

La nature dans *Le Conte d'hiver*

Antoine Pageau St-Hilaire
(Université Laval)

*Ici, l'artiste et la nature ne font plus qu'un*¹.
Allan Bloom

William Shakespeare est souvent loué comme un poète de l'amour. Mais il est trop peu étudié à titre de philosophe, et encore moins comme un penseur de la nature. Pourtant, plusieurs de ses pièces abordent ce thème, parfois rapidement, parfois plus longuement et plus profondément. Dans *Hamlet*, par exemple, le dramaturge définit le but du théâtre comme une présentation de la nature :

« For any-
thing so o'erdone is from the purpose of playing,
whose end, both at the first and now, was and is
to hold as 'twere the mirror up to nature »².

Aussi, lorsque le personnage du poète, dans *Timon d'Athènes*, décrit sa peinture, on remarque l'intérêt du poète pour la nature :

« Sir,
I have upon a high and pleasant hill
Feigned Fortune to be throned. The base o'th' mount
Is rank'd with all deserts, all kind of natures »³.

¹ Allan Bloom, « Conclusion. Shakespeare et la nature », in *L'Amour et l'Amitié*, traduction de Pierre Manent, Paris, Éditions de Fallois, Le Livre de Poche 1996, p. 590.

² William Shakespeare, *Hamlet*, édité par Harold Jenkins, Londres, The Arden Shakespeare, Methuen, 1982, III, ii, 19-22.

³ William Shakespeare, *Timon d'Athènes*, édité par H. J. Oliver, Londres, The Arden Shakespeare, Methuen, 1959, I, I, 64-67.

Il y a, pour l'auteur, une nécessité chez le poète : représenter la nature, parfois telle qu'elle nous apparaît, parfois telle qu'elle devrait être. C'est ainsi qu'il peut penser que « the play's the thing »⁴, que l'art du théâtre est ce qu'il y a de mieux. Au-delà du texte Shakespeare indique son intérêt pour la nature en choisissant, pour certaines scènes, des lieux où elle est plus qu'un simple décor, mais où elle joue un rôle salutaire : on peut penser à la forêt dans des pièces comme *Comme il vous plaira* et le *Songe d'une nuit d'été*, aux montagnes galloises dans *Cymbeline* ou encore à l'île enchantée où se déroule *La Tempête*. Souvent, ces lieux représentent des possibilités quasiment illimitées, une liberté certaine, et ils sont fréquemment des lieux de réconciliation, ou encore des lieux qui la permettent. L'imaginaire shakespearien semble effectivement être empreint d'une fascination pour ce thème qu'est la nature. *Le Conte d'hiver*⁵, pièce tardive de notre auteur, s'inscrit aussi dans ces écrits qui permettent d'explorer une facette trop souvent négligée de la pensée philosophique de Shakespeare : celle d'une réflexion profonde sur le thème de la nature. De toutes les questions que l'auteur ait pu vouloir explorer dans cette pièce, celle de la nature frappe inévitablement le lecteur. Le titre même de la pièce en évoque en quelque sorte l'esprit : l'hiver, qui s'inscrit dans le très vaste champ lexical des saisons et du cycle naturel dans cette œuvre, et qui en est au cœur, peut aisément laisser présager l'importance de la nature. *Le Conte d'hiver* pourrait ainsi signifier symboliquement quelque chose comme l'Art (conte) de la Nature (hiver), une œuvre artistique sur la nature. La pièce présente d'abord une tragédie amoureuse: Léonte, roi de Sicile, accuse sa femme Hermione (enceinte) d'être liée avec Polixène, son ami d'enfance qui est maintenant roi de Bohême. Hermione est jugée publiquement, le nouvel enfant est arraché à sa mère. Hermione est déclarée morte, l'enfant, nommée Perdita, est abandonnée en Bohême. Une humeur morne et glaciale domine en Sicile alors que Léonte rumine sa culpabilité, mais l'enfant est récupéré en Bohême par des bergers. Avec un saut abrupt de seize ans, la pièce tourne à la comédie pastorale. Dans la campagne bohémienne, c'est la fête de la tonte et celle des désirs amoureux : Perdita, adolescente, est amoureuse de Florizel, fils de Polixène. Mais ce dernier en est furieux, et les deux jeunes fuient en Sicile. Tous se retrouvent en Sicile pour le dernier acte, celui d'une romance où Léonte sort de sa torpeur en retrouvant sa Perdita et une Hermione miraculeusement ranimée. Les royaumes

⁴ William Shakespeare, *Hamlet*, II, ii, 547.

⁵ Les références au *Conte d'hiver* sont tirées de William Shakespeare, *The Winter's Tale*, édité par J.H.P. Pafford, Londres, The Arden Shakespeare, Methuen, 1963, 225p. Elles sont indiquées dans le texte, entre parenthèses, sous la forme (acte, scène, vers).

de Bohême et de Sicile connaissent la réconciliation grâce à l'amour des deux jeunes.

La dynamique tragique du début de cette pièce s'articule autour d'un éloignement de la nature : les complications que provoque *éros* dans l'âme et la cité du roi Léonte témoignent manifestement d'une méconnaissance de celle-ci. Mais *Le Conte d'hiver* n'est ni une tragédie, ni une comédie. Elle fait partie de ces pièces mystérieuses qui échappent aux classifications habituelles et qu'on appelle ou bien tragicomédie – lorsqu'elles consistent en une hybridation des deux genres dramatiques – ou encore romance – si elles se situent davantage *au-delà* des visions tragiques et comiques du monde humain en leur proposant une solution véritable.

Notre interprétation suggère que la tragédie du début de la pièce s'orchestre comme un déni ou une incompréhension de la nature. Le malaise profond de Léonte face aux mouvements naturels élémentaires qui caractérisent les êtres le conduit à s'éloigner lui-même du modèle de la nature. Puisqu'un tel déracinement se manifeste chez Léonte, il semble qu'une partie de la solution à la tragédie réside dans un mouvement de retour vers la nature abandonnée : la comédie de la pastorale bohémienne présente ce retour – plutôt brutal - à la nature. À la nature dans un sens simple, primaire. Nous verrons que la pièce réussit finalement à se résoudre dans un esprit de romance. Celle-ci incarne une découverte de la nature, cette fois, dans le sens plus élevé d'une force *organisatrice et bienfaisante*, laquelle permet de réconcilier la tragédie et la comédie ainsi que les visions de la nature qu'elles proposent respectivement. C'est ainsi que, selon nous, la symbolique shakespearienne permet de penser qu'une philosophie de la nature, où l'on passe de la nature primaire à la nature organisatrice, constitue une solution possible aux problèmes éthiques et politiques du début de l'œuvre.

I. La représentation littéraire du retour à la nature

Si Shakespeare fait sentir partout une réflexion philosophique, il est avant tout un des plus grands poètes que l'humanité ait eu en son sein. Il convient donc, en premier lieu, de voir comment la forme littéraire du *Conte d'hiver* peut éclairer le contenu philosophique de cette pièce. Dans celle-ci, Shakespeare prend la peine de placer une référence très explicite au mythe de Perséphone tel que représenté par la plume d'Ovide⁶. C'est lors de la fête de la

⁶ Perséphone est appelée Proserpine dans les *Métamorphoses* d'Ovide.

tonte qu'on le remarque, lorsque Perdita cherche à donner des fleurs appropriées à l'âge de chacun des invités et qu'elle se désole de ne pas pouvoir y parvenir :

« Now, my fair'st friend,
I would I had some flowers o' th' spring that might
Become your time of day; and yours, and yours,
That wear upon your virgin branches yet
Your maidenheads growing: O Proserpina,
For the flowers now, that frighted thou let'st fall
From Dis⁷'s waggon » (IV, iv, 113-118) !

