'efforce de rassurer Léonte au sujet de sa descendance :

[...] 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, Léonte 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), on constate que la menace de viol, déjà, est sous-jacente.

2. Transpositions: « [...] 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 Kyd⁴⁴. Sa source regorge d'allusions au thème de la vengeance, celle 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 »⁴⁵, « glutted with revenge »⁴⁶). 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

⁴¹ LEONTES: I thought of her / Even in these looks I made. [...] (5.1.226-27)

⁴² R. Warwick BOND (éd.), *The Complete Works of John Lyly*, éd. cit., vol. 2, p. 306.

⁴³ *L'Histoire naturelle* est traduite bénéficiant d'une traduction élisabéthaine en 1601. Voir Philemon HOLLAND, *The Historie of the World. Commonly called, Natvrall Historie of C. Plinivs Secvndvs*, 2 t., Londres, A. Islip, 1601 (STC n° 20029).

⁴⁴ Thomas KYD, *The Spanish Tragedy* (1587-90).

⁴⁵ Robert GREENE, *Pandosto*, p. 240.

⁴⁶ *Ibid*, p. 241.

sanglantes pour entrevoir la lueur, parfois brumeuse, de la rédemption. Il fera d'ailleurs dire à Prospéro, dans *La Tempête* :

[...] The rarer action is
In virtue than vengeance. [...]
(5.1.28-29)⁴⁷

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 créateur. 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 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 Léonte. Il n'est plus roi de Bohême, mais roi de Sicile. Quant à l'ami qui s'attire ses foudres, Polixène, 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 du 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 Léonte-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 Bohême⁴⁸.

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, détrousse 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 (« thou hast set me on the rack » 3, 3, 340⁴⁹) ; 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? [...] » (3.2.173-74). 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 douleur (« douleur » p. 248), de sacrifice (« sacrifice » p. 248), de repentance (« repentance » p. 249) ou de passions

⁴⁷ William SHAKESPEARE, *The Tempest*, Oxford, éd. Stephen Orgel, OUP, 1994.

⁴⁸ Jonathan BATE, *Soul of the Age. The Life, Mind and World of William Shakespeare*, London, Viking, 2008, p. 305.

⁴⁹ Cf. *Othello* 5.2.277: « Blow me about in winds, roast me in sulphur ».

douloureuses (« dolorous passions » p. 249), qui sont autant d'aspects du martyr chrétien que Léonte englobe plus sobrement sous l'appellation de « sorrows » (3.2.241). Shakespeare reste plus ambigu que Greene, soucieux qu'il est apparemment 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 »⁵⁰. 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 »⁵¹. 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 en réalité 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 » 3.2.146-47), elle contribue à rendre cette mort improbable. Léonte, lui, y croit, tout comme les spectateurs qui pour certains, tout au moins, connaissaient *Pandosto*. Cependant, soit que son désespoir reste limité, soit qu'il adopte une attitude plus stoïque que celle de son prédécesseur, le roi du *Conte d'hiver* ne songe pas un instant à mettre fin à ses jours.

Faut-il croire que Shakespeare considérerait 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 counters to the play's insistence that legitimate issue must respect both male and female lines⁵².

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 élisabéthaine 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 Women⁵³ »). L'auteur de *Pandosto* se préoccupe bel et bien des femmes, de celles qui le lisaient comme des 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

⁵⁰ Robert GREENE, *Pandosto*, p. 248.

⁵¹ Ibid.

⁵² Lori Humphrey NEWCOMB, « 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*, eds. Mary Ellen Lamb et Valerie Wayne, New York, Routledge, 2009, p. 30 (p. 21-46).

