



The Winter's Tale de Shakespeare et *Conte d'hiver* de Rohmer (1992) : Vers une commune destinée des sentiments humaine

Barthélémy PY

- 1 *The Winter's Tale* ne fait pas partie des pièces de William Shakespeare les plus adaptées ou référencées au cinéma ou à la télévision. C'est l'une des multiples raisons qui font probablement le charme du film d'Éric Rohmer, *Conte d'hiver*, qui s'intègre au sein de la série cinématographique des *Contes des quatre saisons*¹. Les deux œuvres proposent des histoires relativement proches l'une de l'autre, avec le retour de l'être aimé et regretté qui réapparaît étonnamment ; mais le raisonnement peut aller plus loin, surtout lorsque l'on connaît le souci du détail dont fait preuve Rohmer dans ses réalisations. Il est donc tentant de s'interroger sur une commune destinée des sentiments humains, et sur de possibles liens ou points communs entre deux œuvres qui finalement partagent le même titre, *Conte d'hiver* de Rohmer étant simplement la traduction française de *The Winter's Tale* de Shakespeare, tronquée de l'article défini. Il convient de procéder à une synthèse plus générale, puisque le cinéaste propose une transposition moderne de la pièce, dans le sens où ce n'est pas une adaptation fidèle qui reprendrait le texte originel, mais un film qui transpose le thème de la renaissance d'Hermione dans un contexte et une époque différents, avec une action et des personnages différents. La diégèse du film suit donc la structure de la pièce, qu'elle reprend d'ailleurs au sein d'une séquence transitoire pour Félicie, qui montre une mise en scène de la pièce, travaillée de manière cinématographique.
- 2 À l'évidence, la construction des deux œuvres emprunte le même cheminement narratif, tout d'abord par le choix du sujet. Dans la pièce, la jalousie folle et soudaine de Léonte mène à la mort de son fils Mamillius et au décès (apparent) de sa femme Hermione, qu'il accuse d'adultère avec son ami d'enfance Polixène. Plusieurs années plus tard, Hermione réapparaît sous la forme d'une statue animée, à la surprise générale. Dans le film de Rohmer, l'être aimé revient également. Félicie renonce à deux hommes pour parier sur ses retrouvailles avec Charles, son grand amour perdu à cause d'un lapsus tragique² qui engage toute sa destinée. Sa fille Élise est là pour lui rappeler cette absence, tout comme le personnage longtemps latent de Perdita dans la pièce de Shakespeare. La fin du film montre Félicie qui retrouve Charles par hasard dans un bus. En plus de croiser le même destin, les deux histoires ont une structure commune, fondée sur la rupture et un cheminement des personnages en plusieurs étapes.

¹ Les pays et dates mentionnés pour les films sont ceux de la production, et non de la sortie en salles. *Les Contes des quatre saisons* réalisés par Éric Rohmer regroupent quatre films, ici classés chronologiquement : *Conte de printemps* (France, 1990), *Conte d'hiver* (France, 1992), *Conte d'été* (France, 1996) et *Conte d'automne* (France, 1998). Dans *Conte d'été*, Rohmer fait une référence à *Hamlet* de Shakespeare (cf. fiche de Gaëlle Ginestet, in *Shakespeare on Screen in Francophonie* (2010-), éd. Patricia Dorval & Nathalie Vienne-Guerrin, Montpellier (France), Université Montpellier III, Institut de Recherche sur la Renaissance, l'Âge Classique et les Lumières (IRCL) (http://www.shakscreen.org/films/contes_des_quatre_saisons_ete/).

² Elle se trompe en lui donnant son adresse, indiquant Courbevoie à la place de Levallois.

