



## *Le Conte d'Hiver* : Hubris et Hybris

Laurent Camille-Pierre

### Pour citer cet article

Laurent Camille-Pierre, « *Le Conte d'Hiver* : Hubris et Hybris », *Cycnos*, vol. 5. (Fous et Masques, Variations sur l'Absence), 1989, mis en ligne en 2021.

<http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/796>

Lien vers la notice <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/796>

Lien du document <http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/796.pdf>

### *Cycnos, études anglophones*

*revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice*

ISSN 1765-3118      ISSN papier 0992-1893

### AVERTISSEMENT

*Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.*

*L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.*

*Le présent document a été numérisé à partir de la revue papier. Nous avons procédé à une reconnaissance automatique du texte sans correction manuelle ultérieure, ce qui peut générer des erreurs de transcription, de recherche ou de copie du texte associé au document.*

# EPI-REVEL

Revue électronique de l'Université Côte d'Azur

## Le Conte d'Hiver : Hubris et Hybris

Camille Pierre LAURENT

Université de Nice

(Entre 85 et 87 j'ai travaillé avec Christiane Gallenca sur *Le Conte d'Hiver*, que nous avons fait mettre au programme de la licence d'anglais. Le présent article est le fruit de cette collaboration. J'en assume pleinement l'argumentation et la formulation, mais toute une partie des idées me vient du souvenir de nos conversations, et l'essentiel de la documentation de ses notes polycopiées que j'ai conservées.)

Que viennent faire dans la même pièce le Roi Léonte et ce fripon d'Autolycus? L'un est l'incarnation d'une tyrannie dont les premières victimes sont sa femme Hermione et sa fille Perdita, sombre monarque qui, même pendant son repentir semble avoir tué toute joie pour des décennies autour de lui, et à qui le *Conte d'Hiver* doit son nom -- l'autre est une petite fripouille amusante dont le cynisme désarmant fait passer une humeur de complicité parmi le public.

Mon postulat est que tout dans Shakespeare a sa raison. Autolycus domine l'acte IV de la pièce comme Léonte dominait les deux premiers. Il s'oppose aux deux rois comme le comique au tragique, mais aussi à l'ignoble. Au coeur de cette pièce, on trouve une réflexion sur le mal, dont l'un et l'autre personnage incarnent des extrêmes. Mais y participent aussi Polyxène, avec un rôle à la fois symétrique et complémentaire de celui de Léonte, et même Perdita, comme incarnation de l'innocence et de la vertu.

### I. NAISSANCE D'UN TYRAN.

La trajectoire de Léonte a de quoi surprendre. Voilà un roi heureux et qui aimait sa femme, son fils et Polyxène, roi de Bohème, son ami d'enfance. Il devient soudain fou au point d'imaginer une intrigue entre la reine, Hermione, et Polyxène. Celui-ci serait le père de l'enfant que porte alors celle-là; or Hermione doit accoucher justement quelques neuf mois après l'arrivée de Polyxène à la cour de Léonte.

De telles situations sont utiles au théâtre, et l'on expédie bien vite la vraisemblance au nom du principe de plaisir: s'il faut assister à une pièce, autant s'y intéresser, et ne pas jouer les esprits chagrins en mettant en cause ce qu'il faut bien accepter pour que débute l'intrigue. Plutôt les invraisemblances que les longueurs!

On s'étonnerait donc de la soudaine jalousie de Léonte,(1) si la pièce en laissait vraiment le temps, mais elle bouscule les événements pour arriver tout de suite à la condamnation d'Hermione et à l'exil de Perdita.

Une relecture soigneuse permet de trouver à ce début un sens mieux fondé que la seule expéditivité scénique. D'abord, le propos de Shakespeare, on l'a souvent remarqué, n'a pas été de donner, comme dans *Othello*, une peinture de la jalousie. Elle n'aurait ici qu'un rôle purement fonctionnel: elle figurerait la passion de service, en quelque sorte, qui permet au spectateur d'attribuer des motivations familières aux actes insensés de Léonte.