N'arrivant pas à trouver la bonne fleur pour chaque personne, Perdita s'identifie en quelque sorte à Proserpine qui a échappé toutes ses fleurs lorsque Pluton l'enleva dans son char. Il faut expliquer un peu plus ce mythe afin de voir en quoi il éclaire la forme générale du *Conte d'hiver*. Dans le mythe de Proserpine, la Sicile était le lieu de fertilité et de fécondité printanière par excellence. Proserpine y cueillait des fleurs et se fit brusquement enlever par Pluton, dieu de la mort. Il l'amène en enfer, et pendant son absence la Sicile perd sa fertilité, un hiver s'y installe :

« La fertilité de ce pays, fameuse dans le monde entier, subit une déchéance qui la dément ; les blés, dès leur naissance, meurent en herbe, attaqués tantôt par un excès de soleil, tantôt par un excès de pluie ; les astres aussi bien que les vents y exercent leurs ravages ; des oiseaux avides pillent les grains jetés dans les sillons ; l'ivraie, le chardon et le chiendent inexpugnable étouffent les moissons de froment »⁸.

Mais le printemps ne peut revenir sur la Sicile tant que Proserpine est avec Pluton, et c'est donc en y revenant six mois sur douze que l'hiver et le printemps peuvent s'alterner, que le *cycle naturel* des saisons peut s'établir. Observons donc le parallèle entre le mythe de Proserpine et *Le Conte d'hiver*. Proserpine et Perdita sont toutes deux de jolies jeunes filles qui viennent de la Sicile et qui se font emmener de force : Proserpine kidnappée par Pluton et

⁷ Dis était un des noms attribués à Pluton.

⁸ Ovide, *Les Métamorphoses*, traduction de Georges Lafaye, Paris, Folio classique, 1992, V, 460-486, p.181.

Perdita abandonnée dans la nature par Antigonus sous l'ordre du roi Léonte. Dans les deux récits, les conséquences de la perte de la jeune fille sont lourdes : il s'agit d'une hibernation de la Sicile. L'enlèvement de Proserpine, comme l'abandon de Perdita, fige la Sicile dans l'hiver. Lors du procès d'Hermione, l'oracle annonce que Léonte sera sans héritier si *ce qui est perdu* n'est pas retrouvé, c'est-à-dire Perdita comme son nom l'indique. Notre interprétation suggère que la jeune fille incarne symboliquement cette « great creating nature » qu'elle défend ardemment lors de la fête de la tonte (IV, iv, 88). Le retour de Perdita en Sicile serait donc la condition essentielle au *rétablissement de la nature*, d'un printemps fécond qui s'oppose à un hiver rude. Mais le retour de Perdita représente aussi le retour d'un printemps après un hiver qui a trop duré. Un hiver doit *naturellement* être suivi d'un printemps et il n'est pas naturel qu'une saison s'étende sur seize années. Perdita ramènera ce printemps, et avec lui, le *cycle naturel*.

Ce retour vers le printemps, vers la saison féconde, vers la nature, est illustré aussi symboliquement lorsque Perdita énumère les fleurs qu'elle peut donner à ses convives lors de la fête de la tonte⁹. Elle donne des *fleurs d'hiver* (du romarin et de la rue¹⁰) aux vieillards que sont Polixène et Camillo, puis elle débat avec Polixène de la pureté et la pertinence des bâtardes que sont les *carnations* et les *gillyvors*, des œillets et des giroflées bariolées, qui sont des *fleurs de la fin de l'été*. Finalement, elle leur donne des *fleurs du milieu de l'été*, et désespère de ne pouvoir disposer des *fleurs de printemps* pour son cher Florizel. De l'hiver, elle se rend jusqu'au printemps : c'est un parcours à rebours. L'énumération des fleurs annonce donc ce *retour*, de l'hiver vers la fécondité printanière, de l'éloignement de la nature et du retour de celle-ci, qu'incarnent la tragédie du *Conte d'hiver* et la possibilité de la surmonter.

II. L'éloignement de la nature en Sicile

Dans son commentaire du *Conte d'hiver*, Allan Bloom dit que la pièce s'ouvre sur la célébration d'une amitié classique dont la simplicité est une

⁹ M.M. Mahood, « The Winter's Tale », in *Shakespeare :The Winter's Tale*, Londres, Casebook Series, 1968, p.227.

¹⁰ Les noms de ces fleurs d'hiver (pensons à la tragédie hivernale de Léonte) sont méticuleusement choisis par Shakespeare. Le romarin symboliserait le souvenir, et la rue, le repentir (« to rue » signifie regretter). Voir note sur le vers (IV, iv, 74) dans Arden Shakespeare, troisième série, édition de John Pitcher.

félicité en soi¹¹. On pourrait nuancer : il y avait *jadis* une complicité naturelle entre Léonte et Polixène, laquelle résultait d'une éducation commune et du fait d'avoir grandi ensemble, tels des frères. Mais cette complicité n'est plus. À cette époque, le *désir* était absent chez les deux jeunes garçons, ce qui simplifie beaucoup l'amitié et les relations humaines en général. L'amour le plus naturel est alors l'amour le plus simple : c'est un *amour des siens* qui demeure dans les strictes limites de la famille et de l'amitié innocente, et qui est pour ainsi dire dénué d'*éros*. L'ancienne amitié de Léonte et Polixène était simple puisqu'elle était vide de la complication érotique qui surviendrait tôt ou tard. Le problème de l'*éros* est au cœur de la tension du début de la pièce. Dans la deuxième scène du premier acte, Polixène et Hermione parlent de l'enfance des deux amis, de leur innocence et de leur chute :

« *Pol.* We were as twinn'd lambs that did frisk i'th' sun,
And bleat the one at th'other : what we chang'd
Was innocence for innocence : we knew not
The doctrine of ill-doing, nor dream'd
That any did. Had we pursu'd that life,
And our weak spirits ne'er been higher rear'd
With stronger blood, we should have answer'd heaven
Boldly 'not guilty', the imposition cleared
Hereditary ours.
Her. By this we gather
You have tripp'd since » (I, ii, 67-76).