- 3 Dans la pièce de Shakespeare, plusieurs schémas de construction narrative sont envisageables. John Henry Pyle Pafford³ propose une narration en trois parties calquées sur les lieux diégétiques. La première s'étendrait du début de la pièce à la scène 2 de l'acte III en Sicile, la seconde de la scène 3 de l'acte III en Bohême, et la dernière partie proposerait un retour cyclique en Sicile dans le cinquième acte. Cette hypothèse permet de lier les lieux au cheminement des personnages, avec des temps morts qui séparent les retrouvailles. D'autres structures narratives sont possibles : on peut considérer que la pièce repose sur deux parties, comme un diptyque, avec le Temps dans le rôle du chœur qui serait une ligne de partage entre ces deux moitiés séparées par un intervalle de plusieurs années (IV.1). La première partie serait donc tragique, matérialisant la jalousie de Léonte et ses lourdes conséquences, provoquant la mort de son fils et laissant penser qu'Hermione est également morte de chagrin. La deuxième partie s'appuierait sur une tonalité différente, avec une intrigue de comédie centrée sur les amours contrariées de Perdita et de Florizel dans un monde de pastorale qui amène aux diverses renaissances des personnages. Il est possible également de distinguer deux parties séparées par un clivage situé peu après la découverte de Perdita par un vieux berger, qui déclare à son fils : « Tu es tombé sur ce qui mourait, moi, sur ce qui venait de naître »⁴. Selon cette hypothèse, le passé tragique disparaît avec Antigonus, dévoré par un ours peu avant que la tempête n'engloutisse le bateau. Tandis que le bébé abandonné représente la vie et l'espoir d'un avenir meilleur, Antigonus, lui, devient le symbole de la fin d'un passé tragique. Plusieurs propositions de chapitrage de l'œuvre sont donc pertinentes mais ce qui reste le plus marquant, c'est que les diverses hypothèses s'accordent sur une trame narrative en plusieurs temps.
- 4 Dans le film de Rohmer, on retrouve cette construction en plusieurs temps fondée sur la rupture. Le début de film idyllique ne dure que quelques minutes et montre la passion entre Félicie et Charles. Cette première partie (time code 00.23 – 04.16 générique exclu) doit être structurellement distinguée du reste du film, construisant un diptyque assez manichéen, reposant sur des éléments qui s'opposent au sein des deux parties : l'été qui s'oppose à l'hiver, le temps des vacances à la vie quotidienne, le court bonheur au malheur lancinant qui suit, les lieux de l'idylle qui contrastent avec la ville triste et pluvieuse, le soleil de l'été opposé au temps sombre et pluvieux.



L'été : passion entre Félicie et Charles

³ *The Winter's Tale*, éd. John Henry Pyle Pafford, The Arden Shakespeare, Londres, Bloomsbury Publishing PLC, 1962.

⁴ Le vieux berger : « Thou metst with things dying, I with things new-born » (III.3.110-11). Édition de référence : *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*, éd. Gary Taylor, Stanley Wells, et al., 2e édition, Oxford, Clarendon Press, 2005 (1986). La traduction utilisée se trouve dans Grivelet, Michel & Gilles Monsarrat (dir.), *William Shakespeare: Œuvres complètes*, Édition bilingue, Tragicomédies II, Paris, Robert Laffont, 2002. *Le Conte d'hiver* est traduit par Louis Lecocq, p. 216-371.



L'hiver : Félicie seule de retour à Paris

Ce début de film est construit à la manière d'un roman-photo dans lequel les images « parlent » d'elles-mêmes, sans besoin d'avoir recours au verbe. La musique souligne la douceur de la situation, contrairement au reste du film souvent très bavard et bruyant. Au-delà des thèmes et de l'action, l'esthétique est différente, avec une seconde partie (time code 04.16 jusqu'à la fin du film) plus brute, souvent terne, sans éclat, baignée de couleurs sombres.

- 5 Les deux œuvres opèrent donc un chapitrage au gré des sentiments humains, en plusieurs temps, impliquant nécessairement des ellipses. Dans la pièce de Shakespeare, le Temps, faisant fonction de Chœur, annonce que seize ans se sont écoulés avant d'amener aux diverses renaissances. Chez Rohmer, c'est un intervalle de cinq ans qui sépare la première moitié du film (dont le retour à Paris amorce la transition) du reste, avec une ellipse simplement matérialisée par un intertitre.