Une autre hypothèse, pourtant, a été avancée: et si c'était de Polyxène que Léonte est jaloux? S'il procédait, en bonne logique freudienne, à un déplacement? A l'appui de cette thèse, le passage que l'on cite -- et qui est effectivement une clé de cette première partie -- semble exprimer un regret intense de nos deux souverains pour l'intimité de leur première enfance:

(Polyxène)

Nous étions deux petits garçons, charmante reine,  
Qui n'imaginaient pas qu'il y eût rien à venir.  
Rien que demain semblable à aujourd'hui  
Et une enfance éternelle.

(Hermione)

N'était-ce pas mon seigneur  
Le plus franc vaurien de vous deux?

(Polyxène)

Nous étions deux agneaux jumeaux, qui s'ébattaient au soleil,  
Qui se poursuivaient en bêlant. Nous nous rendions  
Innocence pour innocence. Nous ignorions  
La doctrine du mal et ne rêvions pas  
Que quelqu'un pût la connaître. Eussions-nous continué dans cette vie,  
Nos débiles esprits ne se fussent-ils gonflés d'un sang plus ardent,  
Nous aurions pu répondre hardiment au Ciel  
Que nous n'étions pas coupables; -- exempts même de cette faute  
Qui noircit notre hérédité. (I,2,62-75) (2)

Il me semble pourtant que l'homosexualité, fut-elle platonique, n'est pas la bonne piste. Le mot-clé de ce passage est "jumeaux". Le regret des deux souverains se focalise sur la gémellité, et au-delà, sur l'*indifférenciation* des conditions et des sexes, une harmonie totale avec l'existence. Le passage à l'âge adulte a supposé non seulement la fin de ce bonheur, mais la *chute dans le temps*, c'est à dire dans la différence: l'un est devenu roi de Bohême, et l'autre de Sicile. Autant dire que, dans la géographie de la Renaissance, ils sont aux antipodes. Leurs rapports désormais se conçoivent sur le mode officiel de l'*échange*, qui suppose la *distinction*. Justement, l'un des diplomates de Bohême se demande, dès la première scène de la pièce, comment égaler la munificence de Sicile dans la réception: Léonte, pris dans son rêve d'enfance n'a manifestement pas pensé en homme d'état, c'est à dire en termes de réciprocité, ou pour emprunter la terminologie de Christiane Gallenca, de *mutualité* (3).

La faute présumée, et la fuite de Polyxène qui semble la confirmer, ne fait que précipiter la crise qui était en puissance dans cette situation. Arraché à son rêve, Léonte reçoit de front le choc de la différence retrouvée. Il ne s'agit plus de séparation, mais de mutilation: la rupture taille dans le vif de l'être. Léonte revit le choc de la séparation d'avec son "jumeau", quitte une part de lui-même en s'arrachant à l'éternité qui lui tenait lieu de passé.

Le déclenchement de cette crise a été provoqué par Hermione, lorsqu'elle a posé à Polyxène quelques questions excessivement indiscreètes:

[...] Allons, dites-moi,  
Vos joyeux tours d'enfant avec mon seigneur.  
Vous étiez de la belle graine de petit prince?  
(I,2,60-62)

L'une est trop curieuse, et l'autre trop bavard. Ce qu'Hermione veut chercher à apprendre, sous son badinage mondain, ce n'est rien moins que le secret le plus intime de son mari: comment pouvait-il être *plus heureux* sans elle? Hermione vient d'ouvrir une boîte de Pandore. Le secret qu'elle découvre se révélera destructeur, et elle en sera la première victime.

Polyxène, nous l'avons vu, abonde: unis dans leur rapport gémellaire, vivant dans l'éternité de l'enfance, ils étaient bien mieux sans femme qu'ils ne le sont maintenant.

