

Frances Yates

# La magie dans les Dernières pièces de Shakespeare : *La Tempête*

traduit par Margaret Tunstill

Ces pages constituent le quatrième chapitre du livre de Frances Yates : *Shakespeare's Last Plays : A New Approach* (Routledge & Kegan Paul, 1975).

*« Le monde des dernières pièces, quoiqu'organiquement lié à la pensée antérieure de Shakespeare, est aussi un monde en soi », écrit Frances Yates à la fin de l'introduction de son livre, en insistant sur le contexte historique. C'est l'époque du règne Jacques I, mais c'est aussi le moment où de nouveaux espoirs sont suscités par les enfants du roi — « le prince Henry, en qui les traditions longtemps perdues de l'activisme protestant semblaient revivre, la princesse Elizabeth dont le mariage avec l'Électeur Palatin suscitait des visions de renaissance du phénix... »*

Et Frances Yates conclut son introduction par ces mots : *« C'est cette situation réelle que Shakespeare avait en tête en écrivant ses dernières pièces, et son profond intérêt pour les problèmes de son temps était à l'arrière-plan de la poésie qui ruisselait de son génie en ces ultimes années. »*

La magie, ou l'atmosphère magique chez Shakespeare : pour traiter le sujet, il conviendrait de considérer toutes les pièces de Shakespeare, car une telle atmosphère n'est pas seulement présente dans celles de la dernière période. Dans les Dernières pièces cependant, cette atmosphère est plus forte et, surtout, elle apparaît plus clairement associée à la grande tradition renaissante, cette conception de la magie comme système intellectuel de l'univers, cadre pour la science elle-même, mouvement moral et de refonte ; instrument susceptible de réunifier, dans le mouvement général de la Nouvelle pensée hermétique, les opinions religieuses antagonistes.

Tous ces caractères sont présents dans l'entreprise missionnaire de Giordano Bruno, dans son nouveau système de l'univers, dans la religion hermétique de l'amour et de la magie qu'il prêcha à travers l'Europe entre 1852 et 1855, période qui correspond aux années de formation de Shakespeare. On peut, à mon avis, sentir l'influence de Bruno dans *Peines d'amour perdues* où sont réunis quatre membres d'une « Académie française » (Bruno débarqua en Angleterre porteur d'un message du roi de France), écho probable des efforts déployés par l'Académie de Poésie et de Musique de Baïf pour entraîner ensemble Catholiques et Huguenots grâce aux vertus incantatoires de la musique et de la poésie. Ainsi, à ce que je crois, Shakespeare était bel et bien au courant, même à l'époque de ses premières pièces, des visées générales de la magie renaissante. Les pièces plus tar-

dives portent de nouvelles marques de ces influences et c'est pourquoi, sur un vaste sujet, je limiterai mon propos à « La Magie dans les Dernières pièces ».

La première des Dernières pièces, la première à montrer ces particularités d'intrigue et d'atmosphère qui caractérisent l'ensemble des Dernières pièces, semble bien être *Pericles*, malgré la prudence qui doit être observée en raison des incertitudes s'attachant à cette œuvre (la date de composition, par exemple, est incertaine, bien que nous la sachions ne pouvoir être postérieure à 1608, date à laquelle la première édition est enregistrée dans le *Stationer's Register*). L'histoire matérielle du texte est singulière : il est après 1609 imprimé plusieurs fois alors que toutes les autres Dernières pièces furent pour la première fois imprimées à l'occasion de la parution, en 1623, du First Folio. Mais en dépit des singularités de cette œuvre et du fait qu'elle n'est pas entièrement de Shakespeare, elle est aujourd'hui généralement acceptée comme appartenant aux Dernières pièces. Et c'est dans cette pièce que Shakespeare introduit, avec le personnage de Cerimon, une noble figure de magicien<sup>1</sup>. Bien que le nom même du personnage et sa qualité de docteur proviennent du *Confessio Amantis* de Gower, le Cerimon du *Pericles* est une vraie création, et significative.

Après une violente tempête, nous entrons dans la demeure de Cerimon dont, par contraste, nous ressentons toute la paisible atmosphère. Le docteur, nous est-il dit, a constamment « étudié la nature » et il a appris les propriétés secrètes des métaux, des minéraux, des plantes, convaincu que savoir et vertu sont propres à faire « de l'homme un dieu ». Nous sommes informés de sa charité, nous apprenons comment il a guéri plusieurs centaines de personnes et employé une partie de ses biens à soulager les pauvres. C'est à ce Bon Docteur que les marins apportent un coffre jeté sur le rivage par la tempête. Le coffre ouvert, on trouve Thaïssa, apparemment cadavre sans vie ; mais Cerimon distingue en elle encore des signes de vie, ordonne d'allumer des feux et prépare des médicaments. Il administre un cordial, et demande de la musique. Alors Thaïssa commence à bouger et « dans la vie fleurit de nouveau ».

Nous avons vu un habile médecin en action, et plus qu'un médecin car Cerimon a de divines influences guérisseuses. Il est quasiment une figure christique, guérissant les malades non pour un salaire, mais par pure charité bienveillante. Nous pouvons reconnaître là le nouvel idéal du médecin se répandant à travers l'Europe sous l'influence de Paracelse, médecin dont les talents médicaux sont associés à une réputation de magicien d'un type nouveau. Cerimon utilise la « thérapie musicale » dans son traitement, et son pouvoir de ramener à la vie est pour les témoins un miracle.