Intertitre dans le rôle du Temps shakespearrien

La temporalité joue sur des rythmes forts, et la cassure sous toutes ses formes guide les deux œuvres de manière commune, avec les ruptures narratives que je viens d'évoquer, mais aussi d'autres ruptures. Dans la pièce, c'est le déplacement de l'action de la Sicile à la Bohême, suivi du retour en Sicile, mais c'est aussi la perte de plusieurs êtres chers : Léonte pour Polixène, qu'il souhaite voir empoisonné ; Mamillius et Hermione (supposée morte) pour Léonte ; Perdita pour Hermione ; Hermione pour Perdita. Chez Rohmer, la rupture est présente à travers plusieurs événements significatifs. Félicie est séparée de Charles par le destin des choses. Elle prend la décision de quitter Loïc puis Maxence, avec lesquels elle entretient une liaison amoureuse. Elle déménage plusieurs fois (de Paris à Nevers, puis de Nevers à Paris, et même dans la ville de Paris, où Félicie vit chez sa mère puis chez Loïc). De manière plus abstraite, divers changements de décision et de situation matérialisent des césures dans son cheminement amoureux. Autant de ruptures dans les deux œuvres qui forcent finalement l'histoire à revenir au départ, là où tout a

commencé. On trouve, par exemple, cette force cyclique dans l'œuvre de Shakespeare avec le retour en Sicile dans le dernier acte, qui annonce le retour d'Hermione parmi les autres personnages mais aussi, chez Rohmer, avec la réapparition de Charles dans la vie de Félicie. La boucle est bouclée, et les ruptures prennent la forme d'égarements inutiles, puisqu'un destin bienfaisant ramène les personnages là où le bonheur a commencé et s'est estompé ⁵.

6 Ce chapitrage en plusieurs temps qui se succèdent les uns les autres permet de dessiner le temps de l'« hibernation » : les périodes métaphoriques de questionnements et de repentir traversées par Félicie ou Léonte, l'apparente mort d'Hermione, Rohmer qui oppose l'été de la passion entre Félicie et Charles à l'hiver, saison de l'hibernation naturelle et animale, érigée comme symbole d'un intervalle de plusieurs années malheureuses. À cela s'oppose le thème incontournable des deux œuvres : la renaissance. Dans la pièce de Shakespeare, le schéma prend la forme fantastique d'un retour en chair et en os d'Hermione sous les traits d'une statue. Le personnage de Paulina, mais également Shakespeare, ont en fait tous les deux trompé leurs publics respectifs. La surprise était d'autant plus forte à l'époque que certains spectateurs connaissaient le roman qui a inspiré Shakespeare pour l'écriture de sa pièce, *Pandosto, The Triumph of Time* ⁶ (Robert Greene, 1588), vingt-trois ans avant la première représentation de la pièce. Dans ce roman, il n'y a en effet pas de scène de la « statue » ⁷ et donc pas de résurrection. Chez Rohmer, on trouve un schéma similaire, avec la réapparition de Charles.

7 Cette thématique de la renaissance est logique car plusieurs éléments conduisent à elle. Les intervalles de seize ans (chez Shakespeare) et de cinq ans (chez Rohmer) peuvent apparaître comme une ascèse pour les personnages principaux, permettant une croissance spirituelle et physique. Léonte mesure l'étendue de sa faute et ne souhaite pas se remarier tandis que Perdita grandit, et Félicie mûrit sa décision. Chez Rohmer, les discussions philosophiques des personnages insistent sur ce point. Félicie, Loïc et le couple d'amis s'interrogent par exemple sur l'existence, la foi, la métaphysique mais surtout sur les vies antérieures et la réincarnation ⁸. On peut voir ce dialogue comme une métaphore de la pensée de Loïc qui ne croit pas à la métempsychose, et de manière symbolique aux retrouvailles de Félicie avec Charles. Il n'y croit pas et ne veut pas y croire, alors qu'elle conditionne sa vie selon cette hypothèse et sur des retrouvailles avec son amour perdu.

8 Dans les deux œuvres, le cheminement mène donc à la résurrection ou la réapparition de l'être aimé et regretté. Plus largement, c'est aussi la renaissance de plusieurs autres personnages qui « se réveillent » à l'unisson d'Hermione ou de Charles. Dans la pièce, Léonte retrouve après plusieurs années son épouse disparue, et Perdita fait la connaissance de sa mère qu'elle croyait morte. Dans le film, Félicie retrouve son amour perdu, et Élise rencontre son père qu'elle ne connaissait que par la photographie qu'avait gardée Félicie. D'ailleurs, quand le couple se retrouve, Charles porte le même blouson en cuir noir que quand ils s'étaient quittés, comme si le temps s'était arrêté entre ces deux moments, la vie ne se résumant alors plus qu'à l'hibernation.