Hermione et Polyxène ont ainsi transgressé une limite invisible, mais que la reine a parfaitement perçue: c'est peut-être même l'intuition de cet interdit qui l'a rendue si curieuse. Cette frontière encercle le monde privé de Léonte, et en la franchissant ensemble, nos deux imprudents *s'affichent comme complices*, déclenchant chez Léonte un processus paranoïaque.(4)

Deux mondes qui, dans son esprit auraient dû rester absolument séparés: le monde pré-initiatique de l'enfance, et celui de l'âge adulte, se trouvent mêlés, au grand dam de sa lucidité. Il y a contamination du monde différencié par le monde de l'identique: c'est la menace du double, ou du même, familière aux lecteurs de René Girard.(5)

Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que tout le début de la pièce soit placé sous le signe de la *contamination* ("infection"), un mot qui reparait sans cesse dans l'acte I. Le maintien des distinctions de parenté, de rang et d'espèce est la condition de l'ordre social et cosmique: c'est une idée qui revient souvent chez Shakespeare, et qui est en parfaite conformité avec la "vision élisabéthaine du monde".

Pour rétablir cet ordre contaminé par des éléments venus de la période pré-initiatique, Léonte va devoir maintenant marquer à tout prix entre lui et Polyxène la plus grande différence, reconstruire *contre* son "jumeau" la personnalité qu'il avait construite avec lui. Le monde ne devra plus en rien ressembler à ce qu'il était l'instant d'avant. Dans une rage purificatrice, l'écarte de lui toute pollution: sa femme souillée, son fils souillé par sa femme, et surtout l'enfant nouveau-né en qui se concentre l'abomination du mélange. La folie de Léonte est un emballement du sacré, une frénésie de pureté, qui crée autour de lui un désert glacé. En même temps, elle porte la marque de ce qu'elle veut chasser, puisqu'elle conçoit le social, nécessairement relatif, sur le mode de l'éternel et de l'absolu.

Après le badinage de l'acte I, on attend alors de la pièce qu'elle bascule dans le tragique -- qui est précisément l'irruption de l'absolu dans le monde du relatif -- mais Léonte n'accède pas à la dimension tragique. Braillard et vulgaire chaque fois qu'il affronte Hermione -- désormais toute beauté, dignité, éloquence et intelligence -- le roi de Sicile devient vite ce personnage terrifiant et bouffon, un tyran capricieux. De par le pouvoir qu'il détient, et le problème politique qu'il pose, il garde certes une dimension tragique. Mais Caligula pointe sous Léonte, à moins que ce ne soit Ubu, tant ses rapports avec la reine se teignent de grotesque dans l'ignoble.

L'écroulement de son monde intime lui donne l'occasion de s'intoxiquer de son propre pouvoir et d'en découvrir l'étendue à chaque nouvelle infamie qu'il commet. La création shakespearienne excède le tragique pour montrer ce qu'il y a d'irréductiblement infâme dans la nature humaine. Nous sommes alors aux bords précaires de la tragédie et de la farce, comme cela apparaît clairement dans les scènes avec Paulina. L'intervention de Cléomène et Dion, envoyés auprès de l'oracle de Delphe, l'obstination du roi et la mort présumée de la reine infléchissent de nouveau la pièce vers le tragique. Léonte revient à la raison, trop tard: l'irréversible a été accompli. Mamillius et Hermione sont morts, Perdita est exilée. Il ne reste plus au roi qu'à mesurer les conséquences de son aberration et à se repentir.

## II. LA PASTORALE ET LE DISCOURS DE PERDITA.

Si le discours de Perdita contre l'hybridation est facile à comprendre et à interpréter en termes de cosmologie élisabéthaine,(6) il s'intègre aussi à l'interprétation que je viens d'ébaucher. L'opposition de la jeune-fille aux unions contre nature prend de curieuses

résonances dans le contexte de l'aventure intime de Léonte et de Polyxène, d'autant plus qu'ils s'adressent à ce dernier. Pourquoi s'est-il soudain mué en défenseur d'une science de l'hybridation, lui qui vient dans le bas peuple rechercher son fils et justement empêcher ce mélange extrême des classes sociales que représente l'idylle du prince et de la bergère?

Il ne faut pas oublier que Polyxène a eu tort une première fois, qu'il a commis avec Hermione une erreur inexpiable de jugement en permettant que soit franchie une limite qui n'aurait pas dû l'être. Il reste fidèle à lui-même et se montre pour ce qu'il est, et ce qu'il restera jusqu'à la fin, c'est-à-dire un homme sans discernement -- à moins que son discours ne soit qu'une provocation visant à dévoiler des visées ambitieuses de la part de la jeune fille.