Devons-nous penser aux Frères Rose-Croix qui, tels que présentés dans le premier manifeste rosicrucien, le *Fama*, constituaient un Ordre se consacrant à soigner *gratuitement* les malades ? Autant que nous sachions, c'est de 1610 que date la diffusion du *Fama*, et la pièce de Shakespeare ne peut pas être postérieure à 1608. Néanmoins, les thèses rosicruciennes manifestent un mouvement d'idées qui à coup sûr existaient déjà antérieurement. Il

---

1. Dans le texte anglais, *magus*. Donc : magicien et/ou mage.

n'est pas impossible (et je n'avance ici qu'une suggestion) de prétendre que Cerimon porte quelque chose de l'aura rosicrucienne. Il est le magicien-médecin plutôt que, tel Prospero, le magicien-physicien. En fait, il n'a pas accompli le miracle qui consisterait à rappeler les morts à la vie : Thaïssa n'était pas vraiment morte. Cependant, Cerimon lui-même dit qu'une haute connaissance et un grand savoir-faire peuvent « faire l'homme un dieu » et son entrée après la tempête suggère un pouvoir presque miraculeux d'apporter la paix et la guérison.

Une autre des Dernières pièces, *Le Conte d'hiver*, reprend le thème du retour à la vie d'une femme apparemment morte. Avec Paulina et la statue supposée d'Hermione, Shakespeare opère ce qui m'apparaît être la plus précise et la plus marquée des allusions à l'hermétisme magique.

Revoyons donc cette scène étrange. Pour son mari, Hermione est morte il y a longtemps. Mais Paulina dit qu'elle possède d'elle une statue dont la ressemblance est frappante. Elle montre cette prétendue statue au Roi et à la cour assemblée. « Ô, royal objet, s'écrie le Roi, il y a de la magie dans ta majesté ». Paulina déclare que si le Roi le veut elle peut faire que la statue « se meuve, descende et te prenne la main ». Mais elle ajoute : « tu penseras alors que des esprits malfaisants m'assistent ». Le roi la presse d'exercer son art. Paulina demande à tous de rester tranquilles ; ceux qui pensent qu'elle va se livrer à une action illégitime peuvent partir. « Procède », ordonne le roi, « pas un pied ne bougera ». Ainsi autorisée à une action magique que certains pourraient estimer condamnable, Paulina commande la musique, et prie la « statue » de descendre de son socle. La statue s'anime, étant en vérité, bien entendu, Hermione vivante.

Paulina n'a donc pas réellement pratiqué la magie en insufflant la vie à une image inerte, car la statue était une femme vivante (comme le magique pouvoir médical de Cerimon rappelait à la vie une femme qui n'était pas vraiment morte). Il n'en reste pas moins que Shakespeare fait dans cette scène indubitablement allusion à la magie et, je crois, à une espèce particulière de magie.

Comme nous le savons bien aujourd'hui, les écrits attribués au supposé Hermès Trismégiste eurent à la Renaissance une immense influence : ils constituaient avec le néoplatonisme le noyau hermétique de l'esprit renaissant. Certains de ces écrits professent une vague « religion du monde », mais d'autres sont ouvertement liés à la magie, notamment le *Asclepius*, le dialogue dans lequel Hermès décrit la religion magique des prêtres de l'ancienne Égypte supposés infuser la vie aux statues de leurs dieux, par divers rites et pratiques dont la musique. A la Renaissance, nombreux étaient ceux qui admiraient en Hermès le philosophe religieux tout en rejetant, par désapprobation de la magie, le *Asclepius*. Mais quelqu'un comme Giordano Bruno, hermétiste jusqu'au bout, fait de l'*Asclepius* la base même du message, l'annonce d'une réforme magico-religieuse à venir, et dans laquelle le monde retournera à un stade meilleur, que l'on avait perdu. Publiés en Angleterre, les dialogues italiens de Bruno — évangile de cette magico-religieuse mission — font écho à ce qui dans l'*Asclepius* concerne le faire-dieu, interprété comme une profonde intelligence de la nature et du divin dans la nature.

Bien qu'à ma connaissance ce n'ait jamais été relevé, il paraît évident que Shakespeare dans la scène de Paulina et la statue fait allusion au fameux passage de l'*Asclepius* où il est question du faire-dieu. L'assistance est avertie de ce que se prépare quelque chose de profondément magique et que certains pourraient estimer condamnable. « Procède », commande le roi. Comment Shakespeare veut-il que l'allusion soit entendue ? Cette magie hermétique de la vie infusée, est-ce une métaphore du procès artistique ? Nous entrons ici dans un débat complexe que je laisse de côté pour le moment en me contentant de penser que Shakespeare probablement connaissait ce passage de l'*Asclepius* et, d'une certaine manière, le tenait pour extrêmement important. Hermione ramenée à la vie, voilà en réalité le cœur du message de la pièce : le retour d'une grâce, d'une vertu, perdues et bannies.

Le retour de l'hermétique ou « égyptienne » religion magique implique, dans les textes hermétiques ou dans l'interprétation qu'en fait Bruno, le retour de la loi morale, le bannissement du vice, le renouveau de toutes les choses bénéfiques, la restauration sacrée et hautement solennelle de la nature elle-même. Il y a peut-être quelque chose de cette philosophie magique, morale et religieuse, qui traverse ce qui se dit profondément de la « nature » dans *Le Conte d'hiver*. L'épisode de l'audacieuse magie de Paulina, par allusion aux magiques statues de l'*Asclepius* pourrait bien être une clef de la pièce : expression de l'un des plus profonds courants de la philosophie magique de la nature à la Renaissance.