⁵³ Thomas NASHE, *The Anatomie of Absurditie* (1589), in *The Works of Thomas Nashe*, éd. R. B. McKerrow (1904-10; rev. F. P. Wilson, Oxford, Basil Blackwell, 1958), vol. 1, p. 12.

encore largement⁵⁴. 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 souffrance⁵⁵. 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 aux enfers⁵⁶, à l'instar de Pluton enlevant Proserpine⁵⁷. 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 [...]
(4.4.125-27)

Que représentaient, à l'époque, ces « lys de toutes sortes » ? Dans un herbier datant de 1597, John Gerard recommande l'usage des lys rouges (« Red Lilies ») pour concocter une mixture capable de soigner la matrice (« remootheth hot swellings of the stones, the yards and matrix »⁵⁸). Un herbier postérieur, celui de 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 »⁵⁹). 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 »⁶⁰). 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. Sa femme, Mopsa, quand elle le voit rentrer à la maison un bébé dans les bras, ne reste alors pas de marbre :

[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 doors⁶¹.

⁵⁴ Lori Humphrey NEWCOMB, « The Romance of Service: The Simple History of *Pandosto's* Servant Readers » in *Framing Elizabethan Fictions. Contemporary Approaches to Early Modern Narrative Prose*, éd. Constance Caroline Relihan, Londres, Kent State University Press, 1996, p. 121 (p. 117-40).

⁵⁵ Voir par exemple G. P. V. AKRIGG, *Jacobean Pageant, or The Court of King James I*, Massachusetts, Harvard University Press, 1962, p. 235.

⁵⁶ Le mot « hell », en argot élisabéthain, désignait les organes sexuels féminins. Voir *King Lear*, 4.5.124.

⁵⁷ Sur les liens possibles entre le mythe de Proserpine et le sort de Perdita, voir Jonathan BATE, *Shakespeare and Ovid*, Oxford, Clarendon Press, 1993, p. 217.

⁵⁸ John GERARDE, *Herball, or Generall Historie of Plants*, Londres, 1597, p. 149.

⁵⁹ Nicholas CULPEPER, *The English Physician*, Londres, 1657, p. 73. (Le texte est disponible en version électronique: <http://www.med.yale.edu/library/historical/culpeper/i.htm>)

⁶⁰ Ibid, p. 55.

⁶¹ Robert GREENE, *Pandosto*, p. 250.

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 Léonte 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)

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

3. 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*⁶². 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 Greene.

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 oracle⁶³ ». 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 life⁶⁴.

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 » 3.2.113-14), c'est parce que ce sont pour lui les mots qui accompagnent la transition d'un état vers un autre, chargés de surcroît d'une valeur prophétique. Hermione, comme Bellaria, est la seule à connaître d'avance le verdict de l'oracle. Shakespeare utilise l'éloquence de la reine, relevant en quelque sorte 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 :

⁶² Martin ORKIN, *Local Approximations and Power*, Londres, Taylor and Francis, 2005, p. 198, note 85.

⁶³ Robert GREENE, *Pandosto*, p. 247.

⁶⁴ Gordon MCMULLAN, *Shakespeare and the Idea of Late Writing. Authorship in the Proximity of Death*, Cambridge, CUP, (2007), 2010, p. 215.

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)

Ce qu'Antigonus décrit ici, c'est une pantomime, l'équivalent d'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 biblique 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, *Henri 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, cela 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 pièce⁶⁵. 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 Léonte pétri de haine, Camillo ne s'efforce pas un seul instant de le raisonner, et choisit d'en appeler à ses sentiments. Choqué par les propos de son maître, il en vient à plaider l'innocence d'Hermione⁶⁶. Par contraste, dans le récit en prose de Greene, lorsque Pandosto révèle ses doutes à son conseiller et lui demande d'empoisonner son ami d'enfance en échange d'une récompense, Franion (l'équivalent 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).

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 misery⁶⁷ »), 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 Léonte et Hermione. Si l'amour sentimental de la pastorale ne l'intéresse guère, il s'en sert

⁶⁵ Voir l'analyse d'Andrew GURR, « The Bear, the Statue, and Hysteria in *The Winter's Tale* », *Shakespeare Quarterly* vol. 34, n° 4, Hiver 1983, p. 423-24 (p. 420-25).

