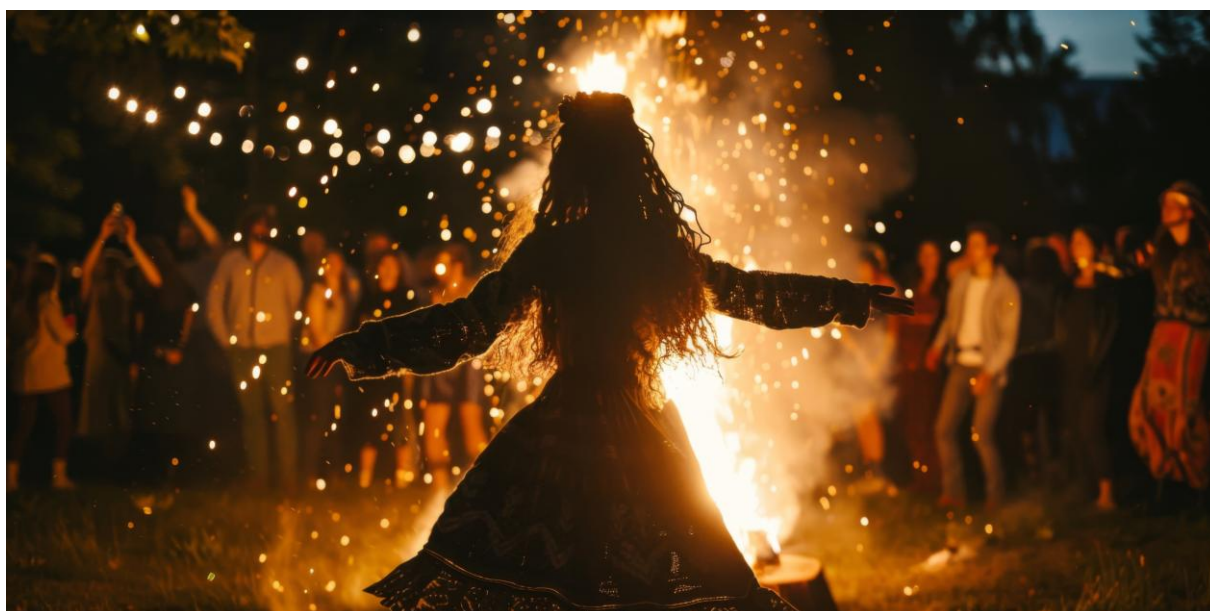




LE CONTE D'HIVER

Dossier pédagogique



Contact : Héloïse Jouary – 07 59 61 61 57 – heloisejouary.compagniesa@gmail.com

Table des matières

La pièce de William Shakespeare	3
Biographie de William Shakespeare	3
Le Conte d'Hiver : la pièce	4
Fil narratif	4
Les personnages	6
Le contexte d'écriture	7
Les thèmes abordés	8
Le spectacle de la Compagnie Sandrine Anglade	10
Pour aller plus loin : le théâtre élisabéthain	16
L'origine : les mystères, un théâtre populaire	17
Du théâtre ambulant au théâtre fixe	17
Un plateau ouvert, proche du public	18
Un décor simple et réduit	18
Représenter le monde et s'adresser à tous	18
Ressources pédagogiques	19
En amont du spectacle	19
Recherches documentaires	19
Ecriture et découverte : Shakespeare et le soliloque	20
Le Conte en question	21
Créativité	21
En aval du spectacle	23
Impressions, émotions, réflexions à échanger	23
Réflexion sur les costumes et la scénographie	23
La tragédie et la comédie	23
Débat - capacité d'argumentation	23
Créativité	23
Théâtralisation - citoyenneté	24

La pièce de William Shakespeare

Biographie de William Shakespeare



William Shakespeare naît en 1564 à Stratford-upon-Avon, en Angleterre. Son père, gantier puis bailli (maire) de la ville, est un notable local. Sa mère, Mary Arden, appartient à une ancienne famille catholique. Sur les huit enfants du couple, cinq survivent, dont William et son frère cadet Edmund, qui deviendront tous deux comédiens.

Shakespeare fréquente **probablement** l'école de grammaire de Stratford, mais ne poursuit pas d'études universitaires. En 1582, il épouse Anne Hathaway, de huit ans son aînée. Le couple aura trois enfants, dont des jumeaux. On perd ensuite sa trace pendant plusieurs années. Il est possible qu'il ait été précepteur dans une grande famille catholique du nord de l'Angleterre.

À la fin des années 1580, il rejoint Londres et commence une carrière dans le théâtre, d'abord comme acteur, puis comme dramaturge. Il écrit ses premières comédies (*La Comédie des erreurs*, *Les Deux Gentilshommes de Vérone*) et ses premières pièces historiques (*Henri VI*, *Richard III*), très populaires à l'époque.

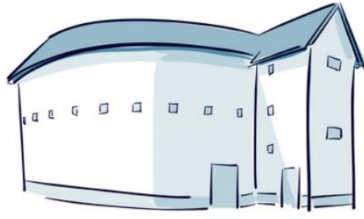
Lorsque les théâtres ferment à cause de la peste en 1592, Shakespeare se tourne vers la poésie. Il publie deux longs poèmes (*Vénus et Adonis*, *Le Viol de Lucrèce*) dédiés au comte de Southampton, son jeune mécène. Ces œuvres, ainsi que ses *Sonnets*, témoignent de sa maîtrise de la langue poétique et de son goût pour les thèmes de la beauté, du désir et du temps qui passe.

Dès la réouverture des théâtres, il devient membre de la troupe du Lord Chambellan, dont il est aussi actionnaire. Il participe à la fondation du théâtre du Globe en 1599, et ses pièces sont jouées aussi bien devant le public populaire que dans les palais royaux.

Sa carrière connaît alors un essor considérable. La reine Élisabeth lui commande une suite comique pour Henri IV, avec Falstaff comme personnage central. Ce sont *Les Joyeuses Commères de Windsor*. Il termine la seconde tétralogie des histoires avec *Henri V*. *Jules César* est l'une des premières pièces jouées au Globe. Les comédies *Comme il vous plaira* et *La Nuit des rois* sont écrites avec l'idée d'y attirer le public raffiné des théâtres privés.

En 1603, lorsque Jacques Stuart 1er accède au trône. Grand amateur de théâtre, il prend sous son aile la troupe, qui devint les King's Men. Mais, de nouveau, la peste ravage Londres : les théâtres sont fermés, les acteurs redeviennent itinérants. Ses comédies s'assombrissent : *Tout est bien qui finit bien* et *Mesure pour mesure* se rapprochent d'*Othello* par la thématique de l'épouse abandonnée ou calomniée.

Shakespeare va écrire quelques-unes de ses plus belles tragédies. Les héros y sont dominés par leurs passions, rendant leur position morale ambiguë et leur liberté réduite ; et ils y font



face à une société – ou un monde – qui ne laisse aucun espoir. Parmi ces héros, on retrouve *Othello* (1604), *Le Roi Lear* (1605), *Macbeth* (1606) ou *Antoine et Cléopâtre* (1607).