Nous touchons aux mystérieux aspects de *Cymbeline*, à ces moments de révélation exprimés par le devin, qui porte le nom significatif de « Philarmonus ». Le mystère central de la grotte, dans *Cymbeline*, n'est que partiellement éclairé par la référence aux scènes de masques du Prince Henry, à Lady Chivalry prenant vie, à l'enchanteur Merlin dans son repaire. Il y a une signification plus cachée, ou ésotérique, de la grotte, et c'est pourquoi l'on se demande si le symbolisme rosicrucien ou quelque chose de cette nature ne pourrait pas avoir déjà circulé avant que les manifestes des Rose-Croix aient effectivement été publiés. Le symbole central du *Fama* est la crypte, ou cave, où quelque chose depuis longtemps perdu est inventé, la tombe de Christian Rosencreutz qui fut accidentellement découverte dans un caveau (selon la fiction contée dans le *Fama*) et dont l'ouverture fut le signal d'un renouveau de l'Ordre. La réactualisation dans *Cymbeline* d'une magie chevaleresque conduit logiquement à une vaste paix religieuse, à la diffusion d'une nouvelle révélation religieuse dans laquelle toute disharmonie est dissoute.

Quant, avec *Henry VIII*, ces thèmes sont traduits en termes d'événements historiques, nous avons la solution des vieilles querelles religieuses dans la sympathie accordée à la bonté et des Catholiques et des Protestants. L'atmosphère magique est là, représentée en particulier par le chant orphique, probable réminiscence — ainsi que je l'ai signalé — des tentatives de réconciliation religieuse par l'exercice du chant incantatoire, tel que pratiqué dans l'Académie de Poésie et Musique de Baïf.

Venons-en à *La Tempête*, pièce que tout le monde connaît, suprême expression de la philosophie magique des Dernières pièces.

En premier lieu, considérons l'histoire du texte. *La Tempête* apparaît pour la première fois, semble-t-il, autour de 1610-11, comme toutes les Dernières pièces à l'exception de *Pericles* et de *Henry VIII*. Au moins peut-on noter qu'en 1611 une pièce nommée « La Tempête » est jouée à la Cour. A la différence de *Cymbeline* et de *Le Conte d'hiver*, il semble que le spectacle n'ait pas été vu à l'époque par Simon Forman, nous n'avons donc pas de compte-rendu à comparer avec le texte que nous connaissons aujourd'hui. C'est l'une des pièces de Shakespeare qui, comme *Le Conte d'hiver*, furent interprétées par les King's Men devant la princesse Élisabeth et son fiancé en 1612. Le texte est imprimé pour la première fois, avec l'ensemble des dernières pièces exceptée *Pericles*, dans le First folio de 1623 et c'est par lui que s'ouvre le fameux recueil.

L'histoire de *La Tempête* suit donc le cheminement commun et il est possible qu'une première version ait été remaniée pour pouvoir être donnée devant la princesse Élisabeth et le Palatin. Cette éventualité a en effet été évoquée au cours de discussions critiques que Frank Kermode résume dans son introduction pour l'édition Arden : on relève alors que la mascarade, évidemment mascarade nuptiale, fut peut-être ajoutée dans une version remaniée afin que la pièce fût plus convenable, s'agissant d'une représentation devant le couple princier. Ainsi, telle que nous la connaissons, *La Tempête* introduirait cette atmosphère d'apparat et de mascarade qui entourait le mariage de la princesse Élisabeth, élément sans lequel l'on ne peut comprendre *Cymbeline* et que Foakes a perçu dans *Henry VIII*. J'irai plus loin en suggérant que l'accent mis sur la chasteté avant le mariage, accent si marqué par les conseils que Prospero donne au jeune prince dans *La Tempête*, devrait être comparé avec le traitement qu'il est fait du même thème dans *Philaster*, la pièce de Beaumont et Fletcher représentée devant Élisabeth et le Palatin à la même époque et dans laquelle les avances faites par le prince espagnol à sa fiancée avant le mariage apparaissent comme le signe de l'impureté du parti espagnol. Prospero est peut-être en train de souligner que sa fille ne fera *pas* une alliance espagnole.

Les thèmes de *La Tempête* sont en relation avec ceux de l'ensemble des Dernières pièces. Ferdinand et Miranda, le très jeune couple princier, représentent la jeune génération ; Prospero et ceux de son âge, une vieille génération déchirée par ses fautes et ses querelles mais à la fin prise dans la magique atmosphère de réconciliation. *La Tempête* s'accorde bien à notre approche historique générale des Dernières pièces : cette idée de « réconciliation à travers une génération montante » appartient à une situation historique réelle, dans laquelle le prince Henry et sa sœur furent vus comme porteurs d'un tel espoir. Le prince Henry mort, une fille et son prétendant représentent seuls la jeune génération dans *La Tempête*. Miranda n'a pas de frère, Perdita et Marina non plus. Seule Imogen a des frères, mais *Cymbeline* ne fut pas jouée après la mort du Prince et ne fut pas, comme *Le Conte d'hiver* et *La Tempête*, représentée devant Frederick et Élisabeth.

