Coulisses
Revue de théâtre

8 | Été 1993
Varia

Faut-il brûler *Cymbeline* ?

Claude Peltrault

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/coulisses/2594>

DOI : 10.4000/coulisses.2594

ISSN : 2546-9460

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 1 juillet 1993

Pagination : 41-51

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Claude Peltrault, « Faut-il brûler *Cymbeline* ? », *Coulisses* [En ligne], 8 | Été 1993, mis en ligne le 15 mars 2019, consulté le 24 octobre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/coulisses/2594> ; DOI : 10.4000/coulisses.2594

Ce document a été généré automatiquement le 24 octobre 2019.

Coulisses

Faut-il brûler *Cymbeline* ?

Claude Peltrault

- 1 S'il existait un prix de la sauvegarde des bois, il faudrait l'attribuer à *Cymbeline*, car de toutes les pièces de Shakespeare, c'est celle qui a été traitée avec le plus de discrétion par ces grands dévoreurs de pâte à papier que sont les critiques. N'y voyons-là aucune prise de conscience écologique, car dans le même temps, *Hamlet* faisait raser des forêts entières. Non, c'est seulement que cette pièce du crépuscule shakespearien – on la situe entre 1608 et 1610 – a pendant longtemps plongé les esprits les plus indulgents dans une quasi muette perplexité, tandis que les plus corrosifs se contentaient de l'assassiner en quelques lignes. Lisez plutôt ce qu'en écrivit Samuel Johnson au siècle des Lumières :

This play has many just sentiments, some natural dialogues, and some pleasing scenes, but they are obtained at the expense of much incongruity. To remark the folly of the fiction, the absurdity of the conduct, the confusion of the names and manners of different times, and the impossibility of the events in any system of life, were to waste criticism upon unresisting imbecility, upon faults too evident for detection, and too gross for aggravation.

(Il y a dans cette pièce beaucoup de sentiments bien observés, quelques dialogues qui sonnent juste et quelques scènes plaisantes mais tout cela est obtenu au prix d'une parfaite incongruité. L'intrigue n'a ni queue ni tête, la conduite des personnages est absurde, on y trouve confondus des noms et des manières appartenant à des époques différentes, les événements sont tout à fait invraisemblables dans quelque système que ce soit, mais en faire la remarque serait pour le critique un gaspillage de temps, face à une imbécilité qui ne cherche même

pas à se dissimuler, à des défauts si évidents qu'ils se passent de détection, et si grossiers qu'il n'est nul besoin de les aviver.)

- 2 Délaissée par la critique, la pièce a été rarement jouée, et il faut saluer l'audace du Théâtre Universitaire de Franche-Comté et de ses partenaires qui n'hésitèrent pas à en faire la pièce emblématique de l'Europe de 1992. Choix assez judicieux cependant et pas seulement parce que notre pauvre Europe chaotique et cahotante souffre des mêmes maux apparents que la pièce de Shakespeare, mais parce que l'unité et la singularité de l'une comme de l'autre passent par le brassage des peuples, la friction des cultures et le métissage des sources et des genres littéraires. Sans parler de la paix, enjeu capital pour l'une comme pour l'autre.

Les extravagances de l'intrigue

- 3 Essayons de résumer, sans pouvoir promettre la brièveté, cette intrigue complexe qui se déploie sur trois axes : 1) l'histoire d'un amour contrarié, la peinture idyllique d'un monde pastoral repoussoir de la Cour, et une guerre d'indépendance.

L'histoire se passe outre-Manche, en pays breton, peu de temps avant la naissance de Jésus-Christ. La Bretagne est à cette époque une colonie romaine dont le souverain a été formé à Rome et fait chevalier par l'empereur avant d'exercer dans son pays ce qui lui reste de pouvoir. Cymbeline est veuf et a épousé en secondes noces une reine très belle et très cruelle qui le mène par le bout du nez. Voilà donc un roi dominé à la fois par l'empire de Rome et par l'empire des sens, qui de plus se trouve en proie à des complications familiales extrêmes. De son premier mariage, Cymbeline a une fille, Imogène, parée de toutes les vertus, jalouée par sa marâtre qui rêve de lui faire épouser son rustaud de fils, Cloten, dont il est dit dans la pièce qu'« Hercule avec sa massue n'aurait pu faire sauter la cervelle de cette brute car elle n'en avait pas », à seule fin de confisquer le pouvoir à la mort du roi. Mais Imogène aime Posthumus Leonatus, que Cymbeline a élevé comme son fils. Les jeunes gens, bravant l'interdiction royale, se marient, si bien que la pièce s'ouvre sur le conflit domestique engendré par leur révolte et sur la décision de Cymbeline de bannir Posthumus. Le voilà obligé de partir pour Rome, où il tue l'ennui en conversations oiseuses avec des jeunes gens venus des quatre coins de l'Europe.

Alors que chacun vante la supériorité des femmes de son pays, l'un d'eux, Iachimo, jeune loup que l'on imagine davantage nourri dans le giron des Borgia que dans celui de la louve romaine, pousse Posthumus à parier sur la chasteté d'Imogène et se fait fort de lui prouver qu'il a tort de la croire fidèle. L'imagination inquiète de Posthumus ne tarde d'ailleurs pas à saper sa confiance et l'on pressent qu'il sera facilement convaincu de son infortune. Le pari conclu, Iachimo s'embarque donc pour la Bretagne, et à l'aide d'une ruse, s'arrange pour pénétrer la nuit dans la chambre d'Imogène. Pour preuve de son succès il fera à Posthumus la description minutieuse de la chambre, de certains détails intimes de l'anatomie d'Imogène observés pendant son sommeil, et lui rapportera un bracelet subtilisé à la jeune femme dans les mêmes circonstances.