En 1609, la troupe du roi acquiert Blackfriars, théâtre couvert installé dans un monastère désaffecté. On peut y jouer l'hiver. Ce nouveau lieu théâtral a sans doute contribué à changer le style des six dernières pièces de Shakespeare, qui comprennent quatre drames romanesques, *Périclès*, *Cymbeline*, *Le Conte d'hiver* et *La Tempête*, *Les Deux Nobles Cousins*, une comédie écrite en collaboration avec Fletcher, et une dernière histoire, *Henri VIII*.

En 1613, après l'incendie du Globe, le dramaturge se retire à Stratford-upon-Avon, puis regagne sa ville natale où il continue d'écrire. Il meurt à Stratford, le 23 avril 1616.

Depuis sa mort, Shakespeare est l'un des auteurs les plus joués dans le monde, que ce soit dans sa langue maternelle ou dans les autres langues.

Le Conte d'Hiver : la pièce

Fil narratif

La pièce s'organise comme un diptyque : tragédie/comédie. Dans la tragédie, la séparation familiale a lieu avec la mort du prince. Dans la comédie, la musique et la danse sont au cœur de la fête pour amener progressivement à une réconciliation à travers le mariage de Florizel et Perdita.

TRAGÉDIE

Imaginant de façon foudroyante que sa femme Hermione est enceinte de son ami d'enfance Polixène (roi de Bohême), Léonte (roi de Sicile) la fait jeter en prison. Il ordonne que le bébé (une petite fille) soit abandonné, et la mère traduite en justice dans une parodie de procès. Leur fils, le jeune prince Mamillius, en meurt de chagrin. La reine, à son tour, succombe. Léonte se repend mais il est déjà trop tard. Fin de la première partie.

COMÉDIE

L'allégorie du temps, jouée par un acteur, nous apprend au début de la 2ème partie que seize années sont passées. Le nourrisson est devenu Perdita, une jeune beauté vivant dans la campagne de Bohême. Un brave berger l'a recueillie et élevée. Florizel, le jeune fils de Polixène (roi de Bohême) en est amoureux et veut l'épouser. Espionnant son fils, le roi Polixène, déguisé, s'invite à la bergerie où se déroule la joyeuse fête de la tonte des moutons. A son tour, comme Léonte, il saccage tout et interdit le mariage des deux jeunes. Ceux-ci fuient alors vers la Sicile, bientôt rattrapés par le vieux berger puis Polixène.

DÉNOUEMENT — le théâtre, par le faux, dit le vrai...

Ce retour en Sicile de toutes les générations de protagonistes va permettre la réconciliation de Léonte avec lui-même, sa famille, ses amis et son royaume. Ce dénouement est spectaculaire et magique : comme une illusion, Hermione, la reine accusée à tort 16 années auparavant et prétendue morte, revient parmi les vivants. L'oracle d'Apollon, si scandaleusement défié par Léonte, se réalisera finalement : « le roi vivra sans héritier, si ce qui est perdu n'est pas retrouvé ».

Résumé détaillé – acte par acte

Acte I : Quand la jalousie germe dans l'esprit

Léonte, roi de Sicile, héberge depuis plusieurs mois son vieil ami Polixène, roi de Bohême. Alors que Polixène s'apprête à rentrer chez lui, Léonte demande à son épouse Hermione de le convaincre de prolonger son séjour. Hermione réussit trop facilement aux yeux de Léonte, qui, soudain, est assailli d'un doute terrible : alors qu'ils se touchent la main, Léonte est convaincu que son épouse le trompe avec son ami. Ce soupçon injustifié grandit rapidement en obsession malade. Léonte ordonne à son conseiller Camillo d'empoisonner Polixène. Mais incapable de choisir de trahir sa reine pour rester fidèle à son roi, Camillo décide de prévenir Polixène et fuit avec lui en Bohême.

Acte II : La folie en action

La jalousie de Léonte ne cesse de croître. Malgré l'absence de preuves, il accuse publiquement Hermione d'adultère et l'envoie en prison, alors qu'elle est en train d'accoucher. Son jeune fils, le prince Mamillius, tombe gravement malade, affecté par la détresse de sa mère. Hermione donne naissance à une fille en prison. Léonte ordonne qu'on tue le bébé. Hermione est jugée et l'oracle d'Apollon est consulté : il déclare qu'Hermione est innocente, que Léonte est un roi jaloux, et que sa lignée sera perdue s'il ne se repent pas. Mais Léonte rejette l'oracle : il ordonne de poursuivre le procès. Immédiatement, il apprend la mort soudaine de Mamillius. Ce choc bouleverse tout. Hermione s'effondre, inconsciente, et est bientôt annoncée morte par Paulina.

Acte III : L'enfant perdu

Sur ordre du roi, Antigonus est contraint d'abandonner le bébé sur un lointain rivage pour y mourir. Quelques objets sont laissés auprès du bambin dont de l'or et un collier indiquant son prénom : Perdita. Antigonus se fait alors dévorer par un ours tandis qu'un orage a raison de son navire. Mais la petite Perdita, abandonnée sur cette côte hostile, n'est pas morte...

Acte IV : Seize ans plus tard, en Bohême

Le temps a passé. Perdita a été recueillie par un vieux berger et son fils, l'étrange « Clown », elle est devenue une jeune femme gracieuse, belle et pleine d'esprit, ignorant tout de ses origines royales. Elle est aimée de Florizel, fils du roi Polixène, qui la courtise en secret. Les deux jeunes gens s'aiment sincèrement, mais leur amour est menacé par la différence de leurs classes sociales. Lors d'une fête pastorale, la tonte des moutons, le roi Polixène et

Camillo, déguisés, assistent à la célébration. Polixène découvre la modeste identité de Perdita et s'oppose farouchement à l'union. Son fils, le prince, ne peut se marier à une bergère ! Mais Florizel refuse de renier son amour. Aidés par Camillo, les deux amoureux décident de fuir vers la Sicile, emmenant avec eux le vieux berger.

Acte V : Révélations et réconciliation

Léonte, toujours rongé par le remord, voit arriver Florizel et Perdita. On croit d'abord que Florizel est venu avec l'accord de son père, mais Polixène le suit rapidement et la vérité éclate. Grâce aux révélations du berger et aux objets du bébé précieusement conservés, l'identité de Perdita est prouvée : elle est bien la fille de Léonte et d'Hermione. Les retrouvailles sont bouleversantes. Paulina, médecin de la cour, propose à Léonte de voir une statue d'Hermione récemment achevée. Devant cette sculpture étonnamment vivante, Léonte se recueille... Tout à coup la statue s'anime : Hermione est bien vivante. La famille est enfin réunie, le passé pardonné, le cycle de douleur rompu et l'oracle accompli. Seul Mamillius ne pourra jamais être retrouvé, preuve irréfutable du passage de la tragédie dans la famille royale.