9 Les deux œuvres reposent sur des personnages entiers, c'est-à-dire qu'ils apparaissent comme démesurés dans leurs choix et détachés des pensées des personnages qui les entourent. Léonte est extrême dans sa jalousie (il l'est d'autant plus qu'elle est infondée, totalement folle et soudaine), mais il l'est également dans ses rapports et décisions avec les autres personnages qui pourtant lui sont proches : Hermione qu'il couvre de soupçons et fait jeter en prison, son ami d'enfance Polixène qu'il veut faire empoisonner, Perdita qu'il croit fruit de l'adultère et qu'il

⁵ On trouve dans certains films de Rohmer cette force cyclique qui contraint l'ordre des choses à revenir au départ. Dans *Le Beau mariage* (France, 1982) par exemple, Sabine rompt avec Simon à qui elle reproche son indécision, avant qu'Edmond ne lui fasse comprendre qu'il a d'autres préoccupations, alors qu'elle croyait avoir trouvé quelqu'un avec qui faire un « beau mariage ».

⁶ Robert Greene, *Pandosto, The Triumph of Time*, Londres, 1588.

⁷ V.3 dans la pièce de Shakespeare.

⁸ Voir spécifiquement time code 32.48 – 36.05. Edwige dit par exemple : « Toutes les religions ont cru à la réincarnation » (time code 34.37 – 34.39), ou « Tous les grands esprits ont cru à la métempsychose, c'est l'ancien mot pour réincarnation » (time code 35.22 – 35.27) (ma transcription).

veut faire assassiner, se résignant finalement à la faire abandonner sur une terre déserte et sauvage par Antigonus. Ce caractère excessif se retrouve par la suite, une fois qu'il a compris son erreur et reconnaît qu'Hermione n'a jamais commis d'adultère, se lamentant tous les jours et refusant de se remarier. Hermione peut paraître tout aussi extrême par son choix de disparaître pendant seize longues années. Dans le film de Rohmer, la convergence se fait avec le personnage de Félicie, qui sacrifie tout (sa vie, ses amours, son avenir) à un amour qui n'est même pas présent. Charles est une réalité absente qui pourtant reste l'amour idéal au nom duquel Félicie rabaisse ses amours réelles, errant d'un homme à l'autre, vivant tour à tour avec Loïc ou Maxence, entre Nevers et Paris (Paris-Nevers-Paris). Félicie parie donc sur un miracle qui finalement arrive, s'opposant aux autres personnages plus raisonnables, moins absolus⁹, tout comme Delphine dans *Le Rayon vert*¹⁰ qui résiste aux conseils qui lui sont donnés de choisir ce qui est tangible. Pascal Bonitzer précise d'ailleurs que « c'est peut-être le premier film de Rohmer où les noms signifient aussi nettement »¹¹. Il voit notamment dans le prénom de « Félicie » un symbole signifiant qui renvoie à la quête du bonheur. Il suggère aussi que le mot « Courbevoie » peut désigner de manière métaphorique le parcours sinueux du cheminement de Félicie avant de retrouver Charles, mais aussi une voie circulaire qui force les choses à revenir au départ¹². Autant d'interprétations possibles qui montrent le poids du destin tragique choisi par Félicie.