Le bracelet d'Imogène

- 4 Fou de rage, Posthumus veut se venger et sous couvert d'un rendez-vous secret à Milford Haven, au Pays de Galles, attire Imogène dans un guet-apens, son serviteur Pisanio étant chargé de la tuer. Celui-ci ne peut s'y résoudre, apprend toute la vérité à Imogène, et l'aide à fuir incognito, déguisée en homme. Il lui remet un coffret de « remèdes souverains » que la reine lui a offert, persuadée à tort qu'elle lui donnait en fait de quoi s'empoisonner, car le prévoyant docteur Cornélius avait pris la précaution de les remplacer à son insu par des soporifiques. Voilà donc Imogène, travestie en jeune page au nom de Fidèle, errant solitaire et affamée dans la campagne galloise, sur le point, à son insu, de retrouver ses frères. Car à ce stade, il faut aussi parler des deux fils de Cymbeline, enlevés dans leur plus jeune âge par Belarius, qu'on pourrait définir comme un soldat aigri par l'ingratitude des Etats envers les anciens combattants ! Les deux princes, Guidérius et Arviragus, ont été élevés par leur ravisseur au Pays de Galles, comme de bons sauvages, dans l'ignorance de leur origine, ce qui donne à Shakespeare l'occasion de développer un thème pastoral très à la mode, non sans quelque ironie comme nous le verrons. Devenus de solides jouvenceaux, ils vivent dans une grotte, de frugalité et de bons principes que leur dispense sentencieusement leur père adoptif. Mais bon sang ne peut mentir : ils se prennent d'un amour instinctif pour le jeune Fidèle, et l'un d'eux donne à Cloten (qui s'était lancé sur la piste d'Imogène dans l'intention de la violer, après avoir revêtu un costume de Posthumus pour mieux l'humilier !) une leçon de noblesse et de combat à l'arme blanche. Si bien que voilà bientôt gisant un corps sans tête, qu'Imogène, bien placée pourtant pour savoir que l'habit ne fait pas le moine, identifiera sans hésiter comme étant celui de son époux. Mais pour en arriver là il aura fallu que Fidèle, pris d'une indisposition, essaie le remède miracle de la reine, tombe dans un sommeil si profond que ses amis le croiront mort et déposeront son cadavre sur un lit de fleurs aux côtés de celui Cloten, première chose que verra Imogène en se réveillant. Il faut maintenant évoquer le troisième volet

de l'intrigue, qui prépare le dénouement des deux autres, la réunion des familles et le triomphe du bien.

- 5 Il s'agit cette fois de la situation politique de la Bretagne, et de son conflit avec Rome lorsque, poussé par la reine et son fils, chantres inattendus de l'indépendance nationale, Cymbeline préfère livrer son pays à la guerre plutôt que de payer le tribut à l'empereur Auguste. C'est à la faveur de cet événement que Caius Lucius, à la recherche du camp romain, découvre le corps d'Imogène, tombée en pâmoison, toujours déguisée, sur le cadavre sans tête, et décide de prendre le « garçon » à son service. Posthumus, qui maintenant se repent fort d'avoir fait assassiner sa femme, a suivi les nobles qui composent l'armée romaine mais décide aussitôt de passer dans le camp breton, habillé en paysan. Tous les protagonistes se trouvent jetés dans la bataille : Posthumus se bat contre Iachimo, Cymbeline est pris par les Romains et délivré par Bélarius et ses sauvageons secondés par Posthumus, Lucius et son page sont faits prisonniers, Posthumus, pressé d'en finir avec la vie, se rend aux Bretons en se faisant passer pour un Romain. Au cours de ce qu'il croit être sa dernière nuit, lui apparaissent en procession, les fantômes de son père, sa mère et ses frères, tous morts avant sa naissance, puis Jupiter sur son aigle au milieu des éclairs. Le dieu promet à la famille éplorée d'épargner son dernier descendant et, en témoignage de sa bonne foi, couche cet engagement en termes énigmatiques sur des tablettes que Posthumus trouvera à son réveil.
- 6 Alors que l'on apprend la mort de la reine, tous les survivants se retrouvent autour de Cymbeline pour la grande scène des aveux, des révélations, des retrouvailles et des pardons. Les tablettes mystérieuses sont déchiffrées par le devin romain Philarmonus, dont le nom fleure bon l'harmonie universelle : justement, le message de Jupiter prédit une ère de paix et de prospérité à Cymbeline et à ses fils. La pièce se termine sur un coup de théâtre : le roi décide alors d'offrir une sorte de sacrifice à la paix en se soumettant à l'empereur de Rome dont il vient pourtant de se rendre victorieux, et en payant le tribut.