Polyxène, donc, prétend maintenir les différences sociales tout en tenant un discours qui défend et justifie l'hybridation, pratique qui va tout droit à l'encontre du respect des distinctions, plus fondamentales encore, qui séparent les espèces. Décidément dénué de toute intuition, il ne comprend ni ne respecte la nature, non plus que l'amour de Perdita et de Florizel, dont l'affinité élective est le signe qu'à travers les apparences chacun a reconnu en l'autre un être d'élite.

Moitié jumelle de Léonte, Polyxène a un comportement symétrique de celui du Roi de Sicile, dont il est une contrepartie bavarde et comique. Néanmoins, les menaces qu'il brandit à l'égard de Perdita montrent les limites de ce comique. Le pouvoir, ce révélateur de l'ignoble en l'homme, donne au roi de Bohême les mêmes aspects inquiétants qui se sont manifestés chez son ancien ami. Ainsi peut-on se demander si la tyrannie est comique parce qu'elle est odieuse, ou malgré qu'elle le soit.

### III. AUTOLYCUS.

Pour le lecteur ou le spectateur français, Autolycus est un personnage familier: il y reconnaît une espèce de Scapin élisabéthain, tandis que le lecteur anglais retrouve quant à lui les "conny-catchers" qui abondent chez Robert Green et Thomas Dekker.(7) La familiarité, malheureusement, n'est pas un bon auxiliaire de la critique littéraire. Là où l'on ne voit que des types récurrents, on ne perçoit plus le sens exact qu'ils peuvent prendre dans des contextes différents.

Quelle serait la fonction d'Autolycus dans la pièce, sinon de nous amuser? Mais d'abord, est-il si amusant? La scène où il dépouille de sa bourse le fils du vieux berger, et qui constitue une parodie fort peu chrétienne de l'épisode du Bon Samaritain, suppose de la part du spectateur un curieux retournement moral. Comment se fait-il que le public, qui, à l'époque élisabéthaine encore plus qu'aujourd'hui, était sans cesse victime de toutes sortes de chenapans, voleurs à l'arraché, tire-laine et autres détrousseurs, fût si prêt à rire de la malheureuse dupe et à applaudir aux farces malhonnêtes du vilain?

Quand Renart s'en prend à Ysengrin et Robin des Bois aux riches marchands, le peuple a quelque raison de rire, mais quand c'est un des siens, et des plus gentils, qui est détrossé? La manière, me dira-t-on, l'élégance, la désinvolture, la bonne humeur de notre petit coupeur de bourses, et la sottise de la dupe, expliquent notre plaisir.

Certes, mais aussi comique soit-il, il se trouve que le spectateur n'est pas forcément prêt à excuser Autolycus, qui d'ailleurs se lancerait volontiers dans des projets bien plus ambitieux et dangereux. Ce que je veux soutenir ici, c'est qu'il *ne faut pas l'excuser* si l'on veut comprendre pourquoi il est là: Autolycus *est* une incarnation du mal, une fripouille, un escroc et un dangereux intrigant, déjà rejeté de la cour royale et qui volontiers y retournerait s'adonner à ses vilénies. Pourtant, paradoxalement, il nous rassure: oui, le mal, c'est *aussi* cela, ces petits aléas de la vie quotidienne, les friponneries d'un joyeux drille qui ne se soucie ni des autres ni du lendemain. Nous voilà

soulagés, car lui du moins, ne détient pas de pouvoir: Autolycus est le visage social - sinon sociable - le côté relatif du mal, tandis que le mal absolu, quant à lui, s'incarnerait dans le délire du pouvoir, que ce soit l'*hubris* à la fois tragique et grotesque de Léonte ou l'ignominie des manœuvres de Polyxène.(8)

Non qu'Autolycus soit dépourvu d'*hubris*: dès qu'il réussit un peu dans ses fourberies, il est saisi d'ambition et se remet à manipuler le réel à coups de mensonges (un travers qui affecte jusqu'à Florizel, d'ailleurs). Aussi perdrait-il notre sympathie s'il n'échouait. Car Autolycus appartient au monde du comique, celui où l'on échoue, précisément, avant d'avoir fait trop de dégâts.