La magie dans *La Tempête*. De quel type de magie s'agit-il ? Voilà un problème dont on a beaucoup débattu ces dernières années et je n'avance aucune nouvelle hypothèse en observant que Prospero, en tant que magicien, semble bien suivre les voies tracées dans le manuel fort connu à la

Renaissance, le *De occulta philosophia* de Henry Cornelius Agrippa. Frank Kermode fut le premier à reconnaître la marque d'Agrippa derrière la manière de Prospero, comme en témoigne son introduction à *La Tempête* dans l'édition Arden de 1954. Prospero le magicien exerce, dit Kermode, une discipline de vertueux savoir ; son art est le fruit d'« un intellect pur et associé aux dieux, sans quoi (et ceci est une citation directe d'Agrippa) l'on ne peut prétendre atteindre à la vision des choses secrètes et à la puissance d'ouvrages merveilleux ». En bref, Prospero a étudié cette « philosophie occulte » qu'Agrippa enseignait et il sait comment la mettre en pratique. Par-dessus tout, Shakespeare dans *La Tempête* précise bien, comme Agrippa, que la magie vertueuse et hautement intellectuelle du vrai magicien est une chose absolument différente des misérables et poussiéreux envoûtements de sorciers. Prospero est aux antipodes de la sorcière Sycorax et de son fils diabolique. Prospero en effet, magicien bienfaisant, a une mission transformatrice ; il débarrasse son île de la sorcellerie ; il récompense les bons et punit les méchants. Il est un juge équitable, ou un monarque vertueux et réformateur, qui use pour le bien de ses pouvoirs magico-scientifiques. Le triomphe, dans *Henry VIII*, d'une Réforme libérale et protestante a son correspondant dans *La Tempête* : le triomphe d'un magicien réformateur dans l'univers onirique de l'île magique.

La magie de Prospero est donc une magie bénéfique, une magie réformatrice. Mais quelle est exactement la structure intellectuelle (ou le système) dans laquelle opère cette magie ? Nous devons ici revenir aux définitions d'Agrippa qui sont, très schématiquement, les suivantes :

Trois mondes composent l'univers : le monde élémentaire de la nature terrestre ; le monde céleste des étoiles ; le monde supracéleste des esprits ou intelligences ou anges. La magie naturelle est opérante dans le monde élémentaire ; la magie céleste dans le monde des étoiles ; et il est une magie supérieure, religieuse, qui opère dans le monde supracéleste. Avec son aide, le magicien noble, religieux, peut conjurer les esprits ou intelligences. Les ennemis de cette forme de magie la qualifient de diabolique, et certainement ceux qui croyaient pieusement en elle furent toujours avertis des dangers de conjurer, au lieu des anges, les esprits diaboliques ou démons. Prospero est en mesure de conjurer et il exerce son pouvoir avec l'aide de l'esprit Ariel. Deux voies, Magia et Cabala, sont décrites dans le manuel de magie de la Renaissance, le livre d'Agrippa ; Prospero semble utiliser principalement la magie conjuratoire de la Cabale, plutôt que la magie thérapeutique de Cerimon ou que la profonde magie naturelle qui imprègne *Le Conte d'hiver*.

S'il est question de Prospero, on ne peut manquer de mentionner le nom de John Dee, le grand magicien mathématicien que Shakespeare a dû connaître ; il fut le maître de Philip Sidney et jouissait de la confiance de la reine Élisabeth I<sup>re</sup>. Dans sa célèbre préface à Euclide de 1570, texte qui devint la bible de la génération montante des savants et mathématiciens élisabéthains, John Dee, à la suite d'Agrippa, expose la théorie des trois mondes et insiste, comme Agrippa lui-même le faisait, sur le nombre comme traversant et reliant les trois mondes. Si je peux paraphraser ce que j'ai déjà dit ailleurs, je rappellerai que Dee fut quant à lui un brillant

mathématicien et que, pour son propre compte, il relia ses études des nombres aux trois mondes des Cabalistes. Dans le monde élémentaire, le moins élevé, il considéra le nombre comme appartenant à la technologie et à la science appliquée. Dans le monde céleste, le nombre était lié à l'astrologie et l'alchimie. Et dans le monde supracéleste, les calculs numériques effectués suivant la tradition de Trithemius et d'Agrippa livraient à Dee, crut-il, le secret de la conjuration des esprits. Une telle science pourrait être qualifiée de « rosicrucienne », en employant le mot, comme je l'ai indiqué, pour désigner dans l'histoire de la tradition magico-scientifique un stade intermédiaire entre la Renaissance et le dix-septième siècle.

La figure maîtresse de Prospero représente précisément ce stade. Dans la pièce on le voit conjurer les esprits, mais chez ce personnage à la John Dee la connaissance inclut les mathématiques se développant dans le champ des sciences et notamment de la science de la navigation, où Dee était particulièrement compétent et dont il instruisit les grands navigateurs de l'ère élisabéthaine.

Ainsi donc, si la première version de *La Tempête* apparaît vers 1611, le moment où Shakespeare choisit de glorifier un magicien qui fait penser à Dee est significatif. Car Dee était tombé en une profonde défaveur à l'issue d'une mystérieuse mission sur le continent en 1589, et il fut complètement écarté par Jacques I<sup>er</sup> après son accession au trône. Quand le vieux mage fit en 1604 appel à Jacques afin que sa réputation soit lavée de l'accusation d'avoir conjuré les démons, le roi ne voulut rien entendre en dépit des véhémentes protestations de John Dee assurant que son art et sa science étaient bons et vertueux et qu'il n'avait jamais eu commerce avec les esprits infernaux. Le vieil homme auquel le monde scientifique de l'époque élisabéthaine était si redevable tomba en disgrâce sous Jacques et mourut en 1608 dans la pauvreté.