La réconciliation finale

Le métissage des genres

- 7 *Cymbeline* est certainement la plus composite des œuvres de Shakespeare, car elle puise librement dans un fonds romanesque mainte fois exploité, revu et corrigé dans d'innombrables versions à travers toute l'Europe et dans toutes les langues.
- 8 La compétition entre mâles pour savoir qui possède l'épouse la plus belle et la plus sage, déjà exploitée par Shakespeare dans *Le Viol de Lucrèce*, se rencontre en France dans des contes du XIII^{ème} siècle intitulés *Le Roi Flore et la belle Jehanne*, *Guillaume de Dôle*, *Le Roman de Violette* de Gerbert de Montreuil, *Le Miracle de Notre Dame* de Gauthier de Coinci. Mais on le trouve aussi en Italie, dans la neuvième nouvelle du deuxième jour du *Décameron*, à laquelle Shakespeare emprunte aussi la ruse de Iachimo pour s'introduire chez Imogène. Quant au chauvinisme national qui colore la compétition dans *Cymbeline*, il vient d'un conte anglais du XVI^{ème} siècle, *Frederike of Jennen*, mais publié d'abord aux Pays-Bas.

Les éléments « historiques » de la pièce, en grande partie fictifs, arrangés ou irrespectueux de la chronologie, proviennent d'une part des *Chroniques* de John Holinshed, publiées en 1577, et d'autre part de l'*Histoire des rois de Bretagne* de Geoffrey de Monmouth, publiée en latin au XII^{ème} siècle. Cette vaste fresque légendaire fait remonter l'origine et le nom du royaume de Bretagne à Brut, un descendant des Troyens auquel la déesse Diane aurait dicté son destin dans un rêve prémonitoire. C'est Enée, son grand-père, qui après la destruction de Troie avait fondé le Latium d'où devait découler l'empire de Rome, ce qui autorisa les Anglais à faire certains rapprochements flatteurs pour leur vanité nationale, et à se dire volontiers citoyens d'une « nouvelle Troie ». D'ailleurs, les références à la catastrophe troyenne viennent

spontanément sous la plume de Shakespeare lorsqu'il s'agit de décrire des sentiments de douleur extrême, dans *Cymbeline* (IV.ii.312-5) et ailleurs. Comme on le voit, il ne s'agit pas tant dans ces récits historiques de rechercher la vérité des faits que de nourrir l'imagination patriotique par le recours au mythe. Le seul élément conforme à la réalité historique dans *Cymbeline*, c'est le fait que la fin du règne de ce roi coïncida avec la *pax Romana* dans laquelle se produisit la naissance de Jésus.

On aura noté aussi le côté conte de fée qui donne à tant d'éléments de *Cymbeline* un air familier : le père assujéti à une seconde épouse aussi cruelle que belle, un peu empoisonneuse, un peu sorcière ; le projet de la méchante reine de faire mourir la fille du roi ; la fuite de l'héroïne en compagnie d'un serviteur qui a reçu l'ordre de la tuer mais n'en a pas le courage ; son refuge dans la caverne de menues créatures ravies d'avoir trouvé « une petite ménagère » (IV.ii.44) ; les funérailles sans inhumation de la fausse morte... Parfois ces emprunts prennent un tour parodique, comme lorsque la Belle sort de sa léthargie pour constater que celui qu'elle prend par erreur pour son Prince, et qui n'a plus de bouche pour lui donner un baiser, est endormi à jamais. Le travestissement et le changement de nom, le passage par les profondeurs telluriques de la grotte, le simulacre de mort et de résurrection, évoquent les étapes d'un cheminement initiatique. Et cela d'autant plus que Fidèle est l'anagramme de la graphie ancienne de *field(e)*, (champ), et qu'Imogène, interrogée par Lucius sur l'identité du cadavre décapité, répond qu'il s'agit de son maître, Richard du CHAMP (IV.ii.377). S'agit-il d'un clin d'œil de Shakespeare à cet imprimeur londonien du nom de Richard Field qui avait imprimé *Vénus et Adonis* et *Le Viol de Lucrece* ? C'est possible, mais on peut voir aussi dans cette convergence d'indices qui, à travers des langages qu'il faut dé-« crypter », renvoient tous à la terre, le symbole des transformations souterraines qui jalonnent le renouveau des individus dans *Cymbeline*, qu'il y ait intention parodique, comme c'est le cas avec la méprise sur le cadavre de Cloten, ou pas. On notera d'ailleurs que l'onomastique shakespearienne prépare le terrain, si l'on ose dire, pour l'erreur d'Imogène, en suggérant l'existence d'affinités secrètes entre les deux hommes : il y a incontestablement de l'humus dans Posthumus, et de la motte de terre (*clod* ou *clot of earth*) dans la caboche (*clotpoll*, IV.ii.184) et dans le nom de Cloten. Toujours est-il que les déchirures du tissu familial et l'incertitude des identités font passer les personnages par un cycle de métamorphoses parfois simplement suggéré par le rituel, comme lorsque les sauvageons entonnent pour la mort de leur frère d'adoption, en réalité leur sœur utérine, le même chant funèbre que pour les funérailles d'Euriphile, leur mère nourricière (IV.ii.233-8). *Cymbeline* passe lui aussi par le tourniquet des rôles familiaux lorsque se croyant en deuil de tous ses enfants il les récupère tous en même temps et se décrit comme la mère de triplés (V.v.369-70), puis se déclare le frère de Bélarius.