Les personnages

Léonte, roi de Sicile : Personnage central de la tragédie initiale, Léonte est un roi puissant mais vulnérable à ses propres passions. Sa jalousie, pourtant sans preuve tangible, est le moteur tragique de la pièce. Son comportement irrationnel détruit sa famille, tue son fils, et symboliquement son épouse, mais précipite aussi la perte de sa fille. Pourtant, son deuil prolongé et sa quête de réparation font de lui un personnage complexe, capable d'évolution. À la fin, il retrouve la paix intérieure à travers le pardon et la rédemption.

Hermione, reine de Sicile : Épouse digne et loyale, Hermione est injustement accusée d'adultère. Face à l'injustice et à l'humiliation publique, elle incarne la force morale, la droiture et la résistance silencieuse. Elle ne cherche jamais à se venger de Léonte, mais choisit le silence, la dignité et le retrait. Sa prétendue mort, suivie de sa "résurrection" finale, lui donne une aura quasi mystique.

Mamillius, prince de Sicile, fils de Léonte et d'Hermione : Héritier du trône, Mamillius a douze ans au début de la pièce. Polixène, roi de Bohême, vient expressément en Sicile pour faire sa rencontre. La mort de cet enfant fait radicalement basculer le royaume de Sicile dans la tragédie.

Perdita, fille de Léonte et d'Hermione : Perdita est abandonnée à la naissance, puis élevée comme une simple bergère. Son nom, dérivé du latin *perdita* (la perdue), traduit son destin tragique et sa grâce retrouvée.

Polixène, roi de Bohême : Meilleur ami de Léonte, Polixène est au départ une figure de confiance, jusqu'à ce que la paranoïa de Léonte le transforme en suspect. Il est contraint de

fuir pour sa vie et seize ans plus tard, il incarne l'autorité paternelle opposée à l'union de son fils avec Perdita, la fille d'un simple berger.

Florizel, prince de Bohême, fils de Polixène : Jeune prince amoureux de Perdita. Romantique, courageux, déterminé, il défie l'autorité de son père pour suivre son cœur.

Paulina, médecin de la cour et épouse d'Antigonus : Paulina incarne la voix de la raison : elle ose dire la vérité au roi, au prix de sa propre sécurité. Fidèle à Hermione, elle la cache pendant seize ans, dans l'espoir que le roi, brisé par le chagrin, devienne digne de la revoir. Elle orchestre le moment final de la révélation.

Antigonus, mari de Paulina : Antigonus est un noble loyal mais tiraillé entre son devoir envers le roi et sa conscience morale. Chargé d'abandonner Perdita, il accomplit cette tâche avec tristesse et remords. Puis il meurt dévoré par un ours.

Camillo, conseiller de Léonte : Alors que Léonte lui ordonne de tuer Polixène, Camillo ne peut exécuter l'ordre injuste. Il choisit l'exil pour préserver son intégrité et suit Polixène jusqu'en Bohême. Son rôle est central dans la réconciliation finale : il favorise la fuite de Florizel, puis contribue au rapprochement des deux cours (Sicile et Bohême). Il représente la prudence, la fidélité et l'intelligence politique.

Le vieux berger et son fils (le Clown) : Ces deux personnages incarnent le monde pastoral, simple et chaleureux, en contraste avec la noirceur de la cour. Le berger recueille Perdita sans savoir qu'elle est une princesse.

Le contexte d'écriture

Le Conte d'hiver est écrit entre 1609 et 1611, dans les dernières années de la vie de William Shakespeare. Cette période est souvent qualifiée de « phase des romances » ou « pièces tardives », car elle se distingue nettement des tragédies majeures qui précèdent (*Hamlet*, *Othello*, *Macbeth*, *Le Roi Lear*). Alors que ces tragédies exposent la chute inexorable d'un héros, les romances s'ouvrent à la possibilité de la rédemption, de la réconciliation et du merveilleux.

Son titre évoque les histoires merveilleuses qu'on racontait durant les veillées d'hiver. L'intrigue s'inspire de celle d'un roman de Robert Greene, *Pandosto. The Triumph of Time* (1588). À son habitude, le dramaturge modifie considérablement ses sources, et fait d'une histoire de jalousie une tragédie complexe qui offre une réflexion subtile sur les rapports entre l'art et la nature, et en particulier sur l'essence de l'illusion théâtrale.

Comme toutes les pièces de Shakespeare, elle est difficilement classable dans un seul registre : le génie du dramaturge consiste à constamment changer de registre, parfois même au sein d'une même phrase. Néanmoins, elle pourrait être classée dans la catégorie de ce que les Britanniques appellent les "*problem plays*". "*Pièce à problèmes*" parce qu'elle mêle les styles et les genres, renvoyant dos à dos tragédie et comédie, et qu'on ne sait trop par quel bout la prendre. "*Pièce à problèmes*", aussi, parce que Shakespeare y aborde, à sa

manière, jouant de toutes les contradictions humaines, les questions de la justice et du pouvoir, de la corruption et de la pureté.

Le Conte d'hiver est aussi le reflet d'une société en pleine mutation. À l'aube du XVII^e siècle, l'Angleterre connaît des bouleversements majeurs :

- Fin du règne élisabéthain et début du règne de Jacques I^{er} (1603) : Jacques I^{er}, roi d'Écosse devenu roi d'Angleterre, est un grand mécène du théâtre. Ce nouveau contexte monarchique influence les thèmes de la pièce, notamment la question de la légitimité, de la succession et de l'unité des royaumes.
- Exploration de la foi et du pardon : Dans un climat religieux marqué par les tensions entre protestants et catholiques, Shakespeare met en scène dans cette pièce des figures de pardon et de rédemption.
- Un intérêt croissant pour les genres hybrides et le merveilleux : La fin du XVI^e et le début du XVII^e siècle voient un renouveau du goût pour les récits enchâssés, les métamorphoses, les intrigues exotiques et les effets de surprise.

Les thèmes abordés

La jalousie et la folie du pouvoir

La pièce s'ouvre sur un roi pris dans une tempête de soupçons infondés. La jalousie de Léonte est soudaine, irrationnelle, sans fondement réel. Léonte devient le symbole d'un pouvoir corrompu par ses propres délires. Le roi est en dépendance affective, il refuse la parole d'autrui, la vérité de l'oracle, et s'enferme dans une logique d'abus de pouvoir destructrice. Shakespeare interroge ici la légitimité du pouvoir quand il n'est plus éclairé par la raison ou l'écoute.

Le temps, la réparation et le pardon

Le personnage allégorique du Temps, qui introduit l'ellipse de seize ans entre les actes III et IV, n'est pas anodin : il incarne la possibilité de transformation et de réparation. Le temps permet à Léonte de sortir de sa folie, à Perdita de grandir, à Paulina d'orchestrer le moment du pardon. Contrairement à la tragédie classique, où les fautes sont irréversibles, ici, le temps est un agent de guérison. Le pardon n'est pas immédiat, mais il advient comme une rédemption patiemment construite. Si la faute existe, la réparation est possible, à condition de traverser le deuil, la solitude et le regret.