Dans ce contexte, la peinture par Shakespeare sous un jour très favorable d'une figure de savant prend une nouvelle signification. Prospero est loin d'être diabolique ; il est au contraire le vertueux adversaire de la sorcellerie malfaisante, le digne et bénéfique souverain qui emploie à de bonnes fins son savoir magico-scientifique. Prospero pourrait être une défense de Dee, une réplique à la censure de Jacques. Ce n'est pas dans les cercles royaux mais autour du prince Henry que l'on trouvera les savants et mathématiciens œuvrant dans la tradition de Dee. Le prince était désireux de constituer une flotte, comme Dee avait recommandé à Élisabeth de le faire ; il patronnait et encourageait des experts scientifiques comme William Petty qui construisit pour lui le *Royal Prince*, superbe navire. Des mathématiciens et navigateurs de l'époque élisabéthaine, Walter Raleigh et son compagnon Thomas Hariot, furent par Jacques envoyés à la Tour mais furent encouragés par le prince Henry. Ainsi la direction de recherche qui invite à affirmer que les Dernières pièces de Shakespeare participent de l'atmosphère et des aspirations entourant la jeune génération royale croise cette autre direction de recherche portant sur les influences magico-philosophiques dans les pièces. Prospero, le magicien comme savant, se rapprocherait du prince Henry et de ses intérêts, et non de son père qui n'avait aucun goût pour la science et craignait superstitieusement la magie.

Je propose donc de voir *La Tempête* dans des contextes nouveaux. Cette pièce n'est pas un phénomène isolé mais l'une des Dernières pièces, et les autres Dernières pièces respirent une atmosphère de magie savante, magie médicale de Cerimon dans *Pericles*, profonde magie hermétique de *Le Conte d'hiver*, chant incantatoire de *Henry VIII*. Ces différentes formes de magie sont en relation les unes avec les autres et appartiennent à la Renaissance de la dernière période. *La Tempête* pourrait être l'une des plus hautes expressions de cette phase d'importance vitale pour l'histoire de la pensée européenne — la phase qui s'approche de ce que l'on a appelé la révolution scientifique du dix-septième siècle, et qui l'annonce. Prospero est très clairement le magicien-scientifique, apte à agir scientifiquement selon une vision des choses, la sienne, qui inclut des domaines non acceptés par la science reconnue.

Il y a aussi, et c'est très important, quelque chose de la réforme morale dans les buts que poursuit Prospero, l'élément d'Utopie, un aspect essentiel dans la perspective scientifique de l'époque rosicrucienne, époque au cours de laquelle il apparaissait nécessaire de situer le développement de la connaissance magico-scientifique dans une société réformée, une société dont les vues morales élargies accepteraient un courant de connaissance s'élargissant. Prospero le savant est aussi Prospero le réformateur moral, attaché à libérer son île des influences démoniaques.

Finalement, il faut voir *La Tempête* dans le contexte de *Henry VIII*, œuvre dans laquelle les thèmes des Dernières pièces, conciliation et réforme, sont présentés à travers de réels personnages historiques. *Henry VIII* apparaît comme le monarque de la réforme Tudor, chassant les vices en la personne de Wolsey et présentant une Réforme, originellement protestante mais dans laquelle les vieilles rigueurs et intolérances ont laissé place à un climat d'amour et de réconciliation.

Sous ces différentes approches, *La Tempête* apparaîtra alors comme la première pierre de l'édifice, la pièce qui expose une philosophie soutenant tous les thèmes des Dernières pièces et qui reflète un mouvement, ou une phase, plus ou moins identifiable parmi les courants de l'histoire intellectuelle et religieuse de l'Europe : le mouvement rosicrucien, qui allait s'exprimer ouvertement dans les manifestes publiés en Allemagne en 1614 et 1615.

Dans mon ouvrage, *Les Lumières rosicruciennes*, j'ai avancé que ce mouvement était en relation avec les courants se développant autour de l'Électeur palatin et son épouse. Ceux-ci étaient ostensiblement protestants, comme il convient à qui est à la tête de l'Union des princes protestants germaniques, mais ils puisaient dans l'alchimie de Paracelse et dans d'autres sources hermétiques encore leurs nourritures spirituelles. Les manifestes envisagent une réforme générale, morale et religieuse, du monde dans son ensemble. Ces extraordinaires espérances allaient s'éteindre dans un total désastre, le bref règne à Prague en 1619-20 des « Winter King and Queen » et ce qui s'ensuivit : la complète défaite de l'infortuné couple et son exil. Ainsi se terminait dans l'ignominie et la confusion le mouvement qui s'était formé autour d'eux à Londres et qui avait été profondément affaibli par la mort du prince Henry. Non seulement leur propre parti en Angleterre, mais

nombre d'autres encore en Europe avaient porté leurs espérances sur le couple princier. Pourtant il serait faux de dire que tout disparut dans le désastre car le mouvement survécut, prenant d'autres formes et conduisant ultérieurement à d'importants développements.