Plus encore que la visitation de Jupiter descendant et remontant dans les airs sur son aigle, prouesse technique dont les machines du théâtre de Blackfriars, faisaient un jeu d'enfants, l'extraordinaire naissance posthume de Posthumus l'auréole, lui aussi, de merveilleux et le prédispose à un destin d'exception. Comme Macduff, le vengeur de l'Ecosse dans *Macbeth*, il est né par césarienne, mais il a ceci de plus exceptionnel encore, qu'il a été extirpé du ventre de la mort, sa mère étant morte en couches après avoir vu mourir son mari et ses deux fils sous les coups des envahisseurs romains. Le personnage est donc très marqué symboliquement, c'est un homme neuf, en rupture totale avec le passé, qui n'a derrière lui ni père, ni mère, ni frères aînés susceptibles de lui transmettre une mémoire. Son union avec Imogène ouvre l'ère du renouveau de la Bretagne. Shakespeare ne nous veut pas dupes cependant de cette exaltation des vertus

du personnage et il prend soin de le montrer sous tous les angles, avec sa vanité de jeune coq, ses moments de médiocrité et de vraie grandeur.

Avec tous ces éléments disparates, il est impossible de ranger la pièce dans un genre bien défini. Publiée pour la première fois dans le Folio de 1623, elle fut placée en dernière position avec les tragédies. Mais cela correspond si peu à son dénouement, bien qu'elle soit écrite en partie dans une veine tragique, qu'on se demande aujourd'hui si le texte n'est pas tout simplement arrivé trop tard à l'imprimerie. Ce qui est certain, c'est que Shakespeare y reprend le motif du fiancé ou de l'époux soupçonneux abusé par de fausses preuves, motif expérimenté dans la comédie (*Beaucoup de bruit pour rien*) et dans la tragédie (*Othello*) et sur lequel il reviendra dans *Le Conte d'hiver*. Le viol d'héroïnes tragiques comme Lucrece, ou Lavinia dans *Titus Andronicus* est euphémisé dans *Cymbeline* en viol de l'intimité d'une chambre, mais, outre le fait que le mot *chamber* désignait aussi à l'époque l'appareil génital de la femme, la référence à la fable de Philomèle peu après l'intrusion de Iachimo est sans équivoque. Il flotte sur la pièce comme un parfum tragique, vite dissipé cependant par des références au conte de fée, ou à la comédie pure, comme le travestissement de l'héroïne en garçon, déjà éprouvé dans *Les Deux gentilshommes de Vérone*, *Comme il vous plaira*, *Le Marchand de Venise*, et *La Nuit des Rois*. La séparation violente des familles et leur réunion constitue un autre thème favori des comédies, à commencer par la première, *La Comédie des Erreurs*. Posthumus, nous l'avons vu, a quelque chose d'Othello et du Macduff de *Macbeth*, et on se dit que la reine de *Cymbeline* pourrait être parente de Lady Macbeth, si Shakespeare ne prenait la précaution de toujours montrer au spectateur que ses dangereuses manigances n'ont aucune chance de réussir. Ce n'est pas non plus une pièce historique au sens où le sont les deux trilogies, bien qu'il faille s'intéresser à l'histoire contemporaine de sa création pour la comprendre, comme nous le verrons un peu plus tard. Enfin, il ne faut pas oublier qu'une part importante de la pièce se rattache à l'idéalisme pastoral.

The Mirror of Nature and the Image of Art

La pastorale et ses limites

- 9 Le mythe du retour de l'âge d'or, dont la vogue avait été activée par la traduction des *Métamorphoses* d'Ovide par Arthur Golding, se fondait sur la nostalgie, souvent faussement naïve, d'une époque antérieure aux vulgarités du mercantilisme, où la générosité de la nature suffisait à combler ses enfants. Pas de plus grand idéal que la figure du berger vivant dans un état de bonheur naturel, au milieu de ses frères, et de ses agneaux propres, sans oublier quelques pimpantes bergères aux noms mythologiques, dansant au son du pipeau. On pense à l'incontournable *'Come with me and be my love'* de Christopher Marlowe, et à la parodie qu'en fit Sir Walter Raleigh, ou encore à l'*Arcadie* de Sir Philip Sidney, dont les aventures et les déguisements ont pu inspirer Shakespeare.

Dans *Cymbeline*, le thème apparaît sous la forme d'une opposition entre le monde propre des montagnes galloises et le monde pollué de la Cour, et d'un renversement des valeurs communément admises : c'est dans le dénuement et la frugalité qu'est la vraie richesse, c'est dans la vie rude du montagnard qu'est la vraie royauté. Le pouvoir attribué à l'argent hors de cette sphère idéale participe de la vulgarité imbécile d'un Cloten, ou de la naïveté d'Imogène qui croit devoir payer les provisions que Bélarius la surprend en train de dévorer à son arrivée à la grotte (IU.vii.18-28). L'apologie du dénuement prend parfois une insistance un peu ironique : Dieu qu'il fait bon être petit, pauvre, et sans instruction ! Que la vie aurait été belle si Imogène et Posthumus avaient été de simples bergers ! Symbole de position sociale, la richesse du vêtement n'impressionne pas davantage les rustiques. Lorsqu'il se trouve face à un Guidérius vêtu d'une simple peau de mouton, et qu'il s'attend donc à le voir se prosterner devant