#### IV. HUBRIS ET HYBRIS.

*Le Conte d'Hiver* commence dans le monde du tragique et s'achève dans la comédie, c'est à dire la réconciliation et le mariage. Le passage de la pièce par la pastorale n'a rien d'arbitraire et ne fait que traduire dans le genre littéraire la démarche dramatique qui met en scène l'*hubris* et l'*hybris* pour finalement les écarter au bénéfice de l'amour et de la réconciliation.

Le monde paradisiaque évoqué par Polyxène au début de la pièce était un monde gouverné par l'*hybris*, en cela que c'était un monde de l'indistinction qui, sous les apparences de l'innocence, attentait à des lois suprêmes des sociétés humaines. René Girard nous rappelle, dans *La Violence et le Sacré* (9) que bien des groupes humains éliminent les jumeaux ou les ostracisent, parce qu'ils sont un défi aux normes, c'est-à-dire à la distinction des individus. Or non seulement Léonte et Polyxène ont été élevés et se sont aimés comme des jumeaux, mais en outre, ils ne sont même pas jumeaux, ce qui met un comble à l'anormalité.

De l'erreur qui a marqué l'éducation de ces princes, il résulte chez l'un et chez l'autre des conduites qui pour être aberrantes n'en sont pas moins opposées. Chez Léonte, lorsque s'effondre l'illusion de l'indifférenciation, elle laisse la place à une fureur d'exclusion. Il rejette brutalement tout ce qui vient de son mariage. A la fusion gémellaire se substitue une rage de solitude: il commence à faire le vide autour de lui, et l'habileté de Paulina consiste à lui proposer une voie de repentir qui satisfasse ce désir et permette à son âme de se réconcilier petit à petit avec l'altérité.

En apparence, Polyxène joue dans la pièce un rôle bien moindre, et c'est vrai qu'en tant que personnage dramatique, il n'est en rien comparable à Léonte, qui domine toute la première partie de la pièce. Mais en tant que principe logique de la construction dramatique, sa conversation avec Perdita suffit à justifier toute la partie pastorale. En se faisant l'avocat de l'hybridation, il tient un discours qui s'oppose en tout à la logique d'exclusion suivie par Léonte dans les actes I et II. A en croire ce discours, la tentation de Polyxène est une tentation comparable à celle de Faust, et qui est à la racine de la magie: elle consiste à vouloir obtenir de la Nature plus qu'elle ne devrait donner, en utilisant des *raccourcis*. L'exemple même de cette démarche se trouve dans *Macbeth*, quand les sorcières préparent avec des fragments hétéroclites, ridicules et macabres, une ignoble potion qui leur permettrait de libérer les forces obscures du monde pour les utiliser à leurs fins.(10) Cette ambition hubristique est bien décrite par la psychanalyste Janine Chasseguet-Smirgel, qui cite entre autres exemples les greffes monstrueuses auxquelles se livre dans son île le Docteur Moreau de Jules Verne, fabriquant des monstres en combinant des morceaux d'animaux divers.(11) Certes, Polyxène ne se fait pas l'avocat de telles aberrations, et se limite à la défense d'une pratique déjà traditionnelle, mais à travers laquelle Perdita perçoit une volonté faustienne de remodelage du monde, contre quoi elle s'insurge.

Les critiques ont été, dans l'ensemble, embarrassés pour nous donner des raisons d'admirer le *Conte d'Hiver*, sinon pour la beauté poétique de certains passages. Seule l'admiration inconditionnelle qu'il faudrait vouer à Shakespeare semble parfois justifier qu'on se soit penché sur cette pièce. Or comme toute idolâtrie, celle-ci est détestable: ou bien Shakespeare est un génie qui nous parle de choses essentielles, et nous devons être capables de les définir avec quelque précision; ou bien, sa création est confuse et inintelligible, et il faut avoir le courage de le dire. L'excuse à l'adoration de Shakespeare, il est vrai, c'est d'être fondée sur le génie des grandes pièces, par quoi elle nous convainc de chercher des mérites à des pièces qu'autrement nous trouverions peut-être manquées.