C'est l'arrivée d'un sang plus fort (*stronger blood*), d'une passion érotique, qui a fait naître des tentations chez Léonte et chez Polixène. L'irruption de l'*éros* les a fait chuter. Ce bousculement qui est au cœur de la doctrine du péché originel (*doctrine of ill-doing*) est analogue au bousculement de l'*éros* dans l'âme de Léonte et à la cour de la Sicile : il ne sait qu'en faire et le désir cause donc leurs chutes respectives (*you have tripp'd since*). Mais l'instabilité psychologique et politique de Léonte dans cette situation témoigne d'une plus grave chute que celle de Polixène: Léonte ne sait trop comment gérer la présence de sa femme dans l'espace public. Jadis, les femmes étaient isolées dans la sphère privée de la vie humaine, souvent peu éduquées et peu intéressantes. Le christianisme et sa nouvelle sensibilité ont grandement

¹¹ Allan Bloom, « Le Conte d'hiver » in *L'Amour et l'Amitié*, traduction de Pierre Manent, Paris, Éditions de Fallois, Le Livre de Poche, 1996, p.561.

contribué à intégrer les femmes dans la sphère publique et ont valorisé sa place au côté des hommes. Autant cette ouverture est salubre, autant elle déstabilise les hommes qui jusqu'ici n'y étaient pas habitués. Faire entrer la femme dans la sphère publique, c'est laisser entrer l'amour et le désir dans la sphère publique. C'est bousculer l'ordre des choses. Léonte est profondément déboussolé par cette irruption d'*éros* à la cour et dans son amitié avec Polixène. Comme le remarque Claudio dans *Much Ado About Nothing* : « Friendship is constant in all other things / Save in the office and affairs of love »¹². Il faut, semble-t-il, constater que ce nouveau rôle de la femme dans les affaires publiques s'approche bien plus de la grâce chrétienne que de la nature classique, dont il sera question plus loin. C'est ainsi qu'on observe, dès le tout début, un certain *éloignement de la nature*. Léonte ne sait donc plus où se situer entre l'amitié qu'il a pour Polixène et l'amour qu'il éprouve pour sa femme. Il ne sait surtout pas comment comprendre l'attachement amical entre ceux-ci. Il s'imagine que le désir qui les pousse l'un vers l'autre est sexuel. Selon lui, il ne peut s'agir d'une simple complicité, d'un simple attrait mutuel pour la beauté sans arrière-pensées. Sa vision de l'amour est complètement altérée par cette compréhension de l'*éros*. Il s'agit d'une conception biblique des désirs de la chair. Pour le dire avec Nietzsche, – on nous permettra l'anachronisme du commentaire – « Le christianisme donna du poison à Eros, il n'en mourut pas, mais dégénéra en vice¹³. » Léonte lorsqu'il parle de son amour, a effectivement une certaine fixation sur la sexualité et semble la concevoir comme une activité basse et vile, qui incite au péché, plus particulièrement au péché d'adultère:

« Whiles other men have gates, and those gates open'd,
As mine, against their will. Should all despair
That have revolted wives, the tenth of mankind
Would hang themselves. Physic for't, there's none
It is a bawdy planet, that will strike
Where 'tis predominant; and 'tis powerful, think it,
From east, west, north and south; be it concluded,
No barricado for a belly. Know't,
It will let in and out the enemy,
With bag and baggage : many thousand on's
Have the disease, and feel't not » (I, ii, 197-207).

¹² William Shakespeare, *Much Ado About Nothing*, édité par A.R. Humphreys, Londres, The Arden Shakespeare, Methuen, 1981, II, i, 163-164.

¹³ Friedrich Nietzsche, *Par-delà bien et mal*, Paris, Gallimard, Folio essais, 1971, § 168, p. 117.

Léonte voit donc en l'amour une fatalité. Selon lui, les passions charnelles vont inévitablement prendre le dessus sur l'âme, rendant la fidélité impossible. Cette triste vision pécheresse de l'amour est donc celle de la tragédie : Léonte tombe rapidement dans la jalousie et ses déboires. En reniant ainsi l'*éros* à l'ancienne, il perd toute sensibilité. En considérant *éros* comme un désir humain des plus *naturels*, il est possible de constater que la vision biblique du monde, la tragédie chrétienne – à tout le moins telle qu'elle s'exprime dans le personnage de Léonte – est peinte comme s'éloignant de la nature.

Après avoir entraîné la tragédie amoureuse par une acception biblique des désirs, qui semble s'éloigner de la nature, Léonte provoque le désastre le plus complet en reniant plus explicitement cette nature. Dans son interprétation de la pièce, Allan Bloom porte son attention sur les croyances religieuses où règne une certaine confusion : « les personnages semblent participer également du paganisme et du christianisme »¹⁴. En effet, un vocabulaire au caractère chrétien évident côtoie des coutumes et des noms de dieux appartenant au paganisme. En Sicile, par exemple, Apollon semble être le dieu vénéré, mais Paulina incite Léonte à cultiver sa culpabilité dans le repentir, laquelle attitude est plus chrétienne que païenne. À cet égard, Marjorie Garber défend explicitement la thèse selon laquelle le nom de Paulina ferait écho à Saint Paul¹⁵. La fin de la pièce fait également référence au christianisme, et plus précisément au christianisme de la Renaissance. La référence explicite à Julio Romano, qui fut bel et bien l'élève de Raphaël, et l'esthétisation d'Hermione dans la perspective de l'idéal artistique de la Vierge à l'Enfant confirme ce clin d'œil au courant que Shakespeare lui-même a amené en Angleterre. Pour résoudre l'énigme de cet anachronisme plus qu'évident, Allan Bloom attribue à la fureur de Léonte un caractère propre à l'Ancien Testament, celui du dieu jaloux. Il peut de cette façon soutenir que la pièce est une « phénoménologie de l'esprit »¹⁶ où la symbolique de l'auteur indiquerait subtilement le paganisme, le judaïsme et le christianisme. La pièce illustre ainsi la simplicité classique dans l'innocence des jeunes garçons qu'étaient autrefois Léonte et Polixène, l'irruption de la jalousie de l'Ancien Testament, analogue à celle de Léonte, la conversion chrétienne de nos espoirs, de notre amour et de notre faute vers l'autre monde, avec la dévotion obsessionnelle de Léonte, qui va jusqu'à l'oubli

¹⁴ Allan Bloom, *L'Amour et l'Amitié*, p.561.

¹⁵ Marjorie Garber, « The Winter's Tale », in *Shakespeare After All*, New York, Anchor Books, 2004, p.838.

¹⁶ Allan Bloom, *L'Amour et l'Amitié*, p.587.

de ses devoirs politiques et de ses désirs naturels¹⁷. Bloom indique donc, entre autres choses, que Léonte, une fois tyran, devient un « dieu jaloux », qui se fait dieu, qui se fait volonté toute puissante. Certes, il y a quelque chose de ce caractère excessivement volontaire dans la tyrannie de notre protagoniste. Il dira à son conseiller Antigonus :

« We need no more of your advice : the matter,
The loss, the gain, the ord'ring on't, is all
Properly ours » (II, i, 168-170).

Au mieux, la phrase peut paraître un peu expéditive. Mais si son contexte s'étendait à une perspective cosmologique, l'impiété serait grave : en se plaçant au centre du monde, Léonte nierait la possibilité d'un ordre naturel supérieur à sa propre volonté. Cette hypothèse semble se confirmer lorsque l'oracle de Delphes est lu au procès d'Hermione et qu'il nie ce qu'il entend : « there is no truth at all i'th' Oracle » (III, ii, 140). La *volonté* de Léonte *devient vérité*, et ce, par-delà celle d'Apollon. C'est à ce moment que l'armature du monde (Apollon ou la Nature¹⁸) s'écroule, que l'ordre du cosmos flanche et que la tragédie frappe de plein fouet le protagoniste et le lecteur : on annonce la mort de son fils Mamillius et Hermione s'évanouit puis est déclarée morte. L'apogée de la tragédie du *Conte d'Hiver* survient au moment même qu'un ordre supérieur quelconque est explicitement nié, au moment même que la *good goddess nature* est remplacée par la volonté absolue d'un roi.