l'éminent personnage que signale sa parure, Cloten s'indigne de ce que le code social auquel il est habitué, ne fonctionne pas. Guidérius lui tient un discours cassant dans lequel il lui démontre que, tout noble qu'il se dise, son véritable grand-père n'est autre que son tailleur, puisque son art a engendré les vêtements qui à leur tour « font » Cloten dans un monde où l'être se résume au paraître (IV.ii.80-3). Est-ce à dire que Shakespeare, en avance sur les généreux principes de la Révolution française, aurait déjà une vision romantique de la noblesse naturelle du peuple, par opposition aux mœurs corrompues des puissants ? Pas tout à fait. Car n'oublions pas que Guidérius est prince du sang, et héritier légitime du trône de Cymbeline, alors que Cloten n'est que le fils de sa mère, une pièce rapportée dans l'organigramme monarchique, une sorte de bâtard social qui de plus se conduit en *bastard*, comme disent les Anglais, c'est-à-dire en parfaite canaille. Cloten, on s'en souvient, est doublement déplacé dans ses beaux vêtements, d'une part, il lui manque la vraie noblesse qui devrait les accompagner, d'autre part, il les a volés à Posthumus. On peut faire, bien sûr, une lecture réaliste de cet épisode et dire que les postures avantageuses que prend le balourd ne font que le démarquer de Posthumus et souligner son imposture. Mais le discours sur le vêtement d'emprunt et la noblesse usurpée s'inscrit en fait dans le contexte plus large d'une critique sociale suscitée par les dépenses somptuaires d'une bourgeoisie enrichie par le commerce et la spéculation, que la noblesse voyait avec anxiété se vautrer dans la soie et les dentelles, racheter ses terres, acquérir des titres et en fin de compte menacer son identité. D'un autre côté, la pièce condamne les égarements d'une noblesse dégénérée, indigne des titres prestigieux que lui a conférés la naissance. Ce qu'appelle le discours de la pastorale n'est pas la promotion d'une classe désargentée, symbolisée par les bergers, et fondamentalement plus vertueuse que la noblesse fortunée, mais l'émergence d'un ordre dans lequel les signes extérieurs constitueraient un code de lecture fiable d'une identité sociale et d'une valeur morale allant de pair avec la naissance. Le mensonge et la force pernicieuse des signes vestimentaires alimentent encore la comédie lorsqu'Imogène se réveille à côté du corps sans tête de Cloten, et le « reconnaissant » formellement aux vêtements qu'il avait empruntés à Posthumus, trouve dans l'examen détaillé de son anatomie une confirmation supplémentaire qu'il s'agit bien de son cher époux (IV.ii.308-11). L'ironie est ici corsée par le jeu de mots auquel invite l'image scénique, car c'est la deuxième fois qu'Imogène se laisse prendre à la fausse apparence de ce qu'on appelle *trunk* en anglais, et qui désigne aussi bien la malle trompeuse dans laquelle est dissimulé Iachimo à l'Acte II, que le tronc décapité de Cloten. Comme bien souvent dans Shakespeare, l'ironie griffe plus profond et ratisse plus large qu'il n'y paraît d'abord, car nul n'est épargné, même pas le spectateur. Celui-ci, pourtant, sait que le corps sans tête est celui de Cloten, que la cuisse que palpe consciencieusement la « veuve éplorée » ne peut pas être celle de Posthumus, et qu'il a donc bien raison de rire de cette pauvre Imogène. Voire ! Car il faut prendre en compte les conditions de production de l'époque, et il était de tradition dans la compagnie peu nombreuse pour laquelle Shakespeare écrivait ses pièces, de doubler certains rôles. Il est à peu près certain que le même acteur jouait Cloten et Posthumus, qui nous dit-on ont la même stature, et n'apparaissent jamais ensemble sur scène. Si la cuisse en question prête son épaisseur charnelle aux deux personnages, c'est de nous aussi que Shakespeare se joue lorsqu'il nous met en position de supériorité ironisante face à la méprise d'Imogène. Il est temps de relativiser nos certitudes : erreur en-deçà des limites de la fiction, vérité au-delà ! L'ironie rejaillit aussi sur le personnage de Posthumus, car c'est à peu près au moment où il se conduit en rustre à l'égard

d'Imogène, c'est-à-dire comme Cloten lui-même, que celui-ci s'introduit dans cette seconde peau que constitue le vêtement de Posthumus. De plus, comme nous l'avons indiqué plus haut, l'apparement à la terre de leurs deux noms pourrait suggérer que sous des vernis plus ou moins brillants, ils sont faits de la même argile. Jaugée à l'aune de l'ironie métadramatique, la comédie de l'identification du cadavre fait apparaître en fin de compte que c'est précisément lorsqu'Imogène ne voit pas clair qu'elle y voit le plus clair : il y a dans tout Posthumus un Cloten qui sommeille !

Que la pastorale, pourtant, n'exalte pas l'égalitarisme peut se vérifier d'emblée grâce au symbolisme graphique des indications scéniques et des images. Les lieux répertoriés se situent sur un axe vertical symbolique de la hiérarchie sociale et de la hiérarchie des valeurs : la grotte, la plaine, la montagne, le ciel. La configuration de la grotte oblige ses habitants à courber l'échine et leur apprend à adorer le soleil avec humilité, alors qu'à la Cour les courtisans ivres de vanité relèvent la tête. Bélarius reste dans la plaine, alors que les jeunes princes vont chasser dans la montagne, question d'âge et de vigueur, mais aussi de rang, et c'est d'ailleurs l'aîné des deux qui abattra le plus de gibier et sera couronné roi du festin, son frère cadet devant le servir. La symbolique se passe d'éclaircissements. La pastorale exalte la fraternité universelle, mais là encore, il convient de discerner des degrés. Les jeunes princes fraternisent immédiatement avec Fidèle, mais il ne faut pas oublier qu'ils sont justement frères et sœur, et s'ils avaient à choisir, ils n'hésiteraient pas, disent-ils, à sacrifier le vieil homme qui pourtant les a élevés (IV.ii.22-24).

