

Roméo et Juliette

Shakespeare et l'attitude romantique

1. L'art

S'agissant du jeune Montaigu et de la petite Capulet, d'où vient que l'on ne s'intéresse pas davantage à deux héros si touchants ? Le prologue du **Roméo et Juliette** de Shakespeare nous donne une première réponse. Repris mot pour mot de l'adaptation faite par Arthur Brooke d'un thème italien, **The tragical history of Romeus and Juliet** parue en 1562, il donne la description rapide mais intégrale de cette histoire d'amour et de mort -'a death-marked love'- :

*Two households, both alike in dignity
In fair Verona, where we lay our scene,
From ancient grudge break to new mutiny,
Where civil blood makes civil hands unclean.
From forth the fatal loins of these two foes
A pair of star-crossed lovers take their life;
Whose misadventured piteous overthrows*

Doth with their death bury their parents' strife...

La forme conventionnelle du sonnet signale que Shakespeare parle ici d'une voix empruntée. Nous sommes avertis que l'oeuvre se meut dans un espace littéraire préétabli et dont elle feint d'accepter les contraintes. En deux phrases tout est dit. Il n'arrivera rien de plus que ce qui est annoncé, et si l'intrigue importait seule on pourrait rentrer chez soi. Un risible mélo, en vérité : voilà ce que le grand Shakespeare promet. Et tristement c'est parfois tout ce que l'interprétation donne à voir.

Pourtant, l'auteur entend bien décevoir une attente aussi plate. Il entend décevoir en donnant davantage. Et lorsqu'il conclut : *'The fearful passage of their death-marked love is now the two hour's traffic of our stage...'*, il se moque un peu de nous : car l'objet de sa pièce n'est pas la trame événementielle qu'il vient de livrer toute nue et qu'il s'abstiendra en effet d'altérer. Le prologue de **Roméo et Juliette** ne livre que le squelette d'une oeuvre que Shakespeare entend habiller d'une pensée. Et la qualité poétique de son expression, aussi appréciée soit-elle, n'est à son tour que le vêtement de cette pensée. Donnant tout d'abord la formulation la plus nette d'une intrigue éculée, un peu comme en mathématiques on pose pour commencer les termes du problème à résoudre, Shakespeare entend aller à une conclusion qu'il ne laisse pas prévoir.

Reprenant des sujets popularisés avant lui, mais qu'il s'ingénie à dérégler, Shakespeare cherche à déranger. Dans le prologue il faut surtout prêter attention à ce qui vient en dernier : *'What here shall miss, our tale shall strive to mend'*. Ce vers est lui aussi véridique, à sa modestie près : car, bien au delà de simples aménagements de présentation, Shakespeare va en réalité tout changer.

Mais il est vrai qu'il va le faire de la façon la plus économique possible. Infimes mais non pas anodins, les écarts discrets qu'il introduit par rapport aux thèmes dont il part et aux traditions qui les véhiculent nous découvrent le véritable Shakespeare, et s'ils sont pour nous autant de problèmes ou de scandales, ils sont aussi des clefs pour pénétrer sa pensée.

Ainsi par exemple : la scène cinq de l'acte premier est celle du bal. Au palais des Capulets règnent la précipitation et le désordre. Les serviteurs courent en tous sens pour répondre aux ordres du maître. La confusion est décrite par des notations fugaces, et qui peuvent passer pour adventices ou absurdes. Capulet ne sait plus bien l'heure du jour, le jour de la semaine, et la date du dernier bal où il a dansé : cela sert à décrire sa sénilité. C'est l'été, mais en dépit de la chaleur on a fait une flambée : nous saurons ainsi que ce bal vient à un mauvais moment. Nous sommes au début d'une guerre civile dans laquelle sa famille est impliquée, et le vieux Capulet pousse les feux de la passion qui s'est emparée de Vérone. Parce qu'il aimerait, au moyen d'une union politique, se faire des alliés, le père de Juliette fait parade de sa fille, une enfant encore, comme il le dit lui-même, et trop jeune pour le mariage. Par son manque d'à propos, Capulet est l'exemple même du patriarche pernicieux.

Tout est à l'avenant. Aucun détail n'est illogique ou superflu. Si la liste des invités nous est lue dans son intégralité, c'est qu'elle nous renseigne sur la composition des clans Véronais. Nous apprenons que Mercutio, l'ami de Roméo Montaigu, est en même temps un familier des Capulets : notation nécessaire à la compréhension du personnage, qui a un pied dans chaque camp. Nous apprenons aussi que Rosaline, la bien-aimée de Roméo

avant Juliette, est une cousine de cette dernière, et nous commençons à soupçonner le genre d'amoureux qu'est Roméo : celui qui recherche l'aventure chez l'ennemi. Les détails problématiques de ce genre, souvent reconnaissables au fait qu'ils ne figurent pas dans les œuvres sources mais ont été ajoutés par Shakespeare lui-même, méritent d'être pris au sérieux : ils témoignent du sens dans lequel notre auteur a choisi d'infléchir le mythe originel. Ils nous renseignent sur ses intentions.