⁶⁶ William SHAKESPEARE, *The Winter's Tale*, éd. Susan Snyder et Deborah T. Curren-Aquino, CUP, 1997, introduction p. 66.

⁶⁷ Robert GREENE, *Pandosto*, p. 235.

pour mettre en exergue des notions plus profondes, et interroger le rapport de l'individu au vrai et au faux⁶⁸. Cette interrogation, quasiment absente de *Pandosto*, est lancinante dans *Le Conte d'hiver*. Comment Léonte 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 tragicomédie shakespearienne. Il s'agit d'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 chantées par Autolycus seul, la sixième requérant un trio⁶⁹. D'autre part, puisqu'Autolycus incarne le rythme musical, il symbolise logiquement le mouvement, l'errance, la liberté, et il 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 »⁷⁰. 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 Steven 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

⁶⁸ Jerry H. BRYANT, « *The Winter's Tale and the Pastoral Tradition* », *Renaissance Quarterly*, vol. 14, n° 4, Automne 1963, p. 394-95 (p. 387-98).

⁶⁹ 1. « When daffodils begin to peer » (4.3.1-12) 2. « But shall I go morn for that, my dear? » (4.3.15-22) 3. « Jog on, jog on the footpath way » (4.3.121-124) 4. « Lawn as white as driven snow » (4.4.219-230) 5. « Get you hence, for I must go » (4.4.295-306. Il s'agit du trio Autolycus-Dorcas-Mopsa) 6. « Will you buy any tape » (4.4.313-318). Voir J. H. P. Pafford, « Music, and the Songs in *The Winter's Tale* », *Shakespeare Quarterly* vol. 10, n° 2 (printemps 1959), p. 161-75.

⁷⁰ Steven R. MENTZ, « Wearing Greene : Autolycus, Robert Greene, and The Structure of Romance in *The Winter's Tale* », *Renaissance Drama*, New Series XXX, 1999-2001, p. 73-92 (p. 77). La citation de Steven R. Mentz est également reprise et commentée par Pascale DROUET 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 Age et à la Renaissance*, éd. Sophie Cassagnes-Brouquet, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2007, p. 131 (p. 121-34).

trade: extracting pennies from the pockets of naïve spectators gaping at the old statue trick stolen from a rival⁷¹.

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 ce qui fait son génie, à savoir sa créativité ou, en d'autres termes, sa capacité à imaginer des pièces sans pour autant vouloir se mettre en scène.

Conclusion

« They which fear the biting of vipers do carie in their hands the Plumes of a Phoenix », écrit Robert Greene dans l'épître dédicatoire de *Pandosto*. Or, cette double allusion aux « plumes » ainsi qu'au « phénix » prend à distance 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 Groatworth 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. Mais 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*. En outre, lorsque le dramaturge choisit de changer une statue en femme, et de donner vie à l'art⁷², 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 art⁷³.

Le Conte d'hiver 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 à caractère 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. De sa mise en scène, seuls subsistent quelques dessins effectués par Laurent Mahelot⁷⁴.

⁷¹ Stephen GREENBLATT, *Will in the World. How Shakespeare became Shakespeare*, New York, Norton, 2004, p. 371.

⁷² Sur la métamorphose de l'art en vie, voir Jonathan BATE, *Shakespeare and Ovid*, éd. cit., p. 217.

⁷³ 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 Josée NUYTS-GIORNAL dans « Shakespearean Virtuosity in *The Winter's Tale* » in *The Spectacular in and around Shakespeare*, éd. Pascale Drouet, Newcastle-upon-Tyne, CSP, 2009 (p. 63-81), p. 69 : « [...] 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 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 ».

⁷⁴ F. E. HALLIDAY, *A Shakespeare Companion 1564-1964*, Baltimore, Penguin, 1964, p. 328 et p. 352.