- 10 Que ce soit dans la pièce ou dans le film, le divin très présent conforte en apparence l'absolu. Chez Rohmer, la foi se matérialise principalement par le personnage de Loïc, fervent catholique, qui croit que les choses arrivent en accord avec Dieu. Dans l'église de Nevers¹³, Félicie revient sur sa croyance divine et semble recevoir la grâce divine qui la conforte dans son désir de retrouver Charles. Dans la pièce de Shakespeare, les personnages croient en l'existence agissante du divin. Hermione s'en remet à l'action d'une justice divine qui permettrait de lui rendre son honneur et de la laver de tous soupçons¹⁴. Le dieu Apollon est mentionné plusieurs fois (majoritairement dans les actes II et III)¹⁵ et motive en quelque sorte l'abandon de Perdita par Antigonus (qui croit qu'Apollon souhaite qu'elle soit abandonnée sur les terres de son soi-disant vrai père, Polixène)¹⁶. Léonte croit que la mort de Mamillius est une punition divine¹⁷. Shakespeare fait également plusieurs allusions passagères au christianisme : il évoque notamment le péché originel¹⁸, la confession des péchés à un prêtre¹⁹, la Pentecôte²⁰, les

⁹ J'utilise le mot « absolu » pour signifier que certains personnages sont extrêmes dans leurs jugements, ne font pas de concessions, ne supportent aucune contradiction et ignorent les nuances.

¹⁰ Éric Rohmer, *Le Rayon vert*, France, 1986.

¹¹ Pascal Bonitzer, *Éric Rohmer*, Paris, *Cahiers du Cinéma*, 1999. p. 139.

¹² Il voit également en Nevers un terme signifiant, qui pourrait symboliser *Never* en anglais (à savoir « jamais »).

¹³ Voir la scène de l'église (time code 55.22 – 56.23).

¹⁴ Hermione : « Pourtant, si les puissances divines / Regardent nos actions — et elles le font — alors, j'en suis certaine, / L'innocence fera rougir la fausse accusation » (« But thus : if powers divine / Behold our human actions — as they do — / I doubt not then but innocence shall make / False accusation blush ») (III.2.27-30).

¹⁵ Cléomène dit par exemple : « Que le grand Apollon / Fasse tout pour le mieux ! » (« Great Apollo / Turn all to th' best ! ») (III.1.14-15).

¹⁶ Antigonus : « Leur sainte volonté soit faite ! » (« Their sacred wills be done ») (III.3.7).

¹⁷ Léonte : « C'est la colère d'Apollon ! Les cieux eux-mêmes / Frappent mon injustice » (« Apollo's angry, and the heavens themselves / Do strike at my injustice ») (III.2.145-46).

¹⁸ Polixène : « notre faute héréditaire » (« Hereditary ours ») (I.2.77).

¹⁹ Léonte : « Mes intimes secrets, dont, pareil à un prêtre / Tu purifiais mon âme, en te quittant j'étais ton pénitent, ton repent » (« My chamber-counsels, wherein, priest-like, thou / Hast cleansed my bosom, I from thee departed / Thy penitent reformed ») (I.2.239-41).

²⁰ Perdita : « Aux pastorales de Pentecôte » (« In Whitsun pastorals ») (IV.4.134).

puritains et les psaumes²¹, la parabole du fils prodigue²². Bien que la pièce ne soit pas une allégorie du christianisme, il est vrai qu'elle peut éveiller des échos religieux pour un public chrétien, qui peut alors voir se dessiner trois grands mouvements narratifs : le péché (avec la jalousie de Léonte), le repentir (avec les seize années de désespoir de Léonte) et la manifestation du pardon divin au travers des diverses résurrections. En revanche, la pièce ne s'attache pas plus à la religion chrétienne qu'à la mythologie classique. Shakespeare propose une vision très libre, empreinte de syncrétisme et détachée des divers codes religieux.

- 11 À première vue, le spectateur peut donc avoir l'impression qu'une bienveillante providence divine protège les personnages. Pourtant, dans les deux œuvres, l'action des hommes ne semble pas déterminée par la volonté d'un Dieu. Au-delà des croyances religieuses, c'est plutôt l'intervention du hasard qui fait avancer les choses. Félicie parie tout là-dessus. L'opposition avec Loïc, qui est croyant, revient souvent et finalement c'est le hasard qui ramène Charles. Dans ces deux œuvres, même si le pouvoir divin surnaturel est fortement suggéré, il n'en est rien si on revient sur divers événements apparemment extraordinaires. Quand Félicie croit voir Charles dans la rue, c'est une illumination en quelque sorte, mais cela n'a rien de surnaturel. Léonte attribue la mort de Mamillius à la colère divine, mais l'angoisse qu'inspire l'emprisonnement de sa mère peut logiquement avoir provoqué sa mort. La tempête qui engloutit le bateau peut sembler d'origine divine, mais finalement c'est un élément naturel courant. L'élément le plus surnaturel en apparence dans ces deux œuvres demeure la renaissance d'Hermione qui reprend vie sous la forme d'une statue. Pourtant, la reine n'étant jamais morte, il n'y a pas de résurrection ou de miracle surnaturel. C'est d'ailleurs ce que souligne Loïc dans le film de Rohmer, en se demandant « si la statue s'anime par magie ou si la reine n'a jamais été morte »²³. La tromperie et la surprise sont donc dans les deux cas d'autant plus importantes que tout est fait pour que le naturel paraisse surnaturel, et que le miracle des diverses renaissances