L'identité, la perte et la reconnaissance

L'identité de Perdita, perdue puis retrouvée, permet de renouer les fils d'une histoire brisée. La pièce joue sur les effets de disparition et de révélation : Hermione morte puis vivante, Perdita cachée puis révélée, Léonte roi autoritaire puis pénitent. Le déguisement de la pastorale pour masquer son identité afin de mieux se révéler. La reconnaissance familiale devient le vecteur de la réconciliation collective.



Le merveilleux, la résurrection et la foi

Le Conte d'hiver flirte avec le conte de fées et la magie, en particulier dans la dernière scène où la statue d'Hermione prend vie. Cette scène est à la fois miraculeuse et symbolique : elle marque la renaissance de l'amour, de la justice et de l'unité. À la fois empreint de superstitions, de croyances païennes et de références judéo chrétiennes, cette pièce est aussi chargée d'une croyance inspirée de la Grèce Antique avec l'oracle d'Apollon auquel Hermione accorde toute sa confiance et même sa vie.

La nature contre l'artifice : la pastorale

Le contraste entre la cour de Sicile et les paysages bucoliques de Bohême reflète une tension entre le monde civilisé, hiérarchisé, corrompu, et la nature libre, simple et féconde. La Bohême devient un espace d'expérimentation, où les jeunes peuvent s'aimer sans contrainte, où les déguisements sont possibles, et où les origines sociales se brouillent. La nature devient ici une force réparatrice, complémentaire au temps.

La fidélité et la loyauté

Dans un monde marqué par la trahison et l'erreur, certains personnages incarnent des valeurs de fidélité indéfectible : Paulina envers Hermione, Camillo envers la vérité et l'humanité, Antigonus envers son roi, bien que sa soumission tragique l'amène à sa mort. Ces figures



secondaires jouent un rôle clé dans le rétablissement de l'ordre. Shakespeare montre que la loyauté, même dans l'ombre, peut changer le cours de l'histoire. Elle devient un acte de résistance morale face à l'arbitraire.



e spectacle de la Compagnie Sandrine Anglade

Rencontre avec Sandrine Anglade, metteuse en scène

Quand a germé en toi ce projet de mettre en scène *Le Conte d'Hiver* ?

Le Conte d'Hiver a été mon premier désir de mise en scène shakespearienne. Il y a peut-être 15 ans, j'avais tenté d'aborder ce texte mais il me manquait des outils précieux (dramaturgiques, linguistiques et musicaux) pour parvenir à ce travail. Shakespeare c'est une langue, un certain état d'esprit, le foisonnement musical d'une époque. Bref, j'avais besoin d'approfondir, de mieux connaître et de trouver des complices pour vraiment me lancer.

Ma rencontre avec Clément Camar-Mercier est venu répondre à mes besoins pour être au plus proche du travail élisabéthain que ce soit par les connaissances mais aussi l'état d'esprit que cela implique. Du point de vue du texte, la traduction de Clément s'éloigne de certains travaux que je juge trop « universitaires ». Shakespeare était un acteur et il concevait son théâtre dans le lien partagé avec le spectateur. Cette relation entre le texte et la réception du spectacle, c'est Shakespeare, mais c'est aussi l'essence même du théâtre.

Comment pourrais-tu définir cette pièce ?

D'abord, comme souvent au théâtre, *Le Conte d'hiver* est l'histoire d'une transformation, d'une métamorphose intérieure. Ici on assiste au parcours de rédemption d'un roi aveuglé par sa folle jalousie qui finit par accéder au pardon.

C'est aussi une fable sur l'aveuglement du pouvoir et les conséquences tragiques d'un enfermement dans une certitude radicale. Cette question de la responsabilité des pouvoirs (politiques, éducatifs, parentaux...) reste bien sûr toujours d'actualité. Comment et pourquoi, envers qui faire acte d'autorité ? Et d'abord qu'est ce que l'autorité ? En tout cas, la pièce nous dit qu'elle n'est pas la force, ni le jeu de l'argumentation. Et qu'ainsi utilisée, elle est dangereuse. Particulièrement vis à vis des jeunes et des femmes.

La structure de la pièce est étonnante : 2 parties, 2 couleurs et une conclusion qui viendrait faire la synthèse des deux.

Tragédie puis comédie et la « dénonciation » de l'artifice, du théâtre, détour nécessaire pour comprendre la vérité.

Shakespeare met en scène ici l'art comme une toile tendue entre la vie et la mort : la statue d'Hermione la fait accéder à sa propre résurrection et réconcilie ainsi vie et mort, passé et avenir.

Quelle ligne directrice as-tu choisi pour conduire ta mise en scène ?

J'ai été très marquée par la mort du jeune prince Mamillius. La vie renaît avec le pardon. Mais lui, il est parti à tout jamais.

Je me suis servie de cet enfant comme d'un guide, comme si la deuxième partie de la pièce, la comédie, pouvait être l'histoire que Mamillius aurait eu envie de voir ou de se raconter. Ainsi, le prolongement de sa présence uniquement par la voix de l'actrice m'a permis de tirer ce fil. La musique devient l'incarnation du petit prince disparu, comme la mémoire éternelle de sa présence.

Cette présence de l'enfant disparu, c'est exactement à cet endroit que nous conduit Shakespeare : la capacité à faire se rencontrer en même temps le réel et le rêve. Notre vie n'est pas linéaire mais doit être lue dans son épaisseur, comme une succession de strattes.

C'est comme un millefeuille en pâtisserie ! On l'appréhende vraiment si on mange en même temps le feuilletage, la crème et le glaçage. Le rêve d'Antigonus qui voit apparaître la Reine Hermione lui demandant de baptiser le bébé du nom de « Perdita » permet cette passerelle entre le réel et l'imaginaire du conte.

Quelle place a la musique dans ton spectacle ?

La musique fait partie de ma vie, viscéralement. Je ne sais pas faire sans musique. Elle porte en elle la question du partage, donc pour moi du théâtre.

Le théâtre de Shakespeare est rempli de musiques. La mise en scène explore naturellement la fonction dramaturgique de la musique puisqu'elle reprend directement les chansons présentes dans le texte.

En partant de la musique d'origine, de ses paroles et des mélodies, chaque morceau parvient à trouver son statut, son sens, sa raison d'être dans la narration. La musique incarne un « état », joue un rôle. Harpe, accordéon, voix, chaque ingrédient est porteur de sens et d'émotions pour guider le spectateur à se délecter de ce millefeuille shakespearien.

Rencontre avec Clément Camar-Mercier, traducteur et dramaturge

Comment as-tu rencontré Shakespeare ? Et comment as-tu commencé à le traduire ?