Les conséquences de la jalousie du protagoniste confirment cet éloignement de la nature. Relevons-en deux des plus frappantes : l'hiver spirituel du repentir perpétuel en perspective puis l'hiver politique qui règne sur la Sicile, notamment à cause du problème de la succession. Disons que la première conséquence explique la seconde. Aristote dit dans sa *Physique* que « les êtres naturels portent tous en eux-mêmes un principe de mouvement et de repos¹⁹ ». Une telle conception de la nature suggère qu'en examinant le mouvement et le repos des êtres humains, dans leur individualité comme dans leur communauté, on pourra comprendre leur nature. Mais une telle conception de la nature suggère aussi que ce qui ne satisfait pas la double exigence du

¹⁷ *Ibid.*, p. 586.

¹⁸ Même Paulina, personnage chrétien par excellence, parlera de *good goddess nature* (II, iii, 103).

¹⁹ Aristote, *Physique*, traduction de Pierre Pellegrin, Paris, G-F, 2002, 192b, p.116.

mouvement et du repos s'éloigne de la nature²⁰. C'est précisément le cas de Léonte, qui devra pleurer *perpétuellement* les conséquences de sa colère. Son repentir est une hibernation spirituelle, son âme devient léthargique. Ce repos ne doit d'ailleurs pas être compris comme précédant ou préparant un mouvement, comme l'est par exemple la paix avant la guerre, plutôt elle augure comme un hiver perpétuel, dont l'éventuel printemps ne semble plus faire partie du domaine des possibles :

« *Paul.* But, O thou tyrant!
Do not repent these things, for they are heavier
Than all thy woes can stir; therefore betake thee
To nothing but despair. A thousand knees
Ten thousand years together, naked, fasting,
Upon a barren mountain and still winter
In storm perpetual, could not move the gods
To look that way thou wert (III, ii, 207-214). »

On parle de désespoir, de repentir perpétuel, de dix mille années. Le « still winter / In storm perpetual », qui caractérise somme toute assez bien l'hiver de seize ans, ne semble pas avoir d'issue.

Par son statut de roi, Léonte étend cette somnolence de l'esprit individuel à l'esprit politique. La mort de Mamillius et le refus de prendre femme impose un immobilisme à la politique sicilienne, du moins cela l'empêche de se projeter dans l'avenir. Ainsi, le repos qui semble irréversible chez Léonte s'éloigne en quelque sorte de la nature, du moins tel que pouvait la concevoir Aristote, et s'étend jusque dans la dimension sociale de son individualité, jusqu'à son rôle de gouvernant. En n'étant qu'être au repos, Léonte ne peut plus être un *animal politique*²¹. D'ailleurs, cet état de fait est critiqué au début de l'Acte V par Cléomène et Dion. Les deux seigneurs de Léonte, dont les noms sont grecs et qui furent envoyés à Delphes chercher l'oracle, tentent de convaincre Léonte que cette stérilité politique – Léonte refuse d'enfanter pour assurer sa succession – a trop longtemps duré (V, i, 1-6).

Ainsi, une certaine déréalisation de la nature chez Léonte et en Sicile est au cœur de la première partie de la pièce et pour ainsi dire au cœur de la

²⁰ Voir le raisonnement analogue de Léo Strauss sur l'entreprise de Thucydide : Léo Strauss, « Thucydides : The Meaning of Political History », in *The Rebirth of Classical Political Rationalism, An Introduction to the Thought of Leo Strauss*, sélection et édition de Thomas L. Pangle, Chicago, Presses de l'Université de Chicago, 1989, p. 82-83.

²¹ Aristote, *Les Politiques*, traduction de Pierre Pellegrin, Paris, Flammarion, 2008, I, 2, p. 12.

tragédie. Cette dernière est en effet le produit d'une incompréhension, caractéristique d'une vision biblique du monde, des mouvements naturels les plus nécessaires, voire un déni de ceux-ci. Elle provoque un immobilisme individuel et politique qui semble être tout à fait éloigné de la nature. Puisque la dynamique de la vision tragique de Shakespeare semble s'orchestrer dans cette pièce autour d'un certain éloignement de la nature, il appert qu'il faille la recouvrer pour remédier à la profonde déchirure du commencement, pour aller au-delà de la tragédie en posant une solution aux problèmes éthiques et politiques qui nous intéressent.

III. Le retour à la nature en Bohême

Notre dramaturge expose deux notions de la nature qui s'offrent aux personnages et au lecteur. Mais pour pouvoir nous les présenter, il doit quitter la Sicile et opérer un saut dans le temps de seize années. Afin d'y parvenir avec art et élégance, Shakespeare choisit donc d'insérer en plein milieu de la pièce, entre la tragédie et la comédie, un chœur qui porte le nom de *Temps*. Son monologue est particulièrement intéressant puisqu'il non seulement il se proclame un narrateur, mais aussi se déclare-t-il maître de la pièce :

« I that please some, try all : both joy and terror
Of good and bad, that makes and unfolds error » (IV, i, 1-2).

Le temps est souverain sur tous et sur tout : il permet le bien comme le mal et comme il cause des erreurs et les répare, il est justement le Temps qui permet la tragédie et la réparation de celle-ci. Il en est le maître, comme Shakespeare, certes, mais encore plus comme la *nature*. Le temps est en effet un paramètre naturel au-delà de l'humaine volonté. Il est l'autorité suprême qui intrigue et angoisse l'humanité depuis l'aube de la philosophie. Mais cette autorité n'est nulle autre que celle de la nature. De la même manière qu'on appellerait aujourd'hui lois physiques les nécessités chronologiques, nous croyons qu'on peut appeler le temps *force de la nature* dans le cas qui nous intéresse. Mais ici le Temps, comme chœur, échappe aux nécessités chronologiques :

« [...] since it is in my power
To o'erthrow law, and in one self-born hour
To plant and o'erwhelm custom » (IV, i, 7-9).

C'est pourtant force de la nature qui permet un voyage de seize années en une heure, qui permet de nous mener en Bohême, où les coutumes contrastent énormément avec celles de Sicile. Tout ça, selon la volonté du Temps, selon la volonté de la *nature*. Le temps arrange souvent bien des choses, mais ici, il y a plus que le temps ordinaire. Il y a le Temps en qualité de chœur qui permet un saut de seize années pour présenter une Perdita déjà en âge d'aimer et d'épouser Florizel, de façon à permettre aussitôt la résolution de la tragédie. De ces deux temps, on voit le symbole de deux natures. La première, plus simple, rappelle que le temps qui passe réglera certains problèmes. La seconde, plus organisatrice, est incarnée par le Temps comme personnage de la pièce. Puisqu'il relève ici de Shakespeare lui-même, ce Temps découle d'une volonté bienfaisante, d'une intelligence. Cette seconde nature diffère de la première en dérogeant aux nécessités habituelles. Jamais seize heures ne passeront en une heure, jamais le temps nous fera lui-même, par sa volonté, changer de lieu. Or, dans *Le Conte d'hiver*, le Temps procède ainsi : il défie les limites simples et normales du temps. Ces deux notions de nature, Shakespeare nous les présente dans le quatrième acte de cette pièce. La tragédie peut être surmontée grâce à cette *intelligence*. La redécouverte de la nature en Bohême est donc l'œuvre du Temps, l'œuvre de la nature elle-même. C'est comme si la nature tenait à se faire découvrir.