²¹ Le Sot : « puritains » et « psaumes » (« Puritan » et « psalms ») (IV.3.43).

²² Autolycus : « fils prodigue » (« Prodigal Son ») (IV.3.96).

²³ Inséré dans un dialogue qui vient à la suite de la représentation de la pièce (time code 01.19.03 – 01.19.43). Cf. fiche de Patricia Dorval, in *Shakespeare on Screen in Francophonie* (2010-), éd. Patricia Dorval & Nathalie Vienne-Guerrin, Montpellier (France), Université Montpellier III, Institut de Recherche sur la Renaissance, l'Âge Classique et les Lumières (IRCL) (http://www.shakscreen.org/films/contes_des_quatre_saisons/). Le voici dans son intégralité (ma transcription) :

Loïc : Je ne pensais pas que ça te bouleverserait comme ça.

Félicie J'ai des réactions de petites filles. Quand j'ai vu la statue bouger, je te jure, j'ai failli crier.

— C'est moi qui ai failli crier, tu serrais ma main tellement fort.

— Ouais mais je me rendais pas compte.

— Pourtant c'est invraisemblable.

— Je n'aime pas ce qui est vraisemblable.

— Il y a une chose, plutôt une ambiguïté qui me gêne. On sait pas si la statue s'anime par magie ou si la reine n'a jamais été morte.

— Tu n'as rien compris. C'est la foi qui la fait revivre. Je suis beaucoup plus religieuse que toi.

Un autre dialogue précède la représentation de la pièce (time code 01.11.02 – 01.11.41) (ma transcription) :

Loïc : Je ne sais pas si ça te plaira.

Félicie : On joue quoi ?

— Du Shakespeare.

— Ah ouais, je connais, *Roméo et Juliette*...

— Non, ce soir, *Le Conte d'hiver*.

— Ah... Et ça raconte quoi ?

— Je l'ai lu autrefois, ... C'est assez rocambolesque, tu vois ?

— Compliqué ?

— Non, enfin... Il se passe [une femme les dérange en passant] beaucoup de choses extraordinaires. Des gens qu'on croyait mort, qui vont en exil, qui reviennent, qui ressuscitent. Enfin vraiment je pourrais pas dire.

— D'accord, si c'est comme *Roméo* je suis sûre que j'aimerais.

semble dû à la foi qui imbibe les deux œuvres.