Je me suis passionné pour Shakespeare dès mon adolescence, en lisant ses sonnets et ses pièces de théâtre.

J'étais toujours frustré par les traductions accessibles. Alors j'ai appris l'anglais élisabéthain afin de les lire dans leurs versions historiques.

Après *La Tempête*, *Le Conte d'Hiver* est la deuxième pièce de Shakespeare sur laquelle je collabore avec Sandrine Anglade. Mais j'ai traduit pour d'autres metteurs en scène : *Richard II*, *Richard III*, *Roméo et Juliette*, *Le Songe d'une Nuit d'été*, *Hamlet*. Mon ambition est de traduire toutes les pièces de Shakespeare !

Qui est Shakespeare pour toi ? Comment rends-tu compte de son théâtre par la traduction ?

Shakespeare est un auteur extrêmement moderne.

Pour en rendre compte, je travaille en cherchant un équilibre entre la forme et le fond dans la traduction.

Je cherche à retranscrire le propos de Shakespeare sans anachronisme, le tout en restant accessible à nos contemporains. Je ne cherche pas à réaliser une traduction littérale, notamment dans le cas des jeux de mots, des allitérations ou des blagues. En effet, ma priorité sera de jouer sur les sonorités ou les images, qui ne sont pas toujours les mêmes de l'anglais élisabéthain au français.

Je travaille à faire naître une langue qui n'est pas naturelle à partir de notre grammaire moderne. Je retranscris les niveaux de registres de langue qui oscillent entre poésie et trivialité assumée. Ceux-ci peuvent parfois se mélanger d'une réplique à l'autre, faisant basculer des questions philosophiques vers des blagues salaces ou des insultes d'une violente vulgarité.

Pour *Le Conte d'Hiver*, les ruptures de langage et l'entremêlement entre comédie et tragédie sont au cœur du texte originel et constituent donc ici des piliers de traduction.

Comment as-tu organisé ton travail pour cette traduction ? Es-tu en rapport direct avec l'équipe de création ?

Mon objectif c'est de rester fidèle à l'esprit élisabéthain, à l'effet d'origine sur le public. Pour moi, le texte, au théâtre, est toujours en travail.

Après une première rencontre sur la dramaturgie avec Sandrine Anglade, j'ai travaillé une année à la traduction en revenant ensuite sur ma première ébauche avec les comédiens et la metteuse en scène.

Ici, il y a non seulement traduction, mais aussi adaptation. Mon cahier des charges était de parvenir à adapter *Le Conte d'Hiver* pour 6 comédiens en moins de 2h. Pour cette adaptation, une double distribution par acteur a été nécessaire. Des personnages et des intrigues ont ainsi dû être coupés pour répondre aux contraintes évoquées. Le texte est par la suite retravaillé en lecture et en jeu. Je suis présent en répétition et je peux continuer à travailler le texte pour les acteurs. La langue a besoin d'éprouver l'expérience du plateau pour se préciser ou se simplifier à certains endroits avant d'arriver à une étape définitive de la traduction.

Rencontre avec Nikola Takov, directeur musical

Quel est ton rôle sur ce spectacle ?

Je suis chef de chant et responsable de la transposition musicale. J'adapte les parties musicales avec les comédiens et la poly-instrumentiste Nina Petit pour correspondre à la dramaturgie pensée par Sandrine et Clément. Nous nous connaissons bien et c'est important.

Comment s'élabore la musique ?

Déjà j'avais la chance d'avoir eu l'occasion de travailler avec chacun des comédiens. Je connaissais donc leur voix et j'ai pu travailler en connaissance pour faire du sur-mesure. Car, à partir des partitions historiques, mon rôle est d'harmoniser les musiques, de remanier des accompagnements musicaux et des chants. Je crée ainsi des polyphonies, des arrangements harmoniques à partir d'une stylistique musicale élisabéthaine. Le choix des chants se fait à l'oreille avec Sandrine Anglade. Nous rééditons des partitions avec nos différentes transpositions.

Les musiques sont réfléchies dramaturgiquement puisqu'elles viennent soutenir l'action dramatique au plateau. Le choix des instruments (harpe, accordéon, guitare, percussions) offre une richesse de timbres et de jeu.

Le Conte d'Hiver met en scène, dans la deuxième partie, ce qu'à l'époque on appelait un « Mask », où la musique prédomine.

Il y a donc eu beaucoup de travail de répétitions purement musicales pour que les acteurs puissent trouver leur liberté dans le jeu avec la musique.

Rencontre avec Caty Olive, scénographe et éclairagiste

Comment définirais-tu la scénographie du Conte d'Hiver ?

C'est une scénographie-lumière en mouvement.

Elle s'inscrit dans une recherche de fluidité et de transformation permanente.

D'une façon générale, dans mon travail, je conçois l'espace scénique et l'univers lumineux comme des **matières vivantes, plastiques et évolutives**, capables de traduire les glissements de la narration, les basculements d'univers et les métamorphoses émotionnelles de la pièce. L'objectif n'est pas de figurer littéralement les lieux ou les situations, mais plutôt de **suggérer, d'évoquer, de laisser des espaces de projection pour l'imaginaire du spectateur**. Le théâtre que nous construisons ici accepte et revendique le hors-champ, le fragmentaire, l'inachevé, et les tensions entre le montré et le caché.

Concrètement quel élément construit cette scénographie-lumière ?

Nous avons un objet central : le lustre-machine.

La pièce s'organise autour de ce **lustre transformable**, qui constitue le cœur scénographique et le principal vecteur lumineux. Cet objet unique, à la fois monumental et mobile, devient le point de convergence des espaces et des temporalités du récit.

Le lustre incarne à lui seul les différents lieux traversés : le faste et la chute de la Sicile, la liberté et la vitalité retrouvées de la Bohême. Il se transforme, se déploie, s'ouvre et se réinvente au fil de la pièce.

Loin d'être un simple accessoire décoratif, le lustre est **une machine scénique vivante** qui intègre des sources lumineuses internes, accueille des guirlandes et sert de réservoir aux éléments de la fête des moutons. Il est tour à tour sculpture suspendue, source de lumière, abri, et structure en mouvement.

Tu dis « penser la lumière comme une matière », outre le lustre, quels seront tes outils ici pour faire vivre cette matière ?

Je vais jouer avec les contrastes, les couleurs altérées, les dégradés perceptifs et les effets rétinien. Ainsi la lumière va venir accompagner les zones de bascule, les seuils, les interstices. Outre le lustre, l'espace scénique sera recouvert d'un sol kaki, couleur volontairement ambivalente qui pourra, selon les traitements lumineux, tirer vers des teintes bronze, grises, verdâtres ou dorées, renforçant cette idée de transformation permanente.

Rencontre avec Magali Perrin Toinin, costumière

Comment définirais-tu la singularité de ton travail en tant que créatrice costumes ?



J'aime valoriser les costumes et les tissus ayant déjà une histoire et une vie.