Quand on va voir une mise en scène du *Conte d'hiver* aujourd'hui, on va voir du Shakespeare, pas une pièce de Robert Greene. Pourtant, il faut aussi reconnaître qu'il s'agit de *Pandosto*, conte d'hiver, conte de merveilles, revu et corrigé, puis mis en scène par Shakespeare. Ensuite, il ne tient évidemment qu'à eux 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)

Le conte peut alors commencer...

Bibliographie

- AKRIGG, George P. V., *Jacobean Pageant, or The Court of King James I*, Massachusetts, Harvard University Press, 1962.
- BATE, Jonathan, *Shakespeare and Ovid*, Oxford, Clarendon Press, 1993.
- BATE, Jonathan, *Soul of the Age. The Life, Mind and World of William Shakespeare*, London, Viking, 2008.
- BLOOM Harold, *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry*, Oxford, OUP, (1973), 1997.
- BOND, R. Warwick (éd.), *The Complete Works of John Lyly*, vol. 2, Oxford, Clarendon Press, 1902.
- BRYANT, Jerry H., « *The Winter's Tale and the Pastoral Tradition* », *Renaissance Quarterly*, vol. 14, n° 4, Automne 1963, p. 387-98.
- CHETTLE, Henry, *Kind-harts dreame*, Londres, 1593 (STC 5123).
- CULPEPER, Nicholas, *The English Physician*, Londres, 1657.
- 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*, éd. Sophie Cassagnes-Brouquet, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 2007, p. 121-134.
- DUNCAN-JONES, Katherine, *Ungentle Shakespeare: Scenes from his Life*, Londres, Arden, 2001.
- EGAN, Gabriel, *Green Shakespeare: from Ecopolitics to Ecocriticism*, « Accents on Shakespeare series », Londres, Routledge, 2006.
- GERARDE, John, *Herball, or Generall Historie of Plants*, Londres, 1597.
- GREENBLATT, Stephen, *Will in the World. How Shakespeare became Shakespeare*, New York, Norton, 2004.
- GREENE, Robert, *Menaphon: Camila's alarm to slumbering Euphues in his melancholy cell at Silexedra, &c.* (1589), n° 12 de la coll. « English Scholar's Library », éd. Edward Arber, Londres, A. Constable and co., 1895.
- GREENE, Robert, *Pandosto*, in William SHAKESPEARE, *The Winter's Tale*, Appendix B, éd. Stephen Orgel, Oxford, OUP, 1996.
- GREENE, Robert, *Pandosto the triumph of time. VWherein 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 (2nd ed.) n° 12285.

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 (2nd ed.) n° 5656.

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

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 wisedome, doth awake it by the helpe of reason*, Londres, T. Dawson pour Thomas Woodcocke, 1583. STC (2nd ed.) n° 12269.

GURR, Andrew, « The Bear, the Statue, and Hysteria in *The Winter's Tale* », *Shakespeare Quarterly* vol. 34, n° 4, Hiver 1983, p. 420-425.

HALLIDAY, F. E., *A Shakespeare Companion 1564–1964*, Baltimore, Penguin, 1964.

HOLLAND, Philemon, *The Historie of the World. Commonly called, Natvrall Historie of C. Plinivs Secvndvs*, 2 t., Londres, A. Islip, 1601 (STC n° 20029).

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

KITCH, Aaron, « Bastards and Broadides in *The Winter's Tale* », *Renaissance Drama* 30, New Series XXX, *Institution of the Text*, éd. Wendy Wall et Jeffrey Masten, Northwestern University Press, 2001, p. 43-72.

KYD, Thomas, *The Spanish Tragedy (1582-1592)*, éd. J. R. Mulryne, Londres, A & C Black et W. W. Norton, The New Mermaids, (1989), 1997.