- 12 Au-delà de la foi divine, les personnages qui font le choix de l'infini face au fini, le choix de l'absolu, s'en remettent à la foi en l'être aimé qui semble un pied-de-nez à toute philosophie supérieure ou croyance divine, au travers de personnages rendus presque merveilleux, en quelque sorte déifiés. Hermione réapparaît érigée en statue, sur un piédestal, semblant ramener la vie et diriger les destinées. Le schéma est très proche chez Rohmer, avec le personnage de Charles hissé au rang de prince charmant, en qui Félicie croit. Il est idéalisé et rendu presque merveilleux. Le film se termine d'ailleurs à Noël, temps pour les Chrétiens de la résurrection du Christ, qu'il est tentant de mettre en parallèle avec celle de Charles.
- 13 Les destinées semblent également en accord avec une autre logique qui paraît prendre le pas sur le divin : la Nature grandiose. Dans la pièce de Shakespeare, c'est Perdita qui peut représenter la Nature. Abandonnée par Antigonus, puis recueillie par un berger et élevée dans un monde de pastorale, elle devient une bergère pleine de grâce avant de redevenir princesse. C'est après ce détour de la pièce par le monde vert qu'ont lieu la rédemption de Léonte et la renaissance d'Hermione. Chez Rohmer, l'œuvre est à replacer dans sa genèse puisqu'elle fait partie de la série des Contes des quatre saisons, fondée sur l'évolution du temps naturel et des sentiments au gré des saisons de la nature. Les saisons y sont effectivement un élément donné et influent dans ces quatre films, dans leurs paysages et dans leurs activités, comme elles le sont également dans le film *Dolls* de Takeshi Kitano (Japon, 2002), où les personnages évoluent avec le rythme saisonnier et meurent en automne ou en hiver, au moment où la Nature se fane.
- 14 Les deux œuvres empruntent donc une narration très proche, bien que les histoires et époques diégétiques soient différentes. Le film de Rohmer ne peut pas être considéré comme une simple citation et reste une transposition moderne de la pièce de Shakespeare. D'ailleurs, le film montre une représentation de la pièce à laquelle assistent Félicie et Loïc, dont Rohmer a reconnu que cette scène de la pièce était précisément celle qui lui avait donné l'idée de son film²⁴. Le moment choisi dans la pièce de Shakespeare est la scène où Léonte découvre la « statue » d'Hermione. La musique éveille cette « statue », puis Perdita et le roi s'émerveillent devant elle alors qu'elle descend de son piédestal. Dans le film, cette musique est en l'occurrence la même que celle qui accompagne l'idylle entre Félicie et Charles montrée au début du film, simplement jouée avec des instruments différents (au piano au début du film, et à la flûte traversière pendant la représentation théâtrale). C'est aussi cette même musique que l'on retrouve dans la scène de l'église de Nevers, cette fois-ci jouée à la guitare. Elle peut symboliser le parcours de Félicie de son début à la révélation qu'elle éprouve devant la pièce, la confortant dans le souhait d'attendre les retrouvailles avec Charles.
- 15 La scène de cette représentation est très longue. Elle dure plus de six minutes (time code 01.11.48 – 01.18.32) et ne peut donc pas être réduite à un simple détail narratif. Rohmer a d'ailleurs choisi une mise en scène cinématographique pour représenter cet extrait de la pièce, loin de tout théâtre filmé. L'espace originel de la scène théâtrale est ici morcelé, découpé, avec un cadrage qui peut se resserrer à souhait pour les besoins de l'émotion (avec par exemple des plans rapprochés ou même des gros plans sur les personnages), et bouger au travers des mouvements de cadre.

²⁴ Lors d'un entretien réalisé le 02 janvier 1992 par Amina Danton, Laurence Giavarini et Camille Taboulay, et retranscrit sous le titre « Entretien avec Éric Rohmer », in *Cahiers du Cinéma*, n°452, 01 février 1992, p. 24-29.



Gros plan sur Léonte et Perdita

Le cinéma permet également de monter cette scène comme un dialogue, par l'utilisation des champs/contrechamps, entre deux groupes de personnages : d'un côté Léonte, Polixène, Florizel, Perdita, la joueuse de flûte, et de l'autre côté Paulina et Hermione.



Léonte, Polixène, Perdita, Florizel en amorce et la joueuse de flûte



Hermione (en blanc) et Paulina en plan rapproché

Ici, la représentation n'opte pas pour une esthétique théâtrale scénique puisque le montage découpe l'action et permet de mettre en relation spectateurs et pièce de théâtre, en montrant Félicie et Loïc assistant à la représentation, dans des plans parfois soulignés par le recours au zoom avant.