Déjà patinés, déjà portés, ces matières transmettent leurs histoires et semblent plus vraies que nature au plateau. Je pratique donc le réemploi mais aussi l'upcycling que ce soit pour des raisons esthétiques, écologiques ou économiques : je démonte, adapte, reprend et transforme d'anciens costumes stockés. Je

cherche avant tout à constituer des costumes vivants adaptés à la réalité du plateau, à la scénographie et aux corps des comédiens.

Qu'est-ce qu'un costume selon toi ?

Les costumes sont des outils narratifs à part entière et des éléments de jeu, ils n'ont pas qu'une valeur ornementale.

Par exemple ici, pour marquer la double distribution de chaque comédien, je travaille sur des silhouettes marquées et reconnaissables dans chacun de leur rôle. Je crée des contrastes. Pour un rôle, le comédien aura une silhouette avec des épaules larges, et dans son deuxième rôle il apparaîtra avec une taille très resserrée, ou une silhouette très « terre à terre » puis une suivante totalement « aérienne ».



En tout cas, c'est toujours en partant du personnage que je parviens à projeter sur l'acteur qui l'interprète des formes, des couleurs, des motifs.

Il est important également de travailler sur la praticité des costumes puisque certains d'entre eux doivent être manipulés rapidement par plusieurs comédiens, comme les déguisements portés par Perdita et Florizel par exemple.

Le costume, comme les différents corps de métiers au théâtre, est un travail d'équipe : il faut savoir être en écoute des comédiens et de la metteuse en scène. Les costumes seront là pour soutenir la narration, la liberté de jeu et l'imaginaire des spectateurs.



Rencontre avec Sylvie Martin-Hyszka, accessoiriste

Quel est ton rôle dans l'atelier de fabrication ?

Je suis en charge des accessoires avec lesquels les acteurs vont jouer (montres, faux bébé avec sonorisation et mouvements, viscères et bras arraché...) mais aussi des accessoires qui seront associés aux costumes (couronnes, tête d'ours, tête de moutons...).

Comment travailles tu pour ce spectacle en particulier ?

A partir des discussions avec la metteure en scène, la costumière et la scénographe, les comédiens, je vais chercher des objets préexistants que je vais transformés. Ainsi via le détournement et la customisation, je transforme des masques, des couronnes afin de les adapter esthétiquement au reste du spectacle (particulièrement aux costumes et à la scénographie). Je recherche une cohérence d'ensemble, une homogénéité avec les styles et les couleurs du spectacle.

J'attache une importance à l'approche visuelle, sensible et exigeante. Je suis très attentive aux couleurs, aux textures et à la lumière. Il faut aller travailler des détails tout en sachant forcer les traits car il est essentiel que les spectateurs du premier au dernier rang du gradin puissent voir et comprendre l'objet avec lequel on joue pour partager ensemble le même récit.



Rencontre avec Ugo Coppin, régisseur général

Quel est ton rôle sur le spectacle ?

Très tôt, en lien avec la production, je travaille la maîtrise d'œuvre (mise en scène, costumes, scénographie, lumières) pour étudier le projet, sa faisabilité technique, financière. Je définis ensuite et met en place les moyens techniques et humains nécessaires à sa réalisation (commandes de matériels, suivi de construction, recrutement de techniciens, mise en place des plannings).



Au moment de la tournée, je prépare l'accueil dans chaque lieu, fait acheminer le matériel, encadre le personnel. Mon objectif, c'est que chaque représentation se déroule sans accroc et en respectant la qualité artistique de la création.

J'assume aussi le rôle de régisseur lumière. Cela veut dire qu'avec Sandrine et Caty, je participe à la recherche de l'esthétique du spectacle. Une fois défini ensemble, pour reproduire toujours la même qualité, je réalise les plans lumière pour chaque lieu, cela veut dire l'emplacement de projecteurs à utiliser, sa « marque » ainsi que les différentes couleurs. Tous les projecteurs jouent ensemble à travers des combinaisons d'effets lumineux

voulus par l'éclairagiste. Dans chaque salle de tournée, j'adapte le plan lumière pour me rapprocher au plus près de l'esthétique voulu par Caty et Sandrine. Chaque lieu est différent bien sûr. C'est le principe du spectacle... vivant !



Pour aller plus loin : le théâtre élisabéthain

Le théâtre élisabéthain désigne les pièces de théâtre écrites et interprétées en Angleterre sous Élisabeth Ire (1558-1603), et parfois jusqu'à la fermeture des théâtres en 1642 sous Charles Ier, au début de la première révolution anglaise.

L'origine : les mystères, un théâtre populaire

Le théâtre élisabéthain a plusieurs origines, la principale est le Mystère médiéval (du X^{ème} siècle au XV^{ème} siècle), mettant en scène des sujets religieux, puis les Moralités (XV^{ème} siècle et XVI^{ème} siècle), évoquant les vices et vertus des hommes. Ce théâtre s'adressait avant tout à un public populaire, avec la nécessité d'un langage simple et accessible. Entre les XI^{ème} et XV^{ème} siècles, les représentations passent du chœur des églises au parvis puis à la rue. En Angleterre, les tableaux vivants ou pageants peuvent être représentés sur des estrades, portées ou véhiculées à travers la ville. Le spectacle avait besoin de présence musicale, que la tragédie renaissante s'efforcera de conserver pour les chœurs. Les compagnies provisoires qui jouaient ces mystères (acteurs attachés aux maisons de gentilshommes et jouant de façon saisonnière), furent un vivier pour les acteurs professionnels de la scène élisabéthaine.

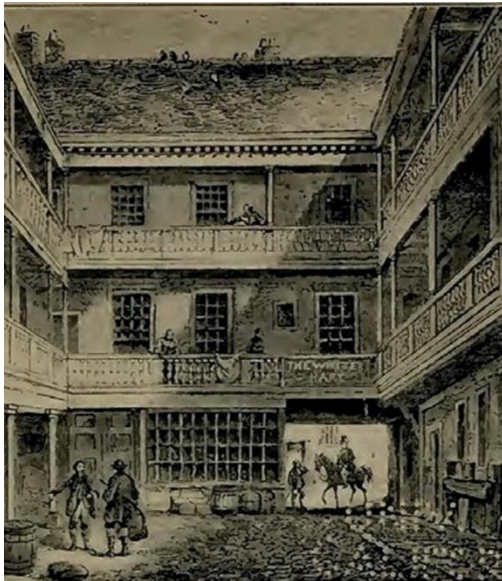


Ploujean 1898 - Revue l'Illustration

Du théâtre ambulant au théâtre fixe

Au milieu du XVI^{ème} siècle, les troupes de comédiens ne disposent pas de bâtiments réservés aux représentations. Aussi dressent-elles leurs tréteaux dans des lieux divers : cours d'auberge, granges, écoles, squares ou arènes destinées aux combats d'animaux. De là viendrait la forme cylindrique caractéristique des théâtres élisabéthains. En 1574, le conseil de la cité de Londres interdit tout spectacle public. Sous le prétexte que les représentations ne sont que des répétitions pour le divertissement de la reine, les spectacles peuvent se poursuivre, mais ces disputes créent les conditions qui vont favoriser la construction des théâtres en dehors des limites de la City. Le premier théâtre fixe baptisé Le théâtre est bâti en 1576 par James Burbage, comédien chef de troupe, dans une banlieue de Londres. Les représentations deviennent alors payantes, excluant de fait les plus pauvres... En 1594,

Burbage édifie le Globe. Trente-cinq pièces de Shakespeare y seront créées.