Par ailleurs, le père adoptif s'extasie longuement, en aparté, sur la noblesse innée des jeunes princes, que la bassesse de leurs conditions de vie n'a pu étouffer (III.iii). Le message est multiple. Toutes proportions gardées, car il y a une différence entre le noble et le gentilhomme, le texte semble vouloir décourager implicitement les bourgeois gentilshommes en puissance, en soulignant à mainte reprise et assez lourdement le rôle de la nature. Des livres fameux comme *Le Gouverneur* de Sir Thomas Elyot (1^{ère} éd. 1530), et bien d'autres encore, ne risquaient-ils pas, à n'y pas regarder de trop près, d'accréditer l'idée qu'être gentilhomme cela pouvait s'apprendre, quel que fût le sang que l'on avait dans les veines, à condition d'avoir les précepteurs nécessaires ? Sans parler de ces puritains qui déjà contestaient la légitimité de la hiérarchie sociale, ecclésiastique, et le principe de succession héréditaire. Il ne faut pas oublier cependant que Shakespeare, fils d'un modeste gantier provincial, avait réalisé le vieux rêve de promotion sociale de son père, en obtenant en 1596 du Collège des Hérauts, un titre et des armoiries qui ne devaient rien à l'hérédité. Comme d'habitude, il nous livre un message composite. D'une part, il souligne que les sauvageons princiers savent d'instinct se comporter en princes, que leur noblesse est avant tout, et avant la lettre, une question de chromosomes, et ce commentaire est d'autant plus appuyé qu'il est mis dans la bouche de Bélarius, l'ennemi du roi. Autant pour les détracteurs de la noblesse et du principe de succession héréditaire ! Mais d'autre part, il condamne sans complaisance et à plusieurs reprises une noblesse oisive, corrompue, hypocrite et lâche qui a fait de la Cour un repaire dépassant en sauvagerie les lieux les plus éloignés de la civilisation.

L'intrigue politique et les boîtes chinoises

- 10 On peut dire que là encore l'attitude de Shakespeare est double, et c'est un trait permanent de sa méthode de travail. Il situe sa pièce dans un contexte historique

lointain, mais c'est le présent de la Grande-Bretagne des Stuart qui s'y reflète. D'autre part, il met clairement en parallèle l'illégitime victoire de Iachimo sur la réputation de chasteté d'Imogène, suivie du paiement par Posthumus du gage promis, et la conquête de la Bretagne par les Romains, assortie de l'exigence d'un tribut. Prenons justement cette affaire du tribut : il est certes tentant de trouver incohérent et grotesque le retournement de situation par lequel le vainqueur de Rome décide d'annuler sa victoire, mais admettons qu'il peut y avoir là plus de subtilité qu'il n'y paraît à première vue.

Shakespeare commence par nous montrer que la révolte de la Bretagne n'est pas un fait isolé, ce qui contribue à légitimer sa démarche et semble consolider ses chances de réussite. En effet l'empire commence à craquer sous la pression des nationalismes, les Dalmates (la partie de l'Autriche qui donne sur l'Adriatique), les Pennoniens (à peu de chose près les Tchèques de notre époque), et les Gaulois se soulèvent. D'autre part, la pièce contient quelques plaidoyers pleins de bon sens et d'ardeur patriotique en faveur de l'indépendance nationale. Avec la même verve que le bâtard Falconbridge dans *Le Roi Jean*, Cloten répond fièrement à l'émissaire de Rome que la Bretagne se suffit à elle-même et que les Bretons n'ont pas l'intention de payer le droit de porter leur nez au milieu de la figure (III.i.13-4). La reine y va aussi de son couplet, mais dans le même temps que nous sommes tentés d'applaudir à cet esprit de résistance, nous nous demandons pourquoi il faut que revienne précisément à ces deux-là, les personnages les plus discrédités de l'œuvre, les seuls à mourir sans pardon, le bénéfice de porter le drapeau ? Il y a là une incongruité manifeste, à moins que Shakespeare ne veuille justement mettre en garde le spectateur contre la facilité de céder trop vite aux dérangeaisons nationalistes.