Félicie en pleurs au cours de la représentation

- 16 Preuve de son importance, cette représentation reste le seul moment du film où l'on retrouve l'esthétique chaleureuse de la première partie qui matérialise l'idylle de Félicie et de Charles. Ici, à l'hiver sinistre et sans éclats de la seconde partie du film s'opposent les couleurs vives de cette représentation qui semble tout à coup illuminer la vie de Félicie. Léonte porte des habits colorés (de couleurs rouge et dorée principalement), Perdita est vêtue d'une robe jaune, Hermione porte un rouge à lèvres vif. Autant de personnages lumineux et colorés qui renvoient aux rideaux du décor, celui du fond bien sûr (qui est rouge) mais aussi le rideau jaune, derrière lequel est dissimulée la « statue », avant que Paulina ne l'ouvre.
- 17 Cette représentation de la pièce que se réapproprie le cinéaste est donc un moment de transition dans le film. Elle guide la destinée de Félicie qui ensuite décide de miser sur d'éventuelles retrouvailles avec Charles et d'y croire. Après la grâce reçue dans l'église de Nevers, c'est la pièce de Shakespeare qui lui apporte une seconde révélation. Le lien avec la pièce est évident car l'abnégation de Léonte lui a en quelque sorte ramené sa femme disparue. Rohmer accentue d'ailleurs le clivage entre la soi-disant statue d'Hermione et de véritables statues présentes à l'arrière-plan. Un plan isole Hermione cadrée en plan rapproché poitrine qu'une statue semble regarder depuis l'arrière-plan.



Regard de la sculpture sur la fausse statue d'Hermione

Le mouvement de la fausse « statue » qui s'anime est d'ailleurs des plus symboliques dans un film où Félicie est un cœur en hibernation, avant de s'éveiller à l'unisson d'Hermione et des autres personnages. Ce spectacle semble une ébauche de réflexion possible sur la portée de la pièce de Shakespeare, puisque c'est le point de transition qui ouvre les yeux à Félicie, assise aux côtés de Loïc qui précise que cette pièce est « rocambolesque », pleine d'invéraisemblances et de péripéties extraordinaires. En ce sens, Félicie aurait compris la pleine portée de la pièce, contrairement à Loïc qui reste sur des hypothèses. Pour Félicie, le message est limpide. Remonter

à la pensée de Rohmer donnerait des interprétations approximatives, même si on peut ici penser qu'il donne sa pleine importance à la pièce, en en faisant sa matrice de départ, qui permet des recoupements à la fois narratifs et thématiques. Il reste que les deux œuvres sont très proches et doivent être envisagées de la sorte dans une mise en parallèle.

BIBLIOGRAPHIE

- BONITZER, Pascal, chapitre « L'amour admirable, À propos de *Conte d'hiver* », in Bonitzer, Pascal (éd.), *Éric Rohmer*, Paris, *Cahiers du Cinéma*, 1999, p. 135-45.
- AMIEL, Vincent, « L'improbable certitude d'aimer », in *Positif*, n°372, février 1992, p. 22-23.
- BÉNOLIEL, Bernard, « *Conte d'hiver*, Dieu est vivant », in *La Revue du Cinéma*, n°479, février 1992, p. 23-24.
- DANTON, Amina, Laurence GIAVARINI & Camille TABOULAY, « Entretien avec Éric Rohmer », in *Cahiers du Cinéma*, n°452, février 1992, p. 24-29.
- GIAVARINI, Laurence, « Les vies de Félicie », in *Cahiers du Cinéma*, n° 452, février 1992, p. 20-22.
- LASSALLE, Jacques, « De Marivaux à Rohmer, la quête du Graal », in *L'Avant-Scène Cinéma*, n°414, juillet 1992, p. 1-9.
- *Les Cahiers du Cinéma*, n°653, *Rohmer for ever*, février 2010 (numéro complet sur Rohmer).
- TABOULAY, Camille, « À Rohmer, Rohmer et Demy... », in *Cahiers du Cinéma*, n°452, février 1992, p. 23.

Barthélémy Py
RIRRA 21
Université Montpellier 3

© IRCL-UMR 5186 – CNRS – Université Montpellier 3

Référencement

PY, Barthélémy, « 'The Winter's Tale' de Shakespeare et *Conte d'hiver* de Rohmer (1992) : vers une commune destinée des sentiments humains », in Patricia Dorval & Nathalie Vienne-Guerrin (éd.), *Shakespeare on Screen in Francophonie : The Shakscreen Collection 2*, Montpellier (France), IRCL, Université Paul-Valéry/Montpellier 3, 2013 (http://www.shakscreen.org/analysis/analysis_contes_hiver_rohmer/) (dernière modification 02 février 2014).