LYLY, John, *Campaspe, played beefore the Queenes Maiestie on newyeares day at night, by her Maiesites children, and the children of Paules*, Londres, 1584. STC (2nd ed.) n° 17048a.

MCMILLINAND Scott et Sally-Beth MACLEAN, *The Queen's Men and their plays*, Cambridge, CUP, 1998.

MCMULLAN, Gordon, *Shakespeare and the Idea of Late Writing. Authorship in the Proximity of Death*, Cambridge, CUP, (2007), 2010.

MENTZ, Steven R., « Wearing Greene : Autolycus, Robert Greene, and The Structure of Romance in *The Winter's Tale* », *Renaissance Drama*, New Series XXX, 1999-2001, p. 73-92.

MOORE SMITH, G. C. « Lyly, Greene and Shakespeare », *Notes and Queries*, 14 décembre 1907, p. 461.

NASHE, Thomas. *The Anatomie of Absurditie (1589)*, in *The Works of Thomas Nashe*, éd. R. B. McKerrow 1904-10; rev. F. P. Wilson, Oxford, Basil Backwell, 1958.

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*, éd. Constance Caroline Relihan, Kent, Londres, Kent State University Press, 1996, p. 117-40.

NEWCOMB, Lori Humphrey, *Reading Popular Romance in Early Modern England*, New York, Columbia University Press, 2002.

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*, éd. Mary Ellen Lamb et Valerie Wayne, New York, Routledge, 2009, p. 21-46.

- NUYTS-GIORNAL, Josée, « Shakespearean Virtuosity in *The Winter's Tale* » in *The Spectacular in and around Shakespeare*, éd. Pascale Drouet, Newcastle-upon-Tyne, CSP, 2009, p. 63-81.
- ORKIN, Martin, *Local Approximations and Power*, Londres, Taylor and Francis, 2005
- PAFFORD, J. H. P., « Music, and the Songs in *The Winter's Tale* », *Shakespeare Quarterly* vol. 10, n° 2 (printemps 1959), p. 161-175.
- PARROT, Henry, *The Mastive, Or Young-Whelp of the Olde-Dogge*, Londres, 1615.
- PASTER, Gail Kern, *The Body Embarrassed: Drama and the Disciplines of Shame in Early Modern England*, Ithaca, NY, Cornell University Press, 1993.
- RODGER, Alexander Rodger, « Roger Ward's Shrewsbury Stock: An Inventory of 1585 », *The Library* 5th ser., 13 (1958).
- SALZMAN, Paul, *An Anthology of Elizabethan Fiction*, Oxford, OUP, 1987, xvii, xxvii.
- SCHOONE-JONGEN, Terence, *Shakespeare's companies: William Shakespeare's Early Career and the Acting Companies, 1577-1594*, Aldershot, Ashgate, 2008.
- SHAKESPEARE, William, *The Complete Works*, éd. Stanley Wells et Gary Taylor, Oxford, OUP, (1988), 1998.
- SHAKESPEARE, William, *The Tempest*, Oxford, éd. Stephen Orgel, OUP, 1994.
- SHAKESPEARE, William, *The Winter's Tale*, éd. Susan Snyder et Deborah T. Curren-Aquino, CUP, 1997.
- SIDNEY, Philip, *The Countess of Pembroke's Arcadia (The Old Arcadia)*, éd. Katherine Duncan-Jones, Oxford, OUP, 2008.
- WEINSTEIN, Philip M., « An Interpretation of Pastoral in *The Winter's Tale* », *Renaissance Quarterly*, vol. 22 n° 2, Printemps 1971, p. 97-109 (p. 104).
- WILSON, Katharine, « Transplanting Lillies: Greene, Tyrants and Tragical Comedies » in *Writing Robert Greene. Essays on England's First Notorious Professional Writer*, éd. Kirk Melnikoff et Edward Gieskes, Aldershot, Ashgate, 2008.
- WRIGHT Louis, *Middle-Class Culture in Elizabethan England*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1935.