



HAL
open science

‘Sicilia is a so-forth’: La Rumeur dans *The Winter’s Tale*

Nathalie Vienne-Guerrin

► To cite this version:

Nathalie Vienne-Guerrin. ‘Sicilia is a so-forth’: La Rumeur dans *The Winter’s Tale*. “A sad tale’s best for winter”: approches critiques du “Conte d’hiver” de Shakespeare, Presses universitaires de Paris-Ouest, pp.149-163, 2011, 978-2-84016-086-1. 10.4000/books.pupo.2281 . halshs-01375449

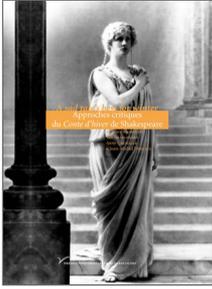
HAL Id: halshs-01375449

<https://shs.hal.science/halshs-01375449>

Submitted on 7 Nov 2016

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.



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

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

Presses universitaires de Paris Ouest

« *Sicilia is a so forth* » : la rumeur dans *The Winter's Tale*

Nathalie Vienne-Guerrin

Éditeur : Presses universitaires de Paris
Ouest
Année d'édition : 2011
Date de mise en ligne : 18 décembre 2014
Collection : Manuels

Ce document vous est offert par Institut de
l'information scientifique et technique



<http://books.openedition.org>



Référence électronique

VIENNE-GUERRIN, Nathalie. « *Sicilia is a so forth* » : la rumeur dans *The Winter's Tale* In : *A sad tale's best for winter : Approches critiques du Conte d'hiver de Shakespeare* [en ligne]. Nanterre : Presses universitaires de Paris Ouest, 2011 (généré le 07 novembre 2016). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pupo/2281>>. ISBN : 9782821850927. DOI : 10.4000/books.pupo.2281.

Ce document est un fac-similé de l'édition imprimée.

« *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*, *detraction*)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 *seditionious 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 loïn 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 commérage, *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 commérage 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 commérage 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*.