On a souvent tourné Shakespeare en dérision à cause d'une absurde erreur géographique puisqu'il donne, dans *Le Conte d'hiver*, une « côte maritime » à la Bohême. Mais son but n'aurait-il pas été de fournir un décor à la terrible tempête au milieu de laquelle l'Infante royale arrive en Bohême ? Shakespeare tira le nom « Bohemia » d'un récit de Greene, *Pandosto*, dont il adaptait l'intrigue. Il y a cependant quelque chose d'étrangement prophétique dans le choix fait d'une histoire sur la Bohême, et qui annonce la terrible tempête de la Guerre de Trente ans qui se déclencherait en Bohême à la suite du naufrage des « Winter King and Queen ». Est-il possible que Shakespeare connût davantage de ce qui se passait en Bohême que ceux qui critiquaient son ignorance géographique ? Pouvait-il, par exemple, avoir eu quelque contact avec Michael Maier, docteur paracelsien et rosicrucien qui voyageait entre Prague et Londres dans les premières années du siècle, assurant la liaison entre les mouvements d'Angleterre, d'Allemagne et de Bohême ?

L'élément principal d'une « nouvelle approche », présentée ici, des Dernières pièces de Shakespeare, a été l'argument selon lequel les espoirs d'une nouvelle génération — espoirs que les pièces semblent exprimer — pourraient faire allusion aux espérances concernant une génération historique bien réelle, celle du prince Henry et, après la mort de celui-ci, de la princesse Élisabeth et son mari. Pris pour argent comptant, cet argument pourrait se réduire à la découverte d'une « allusion à l'actualité » de plus, type d'investigation dont on a usé et abusé. Même si l'idée d'une allusion à l'actualité (la jeune génération de souverains) s'appuie sur des choses solides, en quoi peut-elle concerner le génie de Shakespeare et notre compréhension de sa pensée ou de son art ? La chasse aux « allusions à l'actualité » pour la seule chasse n'est qu'un sport vide de sens, à moins que la quête puisse donner accès à des questions plus profondes.

Et c'est, selon moi, précisément le cas ici. Une autre nouvelle approche à avoir été tentée s'est tournée vers la pensée des Dernières pièces ; vers une philosophie de la nature aux sous-courants religieux et réformateur ; vers une association de cette philosophie et de mouvements scientifiques du type de ceux promus par John Dee ; et vers les connexions qu'elle entretenait avec, spirituelles et mentales, « les Lumières ». Et il est vrai qu'un tel mouvement semble avoir, dans les milieux germaniques, été associé à l'Électeur palatin et à sa désastreuse entreprise en Bohême.

En Allemagne le mouvement rosicrucien ne doit certes pas son apparition à sa connexion avec l'Électeur palatin et son épouse. Quelque chose déjà existait dans quoi, d'une certaine manière, ils s'engagèrent ou dans quoi s'engagea le mouvement auquel ils furent associés. J'ai essayé dans mon livre de mettre au jour certaines influences en provenance d'Angleterre, influence de la mission de Philip Sidney en Allemagne et auprès de la Cour impériale, influence des visites des chevaliers de l'Ordre de la jarretière, influence du séjour de John Dee en Bohême. Le deuxième des mani-

festes rosicruciens, celui de 1615, comprenait un discours sur la philosophie secrète basé sur le *Monas Hieroglyphica* de Dee. Les travaux de l'Anglais Robert Fludd, une figure majeure de la philosophie rosicrucienne, furent publiés à Oppenheim, ville située sur le territoire de l'Électeur palatin. Et, du point de vue théâtral, le plus curieux semble avoir été l'influence exercée par les acteurs anglais ou par les pièces que jouèrent en Allemagne des troupes anglaises ambulantes : influence sur les idées et les modes d'expression des publications rosicruciennes.

L'homme connu pour avoir été derrière le mouvement, Johann Valentin Andreae, déclare dans son autobiographie que durant sa jeunesse, autour de 1604, il écrivit des pièces à l'imitation des comédiens anglais. A peu près dans le même temps, il rédigeait la première version de son étrange ouvrage, *Les Noces alchimiques de Christian Rosencreutz*, dont la première édition, en allemand, date de 1616. Il s'agit d'un roman mystique reflétant le cérémonial d'ordres de chevalerie dans un cadre que je crois avoir identifié comme étant le château et les jardins de l'Électeur palatin à Heidelberg : on y retrouve quelque chose de la Cour, là-bas, de l'Électeur et de la présence de son épouse anglaise, la princesse Élisabeth. Le style d'Andreae, dans tous ses écrits, est dramatique, traversé d'influences théâtrales. L'histoire de Christian Rosencreutz et de son Ordre, rapportée dans les manifestes (qui ne furent pas en fait écrits par Andreae mais inspirés par lui), passe pour être une fiction, une pièce de théâtre. Et les mystérieux agissements qui ont lieu dans les jardins du château de *Les Noces alchimiques* comprennent une représentation théâtrale dont l'intrigue nous est donnée ainsi (je puise dans le résumé qui en figure dans mon livre) :

*Au bord de la mer, un vieux roi trouve un jeune enfant dans un coffre dressé à la côte par les vagues. Une lettre l'accompagne et explique que le Roi des Maures s'est emparé de la patrie de l'enfant. Dans les actes suivants, le Maure apparaît et capture l'enfant maintenant devenu une jeune fille. Elle est sauvée par le fils du vieux roi et fiancée à lui, mais tombe de nouveau entre les mains du Maure. Elle est finalement sauvée une nouvelle fois, il reste à écarter du chemin un prêtre très malfaisant... Le pouvoir de ce prêtre brisé, le mariage peut avoir lieu. Fiancée et fiancé apparaissent en une magnifique splendeur et tous se joignent dans un Chant d'Amour :*