En Bohême, Shakespeare nous montre d'abord une nature primaire, c'est-à-dire un portrait fondamental de la nature, mais d'une nature tout à fait dénuée de raffinement. Le lieu où se déroule la plus longue scène de toute l'œuvre de Shakespeare est rustique, campagnard. Chez les pâtres, symboliquement du moins, nous sommes en pleine nature. À la fête de la tonte, Shakespeare nous présente une facette cruciale de la nature : *éros*. C'est d'abord et surtout l'*éros* des passions basses de l'âme qui apparaissent ici pour représenter la nature *primaire*. Lors de la fête que donnent les pâtres, on apprend que le fils du berger, le Sot, est amouraché de deux femmes en même temps. L'affaire pourrait être choquante, mais Shakespeare choisit de la traiter avec humour. Puisque la convention est très peu présente – voire absente – dans cette communauté moins nantie et moins noble, le flottement ou l'indétermination qui caractérise le comportement amoureux du sot n'est pas condamné et ne cause aucun ravage psychologique chez Mopsa et Dorcas. Alors que Léonte imagine une infidélité presque *ex nihilo* et se fait ainsi destructeur de la cour sicilienne et de sa propre âme, le libertinage du Sot est

bien réel, il est connu des concernées et n'est qu'*objet de comédie*. Les chansons d'Autolycus révèlent tout le comique de la situation : l'esprit de la comédie, ici, se moque des prétentions humaines à s'élever au-dessus de notre condition charnelle, de nos désirs les plus naturels. La sexualité y est donc traitée ouvertement et d'une manière crue: « jump her and thump her » (IV, iv, 197). La relation qu'entretient le Sot avec ces deux femmes n'a rien d'amoureux, de conventionnel ou d'intellectuellement complice. Elle repose sur une attirance physique, c'est un *éros* des bas instincts de l'âme humaine, ce que Platon appelait *épithumia*²². Comme dans la conception de l'amour de Léonte, l'*éros* vulgaire est inévitable et refera surface tôt ou tard. C'est pourquoi il n'y a aucune convention, aucun mariage ni même aucune monogamie qui peut encadrer ce trio sauvage. Mais en n'y voyant pas la nécessité du respect des conventions, en se limitant, bref, à un assouvissement des bas instincts, les personnages peuvent en rire et Shakespeare en faire une scène comique. Il serait surprenant que le dramaturge glorifie ces passions vulgaires. Néanmoins, il semble vouloir nous rappeler qu'elles sont inévitablement en nous, dans une proportion plus ou moins grande. On peut modérer ces passions, mais il faut d'abord se rappeler qu'elles existent. Shakespeare montre que *éros* rime avec *nature* : tout comme le feu monte vers le ciel et que la terre tombe vers le centre, les beaux corps sont attirés par les beaux corps. Si Shakespeare tient à ce qu'on ne l'oublie jamais, c'est peut-être afin de mettre en relief le fait que l'entreprise de Paulina a tué les passions de Léonte. La jalousie de Léonte, qui résulte d'une incompréhension d'*éros*, débouche sur le repentir, lequel est une activité radicalement anti-érotique. Il faut revenir aux *mouvements naturels élémentaires* pour réparer la tragédie hivernale. Ainsi, Shakespeare nous fait voir qu'*éros* rime avec la fécondité, avec le printemps, et que l'hiver stérile qui plane sur la Sicile y est complètement opposé. Lorsque Perdita revient en Sicile et que Léonte apprend que son mariage avec Florizel est proscrit par Polixène, il s'imagine un moment se remarier avec elle (V, i, 222). C'est que Perdita est la créature la plus belle que Léonte ait jamais vue. Perdita fait renaître l'*éros* dans l'âme de Léonte, elle est comme un vent frais de la *nature* qui vient redonner à l'âme de Léonte le souffle nécessaire pour régénérer son âme, régénération à laquelle le repentir ne pouvait parvenir seul. Peut-être notre auteur veut-il que l'on comprenne que l'affranchissement de la tragédie chrétienne, s'il existe, réside dans une redécouverte de la dimension érotique si naturelle à l'homme.

²² Platon, *La République*, traduction de Georges Leroux, Paris, G-F, 2004, 439d6, p.248.

IV. La nature comme principe organisateur

Shakespeare ne se contente pas d'une notion primaire de la nature, mais s'en sert pour faire découvrir une idée plus élevée de la nature. Si la sensibilité érotique de l'homme peut être salutaire à ses dérives, on ne peut cependant lui laisser libre cours sans la baliser. Le retour à la nature primitive est insuffisant. Accepter que nos désirs instinctifs régissent nos choix et nos actions n'a rien d'une résolution des problèmes éthiques et politiques présents en Sicile. La comédie en Bohême n'est que le vis-à-vis de la tragédie sicilienne : à la cour de Léonte, une telle dépravation érotique aurait confirmé l'infidélité d'Hermione. La tragédie en aurait été qu'aggravée. Par ailleurs, le comportement de Camillo, ancien conseiller de Léonte, maintenant aux côtés de Polixène, indique qu'il y a quelque chose d'inachevé et d'insatisfaisant dans la nature bohémienne. Tenté par tous les moyens de revenir vers sa Sicile natale, le vieil homme semble témoigner d'un certain goût pour la *cit*é. Cet instinct de citoyen ou de civilisation pointe vers quelque chose de plus structuré que la nature primitive. Si la Sicile s'est trop éloignée de la nature, elle représentera à la fin la possibilité d'en constituer l'achèvement. Ce goût pour la civilisation est l'ébauche d'une autre idée de la nature, cette fois plus complexe, plus organisée, mais peut-être plus propre à l'homme. C'est ainsi, semble-t-il, qu'en tentant d'harmoniser la nature et les conventions, *éros* et la *politique*, on peut découvrir une *nature* comme *intelligence organisatrice*.

Shakespeare nous invite ici à un débat sur la nature et la convention, dont le lieu propre est le politique. Le dialogue qu'il nous présente entre Polixène et Perdita mérite selon nous quelques considérations préalables. Un surplus de convention est néfaste : l'âme politique pure n'aime pas, elle écrase les possibilités érotiques. À la cour, Polixène est l'animal politique par excellence, un animal *exclusivement* politique : il est obnubilé par ses devoirs civiques et en oublie même ses devoirs familiaux et conjugaux. Les préoccupations qu'il a au sujet de son fils ne sont que d'ordre politique. Dans la pièce, on ne voit jamais la femme de Polixène et il n'en parle qu'une seule fois. Florizel dit même de Polixène qu'il a, semble-t-il, déjà aimé, à *un moment donné* (« who, it should seem, hath sometime lov'd » (IV, iv, 362-363)). Il semble que ce ne soit plus le cas, si seulement c'est arrivé : la politique a pris pratiquement toute la place. Rappelons par ailleurs que les tentations tyranniques de Léonte se situaient à l'antipode de l'*éros*. L'âme désirante, elle, est si bariolée qu'elle n'a rien de la politique. Ceci est très bien illustré dans *La*

Tempête, lorsque Trinculo, Stéfano et Caliban tentent en vain d’usurper le pouvoir de Prospéro. Un groupe apolitique d’êtres sexuellement dépravés risque de dégénérer très rapidement. Mais une communauté politique composée d’êtres *exclusivement* politiques risque de délaisser la famille et l’amour et ainsi d’éclipser complètement l’homme pour ne faire surgir que le citoyen²³. Il semble cependant que la politique puisse instaurer des conventions qui imposent aux désirs charnels des balises conférant aux humains un certain goût moral. Et probablement qu’une sensibilité aux différents désirs qui animent le corps et le cœur de l’homme peut atténuer des dérives politiques drastiques. Tout comme pour l’harmonisation des parties de l’âme dans *La République* de Platon, la réconciliation entre la nature et la convention est orchestrée par un principe rationnel et incarne une structure *ordonnée*, à l’image d’un *cosmos* naturel parfait. C’est à la lumière de ces considérations qu’il faut lire ces paroles de Polixène :

« Yet nature is made better by no mean
But nature makes that mean: so, over that art
Which you say adds to nature, is an art
That nature makes. You see, sweet maid, we marry
A gentler scion to the wildest stock,
And make conceive a bark of baser kind
By bud of nobler race.
This is an art which does mend nature – change it rather – but
The art itself is nature » (IV, 4, v. 89-97).