Arrière-cour d'une auberge londonienne

Un plateau ouvert, proche du public

L'extérieur de l'édifice est circulaire, hexa ou octogonal. Il est ouvert vers le ciel (pour des raisons d'éclairage, ce qui implique qu'on y joue dans la journée). Le public est très varié et toutes les classes sociales sont représentées. Dressée à hauteur d'homme, la scène était une plateforme ouverte sur trois côtés et qui s'avancait dans la salle. Le public debout dans le parterre, la cernait complètement. Les spectateurs, par leur proximité avec cet espace scénique, étaient très investis dans la pièce : ils étaient souvent turbulents et réagissaient à ce qui se passait sur scène. Le peuple massé, y mangeait et buvait.

Un décor simple et réduit

Le décor est fixe : le fond de scène sert d'unique et même toile de fond du début à la fin de la pièce. Un arbre est une forêt, un roc une falaise, une pancarte confirme le vrai lieu de l'intrigue. Lorsqu'une scène se déroule dans un lieu différent de celle précédente, les personnages le spécifient dans leur texte afin que le public situe et imagine le lieu de l'action. La splendeur des costumes, de velours, brocart, satin, dentelle, contraste avec cette indigence.

Représenter le monde et s'adresser à tous

Le théâtre élisabéthain réalise le but premier du théâtre : représenter le monde et s'adresser à tous. Il réussit à soigner aussi bien le texte que l'action et, par-là, permet à chacun, érudit ou non, de se sentir impliqué dans l'histoire contée et dans la Grande histoire.

Le jeu

À la différence de la scène frontale à l'italienne, sur le proscenium élisabéthain, l'acteur est au milieu du public populaire. Vu de face et de côté aussi bien que de dos, il est donc plus

engagé physiquement, et son jeu est plus gestuel et codé que travaillé dans la finesse de l'intériorisation. Les acteurs perfectionnent leur savoir-faire dans le domaine du chant, de la danse, et ils développent leurs qualités physiques. Jusqu'au règne de Charles II, les rôles féminins sont incarnés par des garçons adolescents costumés en femmes, se parant de perruques et de maquillage, et en tentant, autant que faire se peut, de pasticher les gestes, postures et voix des femmes.

Des costumes et accessoires caractérisés

Costumes et accessoires n'ont pas besoin d'être réalistes pour être efficaces. Ils ont un sens symbolique bien déterminé (le roi a une couronne, le messager a des bottes, le vieillard a une barbe). Ils indiquent le pays d'origine (la cape espagnole, le bouffant turc) ou caractérisent un type de personnage. Le blanc et le noir figurent l'innocence et le deuil, la gaieté et la mélancolie.

La technique au service de la magie

Le théâtre de Shakespeare présente des éléments spectaculaires. Au théâtre du Globe, on utilise de vrais canons (c'est d'ailleurs un boulet de canon qui déclenche l'incendie qui détruit le Globe en 1613), « effets spéciaux » tels que la fumée, les feux d'artifice, les tirs d'armes pour simuler les batailles, entrées par le « ciel » pour des apparitions depuis le Paradis. Les acteurs qui jouent des rôles de dieux et d'anges peuvent entrer sur scène par une trappe qui s'ouvre. Le toit recouvrant la scène est « machiné », muni de poulies, tringles et contrepoids comme les cintres des scènes à l'italienne. Le sol est équipé d'une trappe pour créer des effets de surprise.

Ressources pédagogiques

En amont du spectacle

Recherches documentaires

On pourra demander aux élèves d'effectuer des recherches documentaires dans le but de préparer la représentation. La restitution de ces recherches pourra se faire à l'oral (sous la forme d'exposés) ou bien à l'écrit (affiches, panneaux à exposer...).

Ces recherches pourront porter sur :

- Shakespeare dramaturge et/ou sur ses pièces les plus célèbres.
- Le théâtre à l'époque de Shakespeare
- La place de la musique dans le théâtre de Shakespeare (instrumentation, styles)
- L'histoire du « Globe » et l'architecture du théâtre élisabéthain
- Les différentes mises en scène du Conte d'hiver en France au XX^{ème} et XXI^{ème} siècle (cf. liste ci-dessous)
 - 1980 : mise en scène de [Jorge Lavelli](#), [Festival d'Avignon](#)

- 1988 : mise en scène [Luc Bondy](#), dans une traduction de [Bernard-Marie Koltès](#) ; [théâtre Nanterre-Amandiers](#), [Festival d'Avignon](#)
- 1993 : mise en scène de [Stéphane Braunschweig](#), CDN d'Orléans
- 2010 : mise en scène de [Lilo Baur](#), [Théâtre de la Ville](#)
- [2013](#) : mise en scène de [Patrick Pineau](#), dans une traduction de [Daniel Loayza](#), création le 5 novembre [Scène nationale de Sénart](#)
- 2016 : mise en scène de Declan Donnellan et Théâtre Les Gémeaux/Sceaux
- 2020 : mise en scène de Philippe Brunet-Guezennec, [théâtre du Nord-Ouest](#) dans le cadre du cycle Shakespeare.
- 2024 : mise en scène de Julie Delille au [Théâtre du Peuple](#)

Ecriture et découverte : Shakespeare et le soliloque

Le mot soliloque vient du latin *soliloquium* avec *solus* qui signifie « seul » et loqui signifiant « parler ». Dans le *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis en donne la définition suivante :

SOLILOQUE : DISCOURS QU'UNE PERSONNE OU UN PERSONNAGE SE TIENT À SOI-MÊME. LE SOLILOQUE, PLUS ENCORE QUE LE MONOLOGUE, RÉFÈRE À UNE SITUATION OÙ LE PERSONNAGE MÉDITE SUR SA SITUATION PSYCHOLOGIQUE ET MORALE, DÉVOILANT AINSI, GRÂCE À UNE CONVENTION THÉÂTRALE, CE QUI RESTERAIT SIMPLE MONOLOGUE INTÉRIEUR.

Pendant le soliloque, un personnage s'interroge, ou se parle, ou laisse sa parole se dévider, seul, ou en présence d'autres personnages, ou même en dialogue.

- Etudier avec les élèves les soliloques de Léonte ci-dessous. Comment le spectateur entre-t-il dans les pensées, les doutes du personnage ? Comment Shakespeare fait-il naître la jalousie malade du roi ?