*Ce moment plein d'amour  
Notre joie l'approuve...*

L'histoire rappelle l'une des intrigues des Dernières pièces, avec des enfants naufragés qui grandissent et courent des aventures dans lesquelles les influences maléfiques sont surmontées, histoires qui reflètent le temps de passage entre une ancienne et une nouvelle génération et qui se terminent dans l'amour et la réconciliation générale. Et, si mes intuitions sont correctes, la pièce décrite dans *Les Noces alchimiques* est supposée se dérouler dans un décor reflétant la cour de l'Électeur palatin et de la princesse Élisabeth à Heidelberg. C'est comme si l'influence dramatique de Shakespeare à Londres au temps de leur mariage avait été renvoyée vers eux par un voile mystique de brume. L'intrigue extrêmement simple de la comédie décrite dans *Les Noces alchimiques* est ponctuée d'allusions bibli-

ques, comme si la fiction entretenait quelque référence aux problèmes religieux du temps.

Ce n'est qu'un exemple des curieux reflets dans la littérature rosicrucienne germanique de pièces de théâtre, peut-être celles jouées par les acteurs anglais en Allemagne. Y avait-il quelque liaison entre les acteurs et les idées de la Rose-Croix ? Devrons-nous rechercher quelque lumière sur Shakespeare dans cette direction ? Les Dernières pièces délivrèrent-elles un message dont nous avons perdu le sens ? Les rapports entre les Dernières pièces et la génération nouvelle du prince Henry et sa sœur sont-ils beaucoup plus que, dans le sens ordinaire, des allusions à l'actualité ? Pourraient-ils nous permettre de démêler ce qu'il en était de la position de Shakespeare dans les aspirations religieuses, intellectuelles, magiques, politiques, théâtrales de son temps ? Ou, plus encore, pourraient-ils nous aider à pénétrer les expériences religieuses intimes de Shakespeare ?

Un écrivain français qui a réalisé une étude de la littérature rosicrucienne en relation avec Shakespeare pense que *Les Noces alchimiques* évoque les rituels d'initiation par le jeu du mystère de la mort. Il croit que certaines des pièces de Shakespeare — il mentionne notamment le sommeil d'Imogen, semblable à la mort, et la résurrection dans *Cymbeline* — évoquent de telles expériences, portées dans l'imagerie par l'allusion ésotérique. Il voit des influences de « l'alchimie spirituelle » dans l'imagerie de *Cymbeline*. La méthode rosicrucienne dans l'utilisation d'une pièce ou d'une fiction comme moyen de faire passer un sens ésotérique serait aussi la méthode de Shakespeare. Je mentionne ici le livre d'Arnold non parce que je pense qu'il est constamment fiable, ou qu'il est fiable dans le détail (il ne l'est pas), mais parce que la pente générale de son étude comparative de Shakespeare et de la littérature rosicrucienne pourrait au bout du compte ne pas être très loin de la question.

Shakespeare meurt en 1616 et meurt donc sans pouvoir entendre les nouvelles rapportant les événements de 1620, la défaite à la bataille de la Montagne blanche, la fuite de Bohême des « Winter King and Queen », le déclenchement de la Guerre de Trente ans. C'était là, peut-être, la terrible tempête qu'il avait prophétiquement redoutée.

Il est curieux de constater que les érudits spécialistes de Shakespeare semblent avoir accordé beaucoup plus d'attention aux aspects biographiques, littéraires ou critiques de leur vaste sujet qu'à la recherche des relations que l'œuvre du grand dramaturge pouvait entretenir avec les mouvements de pensée de son époque. Il est peut-être temps de briser les limites que la critique shakespearienne s'est imposée et de commencer à formuler des questions nouvelles. Même les points les plus familiers pourraient apparaître sous un jour nouveau s'ils étaient abordés depuis des angles différents. J'en donnerai un exemple.

En 1623, des acteurs, compagnons de Shakespeare, publiaient le fameux volume des pièces, l'édition First folio. Dans ce volume, dédié à William Herbert, comte de Pembroke, et à son frère, *La Tempête* est placé en premier. Nous savons tous combien cette dédicace a été observée à la loupe par d'avidés détectives cherchant des révélations sur la vie personnelle de Shakespeare, mais bien d'autres questions se posent à propos du First

folio. Quelle était l'attitude des dédicataires à l'égard des événements et des mouvements de l'époque ? Pembroke et son frère avaient participé de manière évidente aux efforts pour accentuer le soutien apporté au Roi et à la Reine de Bohême dans la grande crise de leur existence. Un soutien qui ne fut pas produit par Jacques I<sup>er</sup>. Et l'on doit aussi prendre en compte le fait que, après leur défaite et l'effondrement de leur mouvement, une violente propagande fut menée contre d'imaginaires « Rose-Croix » présentés comme de diaboliques « conjurateurs ». La peur des Rose-Croix battait son plein à Paris en 1623, l'année où Heminges et Condell hardiment plaçaient *La Tempête* en tête de leur recueil des pièces de Shakespeare. Je pense que pourraient être fructueuses des enquêtes menées dans cette direction et portant sur le First folio et ses dédicataires, car elles pourraient être historiquement reliées aux événements et mouvements de l'époque.