Shakespeare déploie ici deux différentes compréhensions de la notion de nature. La première est celle que nous avons qualifiée de primitive. Elle est la nature sans art, sans artifice, la nature qui n’est aidée d’aucune convention. C’est celle qui, souvent dans la pièce, est rendue visible par les désirs charnels. Cette nature est primaire et pour simplifier, est la *cause matérielle*²⁴ des choses de la nature. La seconde notion de nature en est une qui est plus organisatrice, intelligente, créatrice. C’est celle qui crée les moyens pour se perfectionner soi-même. Cette nature est un art, à la façon dont la convention, la politique et la philosophie sont des arts. Mais Shakespeare insiste : bien qu’il améliore la nature, donc la modifie, cet art *est* la nature. Cette seconde nature s’apparente

²³ C’est ce que propose avec scepticisme Platon dans *La République* avec la communauté des femmes et des enfants et avec les mesures « communistes ».

²⁴ Aristote, *Physique*, « Les manières de dire le pourquoi », 194b25, p. 128.

davantage à la notion de finalité, c'est le « ce en vue de quoi »²⁵ la nature est, existe. C'est ainsi que se révèle l'idée de nature comme force organisatrice qui a quelque chose à accomplir. Ainsi, la politique et la convention sont des arts dont il faut préconiser l'emploi, mais à la condition de se rappeler leur raison d'être : elles ne doivent pas écraser la nature à sa source, mais en constituer un achèvement plus harmonieux. Comme l'agriculture, c'est un art qui améliore la nature comme pour mieux l'accomplir. Il essaie de rendre la nature aussi parfaite qu'elle devrait être, à la manière dont l'art de Shakespeare, par le personnage du Temps, accomplit encore mieux ce que le temps « brut » permettrait, en nous projetant en Bohême seize ans plus tard pour produire la rencontre entre Florizel et Perdita. Cet art, comme le souligne Bloom, nécessite une étude minutieuse de la nature :

« Polixène, tout en acceptant l'idée de Perdita que la nature doit régner, estime que s'il y a aussi un art qui est guidé par la nature elle-même et la hiérarchie qu'elle établit. Il affirme le caractère naturel des facultés supérieures de l'intellect qui interviennent sur la nature brute afin de préserver "l'intention" de la nature »²⁶.

Dans la perspective d'une cause *intelligente*²⁷, d'un *principe supérieur*²⁸, cet art naturel serait celui de la raison :

« L'étude de la perfection naturelle des choses, c'est la philosophie au sens le plus général du terme, cet art universel qui juge si les arts spécialisés accomplissent la nature ou la contrarient. C'est l'art le plus complexe, le plus délicat, et le plus difficile à reconnaître chez ceux qui le possèdent. Mais il permet une relation à la nature bien plus véridique que n'est l'acceptation déférente de tout ce que produit la nature brute »²⁹.

²⁵ *Ibid.*, 194b33, p. 129.

²⁶ Allan Bloom, *L'Amour et l'Amitié*, p. 572.

²⁷ Voir Aristote, *Physique*, « Les quatre causes », 195a23-25, p.131 et « Les sortes de causes », 195b22-25, p.133.

²⁸ Voir la finalité dans les ordres de causes chez Plutarque dans Plutarque, « Sur la disparition des oracles », in *Œuvres Morales. Tome VI. Dialogues Pythiques*, traduction de Robert Flacelière, Les Belle Lettres, Paris, 2003, 435f.

²⁹ Allan Bloom, *L'Amour et l'Amitié*, p.572.

Cette nouvelle notion de nature est le trait d'union entre une intelligence organisatrice et la nature matérielle – la nature brute – à organiser. Elle est le mouvement entre le monde sensible et nos aspirations divines, entre le temporel et l'éternel. Ou pour le dire avec Plutarque :

« C'est lui, Platon, tout d'abord, qui a reproché au vieil Anaxagore de s'être attaché trop exclusivement aux causes naturelles et, en recherchant et poursuivant toujours ce qui se produit nécessairement dans les diverses opérations des corps, d'avoir négligé les causes et les principes supérieurs, qui sont la finalité et l'efficacité. Et c'est lui aussi qui, parmi les philosophes, a étudié le premier ou du moins a étudié le mieux ces deux sortes de causes: tout en rapportant à la divinité l'origine de tout ce qui procède de la raison, il ne prive pourtant pas la matière de son action nécessaire sur le devenir, en comprenant que l'univers sensible, organisé comme nous le voyons, n'est pas pur et sans mélange, mais qu'il procède de l'union de la matière et de l'intelligence »³⁰.

Ainsi, il semble que l'opinion de Shakespeare sur la nature, dans *Le Conte d'hiver*, conduit vers la compréhension philosophique d'une nature plus élevée que la nature brute sans toutefois négliger cette dernière. En ce sens, Shakespeare est un véritable philosophe de la nature.

V. Les philosophies de la nature, de la tragédie à la romance

À la fin du *Banquet* de Platon, Socrate affirme que la tragédie et la comédie doivent se confondre pour être l'art du même homme³¹. C'est ce que fait l'auteur même du dialogue lorsqu'il fait parler Aristophane et Agathon, qui forment respectivement au sujet d'*Eros* un mythe comique et un éloge dithyrambique au style tragique. Chacun de ces discours est, dans le *Banquet*, une partie d'un tout qu'incarne l'incitation de Socrate à la vie contemplative par son échelle de l'amour³². Cependant, dans sa *République*, Platon entreprend une critique sévère de la poésie, notamment au livre III, puisqu'elle enflamme les passions basses de l'âme au détriment de la raison. Au livre X, il va même

³⁰ Plutarque, *Œuvres Morales. Tome VI. Dialogues Pythiques.*, 435f.

³¹ Platon, *Le Banquet*, traduction d'Émile Chambry, Paris, G-F, 1964, 222e223d, p.85.