J'espère avoir contribué à montrer à travers cette réflexion sur l'*hubris*, le pouvoir, et leur rapport avec la volonté de recomposer le monde contre la nature, que le caractère un peu décousu du *Conte d'Hiver* n'est qu'une apparence. Les différentes parties s'éclaireraient les unes les autres, et la succession des genres dramatiques met en relief leur complémentarité. De même pour les personnages: Léonte et Autolycus sont incommensurables, et leur présence dans la même pièce est effectivement incongrue: mais pour comprendre la condition humaine, il faut arriver à saisir l'unité paradoxale sous-jacente à cette incongruité.

#### NOTES.

- (1) Voir par exemple Nevill Coghill, "Six Points of Stagecraft in *The Winter's Tale*", *Shakespeare Survey* 11 (1958): 31-41.
- (2) Références à l'édition bilingue du Club Français du Livre (Paris: c.1957). Traduction Yves Bonnefoy.
- (3) Christiane Gallenca donnait en référence le verbe "mutualize" (archaïque): "to give and receive in return". ("Mutuality in *The Winter's Tale*", notes polycopiées)
- (4) La crise de Léonte peut s'interpréter en termes de "double contrainte": la relation entre Léonte et Polyxène se situe sur deux niveaux qui ne peuvent communiquer: la relation affective, qui exige qu'aucun des deux hommes ne veuille quitter l'autre, et la relation entre adultes et rois, qui exige la réciprocité, la séparation et le départ de Polyxène, bref une conduite réaliste. L'excès inhérent à la conduite régressive a enfermé les deux rois dans un cul de sac dès lors que Polyxène a accepté de s'attarder. Il lui est alors devenu impossible de partir sans y être contraint de l'extérieur car cela paraîtrait une trahison de la relation affective. Certes il n'est guère vraisemblable que cela puisse arriver à un roi, mais nous sommes au théâtre, un lieu où, précisément, la double contrainte se donne en spectacle. Léonte ne peut quant à lui accepter le départ de Polyxène s'il n'y a pas de raison majeure pour l'y forcer. Les raisons avancées par son ami sont trop vagues: elles ne font pas état d'un événement qui l'obligerait à rentrer. Léonte laisse alors à la reine le soin de dénouer le noeud, c'est à dire qu' il cherche à sortir du cercle vicieux en faisant appel à un élément qui appartient à une autre sphère (*tangentialisation*) Il aurait fallu qu'Hermione saisisse l'ambiguïté du message et qu'elle fasse comprendre à Polyxène la nécessité de trouver une bonne raison de partir. Mais si Hermione réussit à convaincre Polyxène de prolonger son séjour, alors que Leontes a échoué, c'est qu'il y a une faille dans la relation affective, qui est placée sous le signe de l'absolu. Leontes en conclut: "Polyxène aime Hermione plus que moi" -- ce qui place dans le domaine du relatif une relation qui se voulait de l'ordre de l'absolu. Le

cercle vicieux n'est pas dénoué et Léonte bascule dans la folie, hallucinant les conduites qui vont lui permettre de s'arracher à la double contrainte. Cf Paul Watzlawick et al. *La Nouvelle Communication*. (Paris: Seuil, 1972). Repr. Collection "Points", passim.

- (5) René Girard, *La Violence et le Sacré*. (Paris: Grasset, 1972).
- (6) Christiane Gallenca, "Nature and Art in *The Winter's Tale*", notes polycopiées.
- (7) Christiane Gallenca, "Autolycus", notes polycopiées.
- (8) Même J.H.P. Pafford, dont l'introduction à l'édition Arden de la pièce est un modèle de conformisme académique a senti qu'"Autolycus fournit un faible écho rythmique au mal incarné par Léonte dans la première partie" ("He also serves as a faint rhythmic parallel to the evil in Leontes in the first part of the play.") (Introduction to the Arden Edition, p.l xxx).
- (9) op. cit.
- (10) Ces fins sont à la fois méchantes et dérisoires, et relèvent d'une sorte d'espièglerie outrée. Cela caractérise aussi la magie du Faustus de Marlowe et affecte même celle de Prospero dans *La Tempête*.
- (11) Janine Chasseguet-Smirgel, *Creativity and Perversion* (New York: Norton, 1984).