Pour comprendre ce qu'il a en tête, il faut se dire que le nom de Rome recouvre en fait deux entités très différentes dans la pièce. L'empire d'Auguste, même s'il évoquait un passé de soumission à une puissance étrangère, faisait partie d'un héritage prestigieux parfaitement assimilé par les Britanniques, ce qui explique la noble figure prêtée à Lucius, l'émissaire de l'empereur. L'Angleterre de Shakespeare était fière de partager avec la Rome antique son ascendance troyenne, et ne retenait de la conquête romaine que ses effets civilisateurs. Cela d'autant plus qu'elle était devenue son émule et commençait à son tour à construire un empire : l'Ulster avait été colonisé en 1603, la Virginie, fondée sous Elisabeth par Sir Walter Raleigh, avait fait l'objet d'une charte en 1606, Terre-Neuve et les Bermudes devaient suivre en 1609. Détail significatif, Samuel Purchas, l'un des rapporteurs des aventures britanniques au-delà des mers à l'époque, imaginait les habitants de la Bretagne au temps de la conquête romaine comme « des brutes comparables aux habitants de la Virginie ». Devenue conquérante à son tour, la nouvelle Bretagne de Jacques 1^{er} avait donc davantage tendance à s'identifier à une Rome antique mère des bienfaits qu'à la condamner, et le paiement du tribut contre toute logique, contre le nouveau rapport de force en faveur des colonisés, pourrait avoir valeur d'exemple pour les nouvelles colonies, et d'encouragement pour les nouveaux colonisateurs. La Rome ennemie dans la pièce, c'est l'Italie de la Renaissance telle que la décrivaient les pamphlétaires anglais, celle des Papes et des coalitions catholiques contre l'Angleterre, celle de Machiavel et des Borgia, des orgies sulfureuses et du mal de Naples. Iachimo est le digne fils de cette Rome-là, mais à lui aussi il est beaucoup pardonné dans la pièce. De même que les deux Rome se superposent, le pays de Shakespeare, qui avec l'accession de Jacques 1^{er}, roi d'Ecosse et d'Angleterre, a retrouvé son nom originel de Bretagne, selon l'antique prophétie de Merlin

l'enchanteur, peut se superposer à la Bretagne de Cymbeline, et les deux monarques se refléter l'un dans l'autre. Pour se faire accepter, le roi Stuart avait d'ailleurs joué pleinement la carte de l'héritage Tudor, et comme son arrière-arrière-grand-père Henri VII, le roi qui avait mis fin à la Guerre des Deux Roses, il avait repris à son compte la matière de Bretagne. Il se donnait pour le nouvel Arthur et le nouveau Brut, investi de la mission sacrée de rendre au pays la prospérité. Mais plus encore que cela, Jacques 1^{er}, dont la devise était *Beati pacifici*, aimait se faire appeler « le nouvel Auguste », du nom de l'empereur pacifique qui régnait au temps de la naissance de Jésus et du Cymbeline historique. Il se présentait aussi comme une sorte de grand réconciliateur, envisageant même sans déplaisir de faire la paix avec le Pape, et de marcher, lui que les poètes nommaient la « Gloire du monde occidental », main dans la main avec le « Patriarche de l'Occident ». Aussi Shakespeare rend-il hommage à son roi, dans *Cymbeline*, comme il l'avait déjà fait dans *Macbeth*. Cela prend la forme de clins d'œil plus ou moins appuyés, comme lorsqu'il fait de Milford Haven le point de croisement géographique des trois axes de l'intrigue, car c'est là qu'avait débarqué en 1485 Henri Comte de Richmond, le futur Henri VII, réconciliateur des maisons adverses de York et de Lancastre. Ou encore lorsque le devin salue Cymbeline comme « l'astre radieux qui éclaire l'Occident » (V.v. 476-7), et enfin lorsqu'il conclut la pièce par le mot fétiche de Jacques 1^{er}, « paix ». Conscient peut-être de ce que cet hommage pouvait avoir de servile, Shakespeare, le directeur de la troupe des Serviteurs du Roi, fait peut-être à ce dernier un autre clin d'œil, beaucoup moins flatteur. On peut en effet s'étonner de le voir choisir pour son personnage de prédateur italien une variante locale de Jacques, Iachimo, transformant le curieux essai marqué en 1604, l'année suivant l'accession du nouveau roi, avec Iago, la forme hispanique du prénom, dans *Othello*. « *What's in a name ?* (Qu'y a-t-il dans un nom ?) » se demande Juliette, avec une naïveté qu'on ne saurait attribuer à son astucieux créateur... Il suffit pour s'en convaincre de se tourner vers le bien nommé Philarmonus. Et pourtant son interprétation idyllique du message de Jupiter, tout à la gloire du roi et de son œuvre de paix, dont la valeur prophétique rejaillit complaisamment sur Jacques 1^{er}, demande aussi à être nuancée. L'euphorie générale ne saurait faire oublier, en effet, qu'elle est due à un devin dont Shakespeare a pris la précaution de démontrer la totale incompétence, à l'insu du roi bien sûr. Mais nous, nous savons que, chargé par les Romains de leur prédire l'issue de la guerre, Philarmonus leur avait promis une victoire militaire (IV.ii.346-52) cruellement démentie par les faits !

Tout autant que par l'incohérence renversante du dénouement, nous pouvons être gênés de constater que l'intégrité nationale semble faire les frais de cette exaltation de la paix à tout prix. En réalité, on peut considérer là aussi que la question reçoit un double traitement, littéral et symbolique, avec une réponse différente dans chaque cas. Le littéral parlant de lui-même, passons au symbolique et au déplacement des questions politiques dans le domaine amoureux. En envahissant le territoire d'Imogène, Iachimo renouvelle symboliquement la prise de la Bretagne par les Romains, le roi légitime de ce territoire symbolique étant bien sûr, en raison du consentement mutuel des époux, Posthumus. Ce parallélisme est suggéré, dans la description de la chambre, par le détail de la tapisserie qui représente la rencontre d'Antoine et Cléopâtre sur le Cydnus, au moment de leur séduction mutuelle. Le motif fait allusion à l'entreprise de Iachimo, mais d'une manière ironique, et on n'en saisit la portée qu'à condition de faire un détour par la tragédie, un peu antérieure à *Cymbeline*, *d'Antoine et Cléopâtre*. Dans cette pièce, il y a trois allusions à ce début des amours d'Antoine et Cléopâtre sur le Cydnus,

et chacune de ces allusions permet de réinterpréter la représentation de la scène dans la chambre d'Imogène.