³² *Ibid.*, 211b-212b, p.73

jusqu'au rejet complet de toute la poésie imitative³³. Comment Platon peut-il à la fois faire des recommandations quant au rôle du poète et rejeter toute poésie à la fin de cette œuvre maîtresse ? En fait, le rejet des œuvres poétiques ne s'appliquera pas à qui peut donner à son auditoire « l'antidote, c'est-à-dire la connaissance de ce qu'elles sont réellement »³⁴. À l'image de la philosophie, la bonne poésie doit chercher à se définir elle-même autant qu'elle le fait pour les choses qui l'entourent. Pour être valide, elle doit se connaître elle-même. Les multiples tensions propres à l'âme humaine peuvent mener l'homme, soit à une vision tragique, où l'esthétisation des déchirures psychologiques agira pour échapper à celles-ci, soit à la vision comique, où il convient de se moquer des prétentions humaines à s'élever au-dessus de ses tensions intestines, soit encore à la vision philosophique. Cette dernière cherche plutôt une véritable harmonisation de l'âme, évitant ainsi qu'elle ne soit tourmentée par la déchirure qui alimente à la fois la tragédie et la comédie. Ainsi, Bloom pense que « Socrate ébauche un nouveau genre de poésie, conduisant au-delà de lui-même, qui ne réduit pas l'alternative offerte à l'homme à un choix entre le tragique et le comique, et qui soutient la vie philosophique. Socrate donne le principe [...] qu'illustrent les œuvres d'un Dante ou d'un Shakespeare³⁵. » Cette nouvelle poésie semble effectivement être celle de Shakespeare dans plusieurs pièces, mais surtout dans *Le Conte d'hiver*. D'un point de vue philosophique, la tragédie sicilienne sert de terreau fertile à la comédie d'Autolycus et le dialogue intelligent de Perdita et Polixène vient tenter une véritable réconciliation dans le monde théorique avant de s'incarner en quelque sorte dans le jeune couple. Toute la circonférence de cette pensée gravite autour du thème central de l'œuvre, toute cette philosophie tourne autour de la nature.

L'amour entre Florizel et Perdita témoigne en effet de cette tentative. *Le désir naturel* qui les meut, qui semble tout de même très puissant, est plus noble que celui du Sot et des deux demoiselles. C'est que Florizel a un certain souci de la convention, d'un art qui encadre sa nature primaire : bien qu'il sache son mariage interdit, il *tient* au mariage et au respect de cette institution. Le mariage tente d'*assurer la fidélité* et confère à la sexualité une légitimité conventionnelle. La sexualité dans le mariage et dans l'amour est belle et noble, alors qu'elle répugne ou fait rire lorsqu'elle est sauvage. C'est pourquoi l'amour naturel appelle ici à la convention. S'ils sont encadrés avec art, les

³³ Platon, *La République*, 595a, p. 481.

³⁴ *Ibid.*, p. 481.

³⁵ BLOOM Allan, *La cité et son ombre. Essai sur la République de Platon*, traduction de Étienne Helmer, Paris, éditions du Félin, 2006, p. 187.

désirs instinctifs de la nature primaire peuvent devenir un amour intelligent à l'image d'une nature supérieure. Ils tâchent ainsi à mieux s'accomplir, à se faire plus riches et plus beaux. Si Léonte avait eu une plus haute estime du mariage, peut-être aurait-il pu éviter le désastre, le mariage étant alors gage de fidélité et de confiance en la personne aimée. Cet art est celui de la réconciliation entre la nature élémentaire et la noblesse artificielle. C'est analogiquement l'art qui peut unir Florizel – l'être issu des conventions – et Perdita – l'être plus naturel qui défendait si ardemment la « great creating nature » (IV, iv, 88).

Shakespeare élabore sa philosophie de la nature autour de différentes perceptions d'*éros*, autour des différentes visions qu'on peut se faire des *désirs* proprement *naturels*. Chacune des visions du monde – tragique, comique et philosophique – présentera une façon distincte de vivre l'*éros*. Dans *Le Conte d'hiver*, Shakespeare illustre les trois. D'abord, il montre un amour tragique, celui de Léonte et d'Hermione. La vision tragique de l'amour met en scène le surgissement incontournable des basses passions de l'âme, peu importe de quelle manière on tente de les contenir. Ainsi, la tragédie chrétienne du début de la pièce propose que nos désirs naturels doivent être reniés, écartés. Il n'y a donc pas d'issue heureuse aux relations amoureuses entre les êtres humains, la tragédie est fatale :

« Go, play, boy, play: thy mother plays, and I
Play too ; but so disgraced a part, whose issue
Will hiss me to my grave » (I, ii, 187-189).

L'issue inévitable de la vision tragique, du *jeu* tragique, n'est nulle autre que la déchirure et la mort. La seule solution possible pour la tragédie est l'esthétisation, par l'art, de cette tension terrible.

Après le troisième acte, Shakespeare nous emmène dans une pastorale comique. La deuxième forme d'amour qu'on peut voir dans la pièce est celle entre le Sot, Mopsa et Dorcas. Cet amour – désir vulgaire conviendrait peut-être davantage – est celui de la comédie. Y règne une sexualité crue, impudique, basse, mais drôle. Comme dans le cas de Léonte, les basses passions de l'âme sont au cœur de l'amour, elles refont surface inévitablement, peu importe de quelle façon on tente de les réprimer. Il y a une fatalité, mais plutôt que d'en faire un drame, une tragédie, il semble que Shakespeare ici laisse les désirs tout simplement libres; il choisit de prendre cela à la légère plutôt que d'en faire une catastrophe. La comédie accepte les paramètres naturels qui s'imposent aux

êtres qu'elle a créés, mais ne tient à aucune correction ou amélioration de ceux-ci par un art quelconque. Il n'y a pas de mariage, même pas d'exclusivité pour ce trio sauvage. Rien pour permettre un amour basé sur la confiance en l'autre. Mais au lieu d'y voir la déchéance humaine d'un regard triste, il faut ici, semble-t-il, en rire, et du coup, se libérer en quelque sorte de cet esclavage des sens. C'est la vision comique des tensions humaines.

Finalement, il y a un troisième amour : l'amour le plus beau, celui de Florizel et Perdita. Perdita étant par naissance au-delà de sa condition de bergère, est, selon les dires de Polixène, « too noble for this place » (IV, iv, 159). Florizel, lui, s'aventurant au-delà de sa condition politique, est prêt à renier son noble héritage pour Perdita. Il y a là une hybridation de la convention politique et de la nature brute que symbolise leur union. Ce qui est plus important encore, c'est que leur amour en est un qui ne s'arrête pas aux passions charnelles. Maintenant, l'amour cherche une fin supérieure qui va au-delà de la sexualité. C'est ainsi qu'en parlant de son mariage, Florizel dit quelque chose de très beau. Il raconte que des dieux, par amour, se sont déguisés en bêtes beaucoup moins « nobles » que ce qu'ils étaient vraiment. C'est d'ailleurs ce que fait Florizel pour courtiser Perdita:

« Apprehend
Nothing but jollity. The gods themselves,
Humbling their deities to love, have taken
The shapes of beasts upon them : Jupiter
Became a bull, and bellow'd; the green Neptune
A ram, and bleated; and the fire-rob'd god,
Golden Apollo, a poor humble swain,
As I seem now. Their transformations
Were never for a piece of beauty rarer,
Nor in a way so chaste, since my desires
Run not before mine honour, nor my lusts
Burn hotter than my faith » (IV, iv, 24-35).