Jetons maintenant en regard rétrospectif sur le terrain qui a été arpenté par ces études et tentons une synthèse. Fondamentalement, leur approche de Shakespeare a été historique, utilisant l'histoire, non seulement dans le sens littéral d'histoire des faits mais dans le sens d'histoire des idées, des idées comme impliquées dans l'histoire et exprimées par l'imagerie. Le temps considéré a été en gros limité aux dernières années d'activité de Shakespeare. Nous nous sommes demandé quels étaient les événements et situations historiques de grande urgence dans ces années et quelle était l'imagerie qui les exprimait. Nous avons découvert qu'il y avait alors une réactivation des traditions élisabéthaines, dont le centre était la jeune génération royale, le prince Henry et sa sœur. Nous avons cherché à mettre en relation les Dernières pièces de Shakespeare et cette résurgence élisabéthaine à l'époque jacobéenne, suggérant que dans ces pièces le poète regarde à nouveau vers les inspirations qui avaient été celles de sa jeunesse et les voit, ou espère les voir, renaître dans la jeune génération. L'élaboration de cette suggestion supposait, en tout premier lieu, la considération des idées du prince Henry et de son entourage et l'examen de ce que le Prince représentait dans le champ plus vaste des affaires européennes et dans la situation générale de l'Europe à la veille de la Guerre de Trente ans. Nous avons découvert que le prince Henry tenait en ces années une position importante en sa qualité de leader potentiel d'une résistance européenne à l'agression espagnole. C'était une position bien différente de celle de son père, bien qu'il fût pris dans la même imagerie : une reprise du mythe Tudor maintenant appliqué aux Stuarts, mythe de la descendance du Troyen Brut<sup>1</sup> et, en même temps, toute la panoplie d'une chevalerie protestante de l'âge élisabéthain revivifiée. L'interprétation de *Cymbeline* fait de cette pièce une expression neuve de la mythologie britannique au temps des Tudors, maintenant appliquée à James et ses enfants, et dans l'enthousiaste approbation du mariage protestant de la princesse Élisabeth. *Cymbeline* apparaît en conséquence comme l'application, par un vieil élisabéthain, de la mythologie Tudor aux Stuarts.

Cette réactivation comprenait un retour à la théologie de John Foxe et à sa formulation d'une réforme impériale, présentée parmi les Dernières

---

1. Selon la légende, premier roi d'Angleterre.

pièces dans la forme affranchie et modifiée de *Henry VIII*; un retour aux idéaux de Philip Sidney, romantiquement voilés dans l'*Arcadia*, qui influencèrent fortement *Le Conte d'hiver* et d'autres Dernières pièces. Elle impliquait une revigoration du respect porté au type élisabéthain du mage, tel John Dee, et la présentation, dans *La Tempête*, des traditions renaissantes de la magie, évoluant alors vers la doctrine de la Rose-Croix. Quand il atteint l'Allemagne, le renouveau élisabéthain semble coïncider avec le rosicrucianisme germanique, et c'est l'un des aspects les plus fascinants des Dernières pièces, telles que comprises maintenant, cette sorte d'anticipation que, en Angleterre et avant le départ de la princesse Élisabeth pour l'Allemagne, elles semblent effectuer des modes de penser et sentir qui seront plus tard appelés rosicruciens. Les deux mouvements furent-ils plutôt simultanés ? Autrement dit, l'émergence du mouvement rosicrucien en Allemagne — dans mon livre j'ai signalé l'influence probable de Sidney, Dee et Bruno — est-elle parallèle à l'écriture des Dernières pièces et en a-t-elle influencé certains développements ?

La nouvelle approche n'est donc en fait que l'apparition de questions nouvelles qui pourraient trouver leurs réponses si l'on poussait les études shakespeariennes dans de nouvelles voies. Il nous faut maintenant des recherches sérieuses sur le prince Henry — que l'on a négligé —, son entourage, et tout ce qu'il représentait. Elles concerneront entre autres les contacts allemands du prince Henry, par exemple Maurice, le Landgrave de Hesse. La cour du Landgrave, vivement anglophile dans les premières années du dix-septième siècle, pourrait sûrement manifester des traces, sinon de Shakespeare lui-même, du moins d'une manière shakespearienne d'envisager les matières contemporaines, et il ne manque pas en Allemagne de documents non encore publiés concernant la cour de Maurice de Hesse. De telles recherches mettraient peut-être en lumière ce que fut l'action des acteurs anglais en Allemagne. Peut-être étaient-ils plus que de simples acteurs sans emploi cherchant à décrocher à l'étranger les cachets qu'ils ne pouvaient obtenir au pays. Peut-être étaient-ils les porteurs et propagateurs de la Renaissance élisabéthaine tardive, des idées et idéaux de Shakespeare. La figure européenne majeure la plus proche de Shakespeare est Goethe, et l'influence de Shakespeare sur Goethe ainsi que sur le Romantisme allemand en général pourrait peut-être, en fin de compte, provenir de liens organiques tissés dans les premières années du dix-septième siècle.

Ainsi la nouvelle approche des Dernières pièces de Shakespeare est un départ, non un aboutissement. Rien n'a été totalement résolu par ces enquêtes qui font surgir de nouvelles questions plutôt qu'elles ne répondent aux anciennes. Elles ne font qu'indiquer de nouvelles pistes qui pourraient être suivies, de nouvelles directions qui pourraient être prises par les chercheurs à venir, lesquels pourraient — au cours des temps et après avoir accompli un gros travail — nous conduire à une plus claire compréhension de l'endroit où se dresse, dans l'histoire de la pensée et de la religion européenne, la monumentale figure de William Shakespeare.