Le Conte d'Hiver de Shakespeare, traduction Clément Camar-Mercier, scène 2

Hermione donne sa main à Polixène.

LÉONTE, à part. — Mais qu'est-ce que ? Non... Et si... Oui.

Trop chaude cette main, trop chaude.

Ces échanges amicaux cacheraient-ils d'autres échanges plus liquides ? Mon coeur danse à ne plus en pouvoir,

Et ce n'est pas de joie, non pas de joie.

Est-ce par amitié qu'il a accepté de rester ?

Ou pour faire honneur à celle qui lui demandait ?

Et pourquoi a-t-elle insisté ?

Et lui, pourquoi l'avoir accepté pour elle et non pour moi ?

Ah... Ces mains qui se sont tripotées,

Et là, n'est-ce pas un soupir que j'entends...

Il y a dans cet accueil

Quelque chose que mon coeur n'aime pas.

*Il faut prendre le taureau par les cornes...
Non, pas les cornes, ne parlons pas de cornes.*

Mamillius ?

MAMILLIUS. — Oui papa ?

LÉONTE. — Es-tu mon fils ?

MAMILLIUS. — Bah oui papa.

LÉONTE. — C'est vrai ?

*Fais voir ton nez, on dit qu'il est pareil au mien. Ce n'est pas tout à fait exact,
Ne croyons plus ceux qui disent cela,
Ils doivent dire n'importe quoi.*

*Et puis, il te manque des boucles aux cheveux Pour tout à fait me ressembler.
Malgré cela, je dois bien admettre
Que tu me rappelles quelqu'un,*

*Et ce quelqu'un n'est personne d'autre que moi. Donc pour toi, ça ira.
Mais en ce qui concerne...*

Ta mère... Oui, ta mère, peut-elle ?

*Le désir crée des images trompeuses,
Il rend possible l'impossible,
Et prend racine dans le rêve.
Sauf que s'il est capable d'oeuvrer dans l'irréel,*

C'est qu'il peut aussi surgir dans le réel

Pour s'accoupler au néant

Et infecter mon cerveau.

Le Conte en question

On pourra demander aux élèves ce qu'est un conte pour eux (géographie, le merveilleux, le rapport au temps)

Créativité

- Réaliser des maquettes de costumes

Demander aux élèves d'imaginer et de dessiner les costumes qu'ils imaginent pour les personnages de la pièce. Quels choix feraient-ils ? Des costumes « d'époque » ou des costumes plus contemporains ? Pour quelle(s) raison(s) ?

- Comment mettre en scène un acteur qui doit jouer « le temps » ?

Par le costume ? Par l'émission du texte, l'inflexion de la voix, le rythme de la parole ? Par une situation physique (fatigue, essoufflement) ou une situation concrète (dans un bureau, sur une ligne de départ pour un marathon...) ?

Le Conte d'Hiver de Shakespeare, traduction Clément Camar-Mercier, scène 11

Entre le temps.

*LE TEMPS. — Moi qui plais à certains et terrifie les autres,
Moi qui fais et défais, qu'on soit bons ou méchants,
Moi qui suis tout simplement le temps,
Je peux en un éclair renverser toutes les lois,
Et, en vertu des pouvoirs qui me sont conférés,
Laisser inexplorés seize années de l'histoire.
Oui, permettez-moi de passer comme je suis,
J'étais là au commencement et je serai là à la fin,
Ayant vu tout naître, je verrai tout mourir.
Aussi, pour que la pièce ne vous semble pas terne,
Je vais donc tourner mon sablier
Et faire que le temps avance tant
Qu'il vous semblera avoir dormi entre-temps.
Nous avons donc abandonné Léonte et sa folle jalousie :
De toute façon, en seize ans, il n'est pas sorti de chez lui.
À présent, chers spectateurs,
Nous voilà en Bohême, bien partis pour y rester,
Et où, pour les plus attentifs d'entre vous,
Vous savez déjà que le roi Polixène a un fils.
Son nom est Florizel.
Pour ce qui est de notre bébé Perdita,
Que le berger et son fils ont récupéré,
Elle a bien grandi et sa beauté avec.
Ce qui l'attend, laissez le temps vous le dire :
Mais, tout ce que je peux vous dire
C'est que c'est l'histoire d'un fils de roi
Qui tomba fol amoureux d'une fille de berger.
J'espère que vous ne jugerez pas
Que votre temps est mal dépensé,
En restant à attendre ce que le temps vous tend.*

Il sort.

En aval du spectacle

Impressions, émotions, réflexions à échanger

- Choisissez un mot, un adjectif, un verbe ou un nom pour évoquer le spectacle qui a été vu. Ecrivez-le sans communiquer puis, lors d'un échange en classe, confrontez vos propositions et justifiez le choix de ce mot.
- Dans la pièce, quelle a été votre scène préférée ? Pourquoi ? Justifiez votre réponse.

Réflexion sur les costumes et la scénographie

- Demander aux élèves ce qu'ils pensent du parti pris scénographique retenu pour ce spectacle. Selon eux, que met en valeur cette sobriété de la scénographie ? Que sert-elle ?
- Identifier les partis-pris dans le travail des costumes (époque ou non, code couleurs, matières, superpositions, travestissements)

La tragédie et la comédie

Noter tous les événements identiques entre la tragédie et la comédie (l'accusation, le travestissement de la conscience et celui du costume, la fuite, la destruction ...)

Débat - capacité d'argumentation

Propositions :

- Le pouvoir autorise-t-il tout ?
- Le pouvoir est-il dangereux ?
- Le temps guérit-il toutes les blessures ?
- Comment définir la vérité ?
- Le doute est-il l'ennemi de la vérité ?
- La vérité doit-elle toujours être révélée ?
- L'art rend-t-il visible ?
- La statue d'Hermione : hypothèse naturaliste ou surnaturelle ?

Créativité

Écriture créative : prolonger la réflexion sur les thèmes de la pièce par la création, travail de l'imaginaire.

- Proposer aux élèves d'écrire une version contemporaine de la pièce en transposant l'histoire dans un autre contexte (école, famille,...).

- Proposer aux élèves d'écrire un monologue sur le ressenti d'un personnage du *Conte d'Hiver* à un moment précis de son existence (Mamillius est arraché des bras de sa mère ? Que ressent-il physiquement, intérieurement ? / Léonte est seul après avoir perdu son femme et ses enfants. Où vit-il ? Que ressent-il ? / L'ours qui repère Antigonus avant de le manger etc...).

Théâtralisation - citoyenneté

- Organiser en classe une sorte de théâtre forum pour rejouer le procès d'Hermione dans une vraie cour d'assise en respectant le déroulement du procès (contrairement à celui qui existe dans la pièce). Distribuer des rôles : juge d'instruction, l'accusée Hermione, la victime Léonte, magistrats (président et assesseurs), témoins (Camillo, Polixène, Paulina, Antigonus, Mamillius) avocats, jurés. Préparer la défense, les faits, etc.