D'abord, notons l'énumération des trois dieux, qui constitue comme une évolution, une *amélioration*. Jupiter est le dieu infidèle et adultère par excellence. Sa transformation n'a rien donc de beau, d'humble ou d'admirable. Elle est vile. Neptune n'est guère plus admirable, ayant eu, selon la mythologie, des enfants avec au moins sept femmes. Mais Florizel ne se compare pas à eux. Il choisit plutôt Apollon, le dieu du chant, de la musique, de la poésie, le dieu

associé à la connaissance ou au savoir pour ses oracles qu'il délivrait à la pythie de Delphes. Apollon est le dieu nommé le plus souvent, l'unique dieu véritablement vénéré, dans *Le Conte d'hiver*. Des trois divinités nommées ici par Florizel, Apollon est certainement le plus admirable. Et il s'y compare. Mais ce qui est encore plus significatif, c'est la pureté de Florizel. Sa chasteté est remarquable : ses désirs sont subordonnés à son honneur, et ses appétits à sa fidélité à Perdita et à son amour. Au lieu d'esthétiser les conflits entre les passions, comme le fait la tragédie, au lieu de s'en moquer comme le fait la comédie, l'amour presque courtois qu'on trouve ici entre Florizel et Perdita, qui incarne probablement l'esprit de la romance, pose une véritable *solution* au problème passionnel. À notre avis, Shakespeare pointe surtout ici vers la fidélité. Car c'est une méconnaissance de la fidélité d'Hémione qui est à l'origine de la tragédie jalouse de Léonte; et c'est sur cette vertu que repose l'espoir et la réussite de l'amour entre Perdita et Florizel :

« It cannot fail but by
the violation of my faith; and then
Let nature crush the sides o' th' earth together,
And mar the seeds within! » (IV, iv, 477-480).

Florizel insiste : si sa fidélité ou si sa foi en sa compagne est rompue, la nature brute fera des ravages, sera plus destructrice que réparatrice. Mais en s'élevant au-delà de l'obsession sexuelle, par une conception plus élevée de l'amour et par une fidélité solide et une confiance mutuelle, leur amour peut aller au-delà de la tragédie et de son vis-à-vis, la comédie. En ce sens, la romance, à l'image de la philosophie telle que pouvait la concevoir Socrate dans le *Banquet*, propose une troisième vision du monde, qui utilise la tragédie et la comédie afin de nous mener au-delà d'elles et de tâcher d'opérer une véritable réconciliation. L'art qu'incarne l'amour entre Florizel et Perdita est une tentative d'accomplissement mélioratif de la nature. Il propose d'encadrer les désirs par une convention qui vient aider l'amour. Il s'agit d'une réconciliation entre la politique et l'amour, entre la Sicile et la Bohême, et qui rend possible la réconciliation entre Léonte et Hermione. Le fruit de cette réconciliation, l'amour entre Perdita et Florizel, où la nature fait appel à la convention, où *éros* fait appel à la cité, révèle une nature supérieure à ce qu'on avait vu jusqu'ici dans la pièce. Mais dans tout ce chef-d'œuvre d'harmonisation, un fait curieux trouble le lecteur qui tente de comprendre Shakespeare à l'aide de Platon. Dans *La République*, c'est le *logos* qui parvient

à ce périlleux équilibre dans l'âme, et à l'échelle de la cité, le philosophe-roi. Dans *Le Conte d'hiver*, aucun des personnages ne se démarque par une raison organisatrice, et les rois ne sont pas philosophes. Cet élément manquant est en quelque sorte extérieur à l'œuvre elle-même, ou, pour ainsi dire, au-delà de celle-ci. S'il faut chercher un philosophe dans *Le Conte d'hiver*, c'est probablement en Shakespeare qu'on le trouve. Shakespeare au-delà de cette pièce, est un philosophe de la nature. C'est lui qui organise et rend possible, par l'art, cette organisation intelligente comme issue pour aller au-delà de la tragédie et de son vis-à-vis. L'amour ainsi régénéré si magnifiquement en Bohême est désormais prêt à être ramené en Sicile, à *réintégrer la cité*, et à être reconnu pour son pouvoir réparateur. Shakespeare peut maintenant permettre à Léonte de rencontrer cette nature redécouverte dans la pastorale bohémienne.

Conclusion

Le cinquième acte est l'aboutissement de cette nouvelle philosophie de la nature. Une saine compréhension de la nature accepte la nature brute mais ne s'en contente pas : elle cherche à harmoniser les tensions qu'elle peut susciter en pointant vers une idée plus élevée de la nature. L'union heureuse de Florizel et Perdita, union conventionnelle et officielle, mais aussi naturelle, permet la réconciliation sur le plan politique (entre les deux royaumes) et éthique (entre Polixène et Léonte et entre Léonte et Hermione). Shakespeare, dans cette pièce qui figure parmi ses dernières, développe un pèlerinage philosophique fascinant. Il nous présente d'abord une vision du monde qui veut écarter l'autorité que la nature exerce sur ses créatures. En conduisant cette conception de la nature vers la tragédie, l'auteur semble devoir nous amener ailleurs. La comédie vient alléger l'atmosphère lourde et triste du début de la pièce. Plus conciliante vis-à-vis de la nature, elle l'accepte, mais elle l'accepte comme telle : brute, sauvage. Bien que Shakespeare nous rende plus sympathiques les personnages comiques que les personnages tragiques dans *Le Conte d'hiver*, l'admiration et le désir d'imitation du lecteur se tournent vers le jeune couple. Florizel et Perdita sont des modèles d'amour puisqu'ils incarnent la proposition d'une philosophie de la nature plus complexe, plus complète et d'autant plus fascinante. L'idée que se fait Polixène de la nature, comme on le voit et comme nous en convainquent d'attentifs lecteurs comme Bloom, est plus sage que l'intransigeance que fait d'abord valoir Perdita. L'élévation philosophique qu'il propose, en l'illustrant chez les jeunes amoureux, témoigne d'une tentative

d'élargir notre compréhension de la nature. Elle suggère qu'elle est une force organisatrice, bienfaisante, et qu'elle n'est peut-être pas tout à fait « sans intention ». Shakespeare nous conduit vers une philosophie de la nature qui se rapproche à certains égards, comme nous l'avons vu, de la notion classique d'une nature dont la cause la plus importante serait d'ordre téléologique. À l'instar de la philosophie, la poésie shakespearienne semble chercher à accomplir cette notion de nature et un tel accomplissement constitue sans doute une possibilité de réconciliation pour certains problèmes humains, qu'ils soient d'ordre éthique ou politique.

Mais bien qu'une lecture du *Conte d'hiver* s'impose pour découvrir la philosophie de la nature chez Shakespeare, cette pièce ne peut prétendre avoir le monopole de ce thème et de ce genre de réflexion. Le mot « nature » et le thème de la nature sont en fait omniprésents dans l'œuvre du dramaturge anglais et plusieurs autres pièces³⁶ seraient donc à étudier rigoureusement avant de pouvoir prétendre à la compréhension globale de cette philosophie chez Shakespeare. Si la réflexion sur la nature dans *Le Conte d'hiver* est celle de la fin de sa vie et de son écriture, il ne s'ensuit pas qu'elle en constitue l'aboutissement : elle n'est rien de moins qu'une pierre imposante de son œuvre, mais demeure une partie d'un tout qui, plus complexe et complet, demande à être étudié dans son ensemble.

³⁶ Par exemple, alors que dans le *Conte d'hiver*, le mot revenait 17 fois, on le trouve 21 fois dans *Cymbeline*.