Dans la première, Enobarbus le décrit comme une conquête réciproque : similaire à l'union de Posthumus et Imogène, contraire à ce que tente Iachimo. Dans la seconde, Cléopâtre ment pour amadouer Octave-César, et lui fait croire qu'Antoine l'a conquise de force : ce que tente de faire Iachimo qui mentira à Posthumus pour lui faire croire qu'il a réussi. La proximité chronologique des situations ajoute à la pertinence du rapprochement, car l'empereur Auguste auquel Cymbeline refuse tout d'abord de payer le tribut n'est autre qu'Octave-César, le rival d'Antoine que Cléopâtre a frustré de son triomphe en se donnant la mort. Ces faits étaient très présents aussi à la mémoire de Shakespeare, car sa tragédie d'*Antoine et Cléopâtre* avait précédé de peu *Cymbeline*, et les recherches historiques entreprises pour la première pièce allaient servir aussi à la seconde. C'est au moment où Cléopâtre choisit de rejoindre Antoine dans la mort pour se libérer du joug du futur Auguste que se situe la troisième allusion à la fameuse rencontre : « Je vais une nouvelle fois sur le Cydnus à la rencontre de Marc-Antoine » (V.II.227-8). Décodée à la lumière des dernières paroles de la Cléopâtre de Shakespeare, l'image brodée de la tapisserie change radicalement de sens et devient un formidable pied de nez à l'empire de Rome. De même qu'un roi peut en cacher un autre, et qu'il faut chercher Jacques sous le manteau de Cymbeline, comme d'ailleurs Cloten sous l'habit de Posthumus, l'échec du conquérant romain est inscrit en filigrane dans celui de Iachimo. Celui-ci reçoit, certes, le prix de sa victoire provisoire, le diamant de Posthumus, mais est contraint de lui restituer ce tribut au moment où Cymbeline décide de payer le sien. C'est grâce à ce chassé-croisé et au partage des rôles entre Cymbeline et Posthumus, que les exigences de la paix et de l'intégrité du territoire ont toutes deux voix au chapitre.

Antoine et Cléopâtre

Conclusion

- 11 Il ressort de toutes ces données que le spectateur contemporain de Shakespeare avait sans doute sur nous l'avantage de comprendre plus aisément les allusions qu'il fait à l'actualité. Mais il se trouvait lui aussi confronté à un réseau d'associations complexes, plus ou moins sérieuses, plus ou moins ironiques qui lui demandaient un sérieux effort d'interprétation et c'est sur cette constante de l'écriture shakespearienne que j'aimerais conclure. La paix que Cymbeline veut conserver à tout prix, même au prix du superflu, pouvait être comprise comme étant celle qui ouvrait l'ère de la chrétienté, et que le discours du Nouveau Testament allait promouvoir : Cymbeline pardonne à ceux qui l'ont offensé, et tend même la joue gauche avant d'avoir reçu la gifle sur l'autre joue. Mais c'était aussi la paix dont Jacques 1^{er} se voulait le champion en Europe, et c'était encore peut-être la soumission paisible espérée des colonies britanniques en ce début du XVII^{ème} siècle. Loin d'être le chef-d'œuvre d'imbécilité décrié par le trop rationnel Samuel Johnson, voilà donc une pièce étrange, toute bruissante de voix superposées dont l'écho se perd dans les profondeurs de l'histoire, mais aussi de l'inconscient collectif. Il est vrai que le spectateur moderne a besoin d'un décodeur pour en capter le message, et qu'il serait prétentieux de croire en épuiser le sens, mais c'est la nécessité de cette quête qui fait du théâtre de Shakespeare un plaisir fort parce qu'exigeant, surprenant et toujours renouvelé.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie sélective

- BROCKBANK, J.D. : 'History and Histrionics in *Cymbeline*', *Shakespeare Survey* 11 (1958) 42-9.
 GOLDBERG Jonathan : *James I and the Politics of Literature*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1983.
 HUGO, François-Victor : *Œuvres complètes de Shakespeare*, Paris, 1860, Vol 5.
 JACOBS, Henry : *Cymbeline : An Annotated Bibliography*, ed. Godshalk, W., Garland Shakespeare Bibliographies, 1982.
 JONES, Emrys : 'Stuart Cymbeline' *Essays in Criticism* 11 (1961) 84-9.
 NOSWORTHY, J.M. : *Cymbeline*, The Arden Shakespeare, 1988 (1955).
 SIMON, J.E. : « Noble Virtue in *Cymbeline*', *Shakespeare Survey* 29 (1976) 51-61.
 TRAVERSI, Dereck : *Shakespeare, the Last Phase*, Russell Press, 1984 (1954).
 UPHAUS, Robert : *Beyond Tragedy : Structure and Experience in Shakespeare's Romances*, University Press of Kentucky, 1981.
 WILSON KNIGHT, G. : *The Crown of Life*, London, Methuen, 1947.¹

NOTES

1. Prononcé à l'anglaise le nom doit rimer avec colline, on peut aussi le franciser en Cymbelin si on y tient. Les références à la pièce renvoient au texte original de l'édition Arden.

AUTEUR

CLAUDE PELTRAULT

Université de Franche-Comté