2. Le monde

Roméo et Juliette présente cette particularité d'être une tragédie -*The tragedy of Romeo and Juliet*- qui débute sur le ton de la comédie. Elle est symétrique des comédies amères qui commencent par une grande catastrophe - tempête, naufrage, grande querelle, révolution- mais où en dépit de péripéties cruelles tout se termine apparemment bien. Ici au contraire, quoique le monde soit dès le début donné pour tumultueux et plein d'agressivité, le premier acte est de ton plutôt léger. Si Shakespeare mélange les genres, c'est qu'il ne croit pas que l'homme soit de façon séparée léger et sérieux, amoureux et cruel : c'est toujours le même homme qui est tout cela à la fois, et c'est pourquoi ici notre auteur fait correspondre les premières escarmouches de la guerre civile à l'amour tout théorique de Roméo pour Rosaline. Il s'agit dans les deux cas de décrire pour commencer la forme bénigne, discrète, initiale, de deux maladies, la maladie amoureuse et la maladie guerrière, qui progresseront du même pas.

Shakespeare veut démontrer l'engrenage d'abord insidieux de la violence, et toute la dynamique du conflit, avec ses phases distinctes : une dynamique parallèle en vérité à celle de la passion amoureuse. Au début la politique se

traduit par des échauffourées périphériques. S'y sentant encouragés par les propos haineux de leurs maîtres, les domestiques se querellent : *'the quarrel is between our masters, and us their men'*. Mais la loi a encore quelque vigueur et contient les comportements belliqueux : - *'Is the law on our side if I say 'yes'?*'- demande Samson avant de provoquer Grégoire. Le vrai conflit est entre les maîtres et ne deviendra sanglant que par eux : c'est ce que démontre le mouvement de la première scène, qui est comme un modèle réduit de toute la pièce. Les uns après les autres, les personnages qui surviennent se jettent dans la bagarre que Samson et Grégoire ont commencée. Benvolio sort l'épée pour séparer la valetaille. Tybalt dégaine à son tour pour les Capulets : dès lors, il n'est plus temps de parlementer. A une panique une fois commencée, il est presque impossible de ne pas prendre part, et en dépit d'eux-mêmes les citoyens pacifiques font grossir l'échauffourée à mesure qu'ils accourent pour y mettre un terme. *'While we were interchanging thrusts and blows came more and more, and fought on part and part'*, résume Benvolio : Shakespeare semble ici représenter la masse en fusion dont parle Elias Canetti dans **Masse et Puissance**, et peu à peu la communauté tout entière s'agglutine autour du *germe de cristallisation* que constituent les premiers combattants. La coordination répétée : *'thrusts and blows'*, *'more and more'*, *'part and part'*, *'came and fought'* est une image verbale de l'addition mécanique des passants entrant irrésistiblement dans la mêlée. C'est de la même façon que les uns après les autres tous les amis de Roméo et de Juliette contribueront à leur perte.

Les femmes résistent pour le moment à la folie guerrière, mais la gravité de la situation éclate lorsque les chefs des deux maisons se laissent entraîner. Seul le Prince parvient,

pour cette fois, à rétablir l'ordre, mais son discours est révélateur de ses limites et les malheurs à venir sont annoncés par la maladresse avec laquelle il dénoue la crise. Au lieu de rendre publiquement la justice, il décide que les deux chefs de faction seront convoqués séparément et en particulier. Capulet sera sermonné d'abord, et Montaigu ensuite : décalage symbolique de l'opacité et de l'inéquité qui caractérisent ce règne. Lorsque Capulet reviendra du palais, on l'entendra se rassurer : '*But Montague is bound as well as I in penalty alike*'. Montaigu, veut-il croire, aurait reçu de la part du Prince un savon identique : mais comme c'est du même souffle que Capulet se flatte de ce demi-succès politique et d'une sagesse qu'il ne possède visiblement pas, nous devinons que l'ensemble de la tirade est à prendre avec un immense scepticisme. Shakespeare s'intéresse ici à la genèse de la guerre civile. Celle qui est en train de s'allumer à Vérone résulte de la partialité d'un gouvernement faible, enclin par facilité à céder devant l'injustice, et réduit à louvoyer entre les véritables puissances parce qu'il n'a plus la force d'imposer ses décisions : voilà ce qu'il s'agit de démontrer.

La vision politique générale de Shakespeare est ici perceptible, et elle relève du réalisme : le bon prince est un prince rigoureux. Dans le cycle qu'il a consacré aux guerres dynastiques anglaises, Shakespeare donne la faiblesse du pouvoir, et même simplement l'indulgence, pour son plus grand vice, et la cause des plus grands malheurs. Diverses parties de l'oeuvre shakespearienne corroborent cette analyse. Ainsi par exemple, un favoritisme secrètement inspiré par la faiblesse est donné pour la faute initiale de Richard II et pour la cause de sa ruine, et donc pour la cause initiale de la cruelle guerre des deux roses. La leçon est confirmée, entre autres, dans

une comédie comme *Measure for Measure*, qui décrit la brutale reprise en main d'une société peu à peu corrompue par le laxisme d'un prince trop débonnaire. S'il manque d'énergie en face des empiètements illégitimes et de la rapacité des forts, le monarque le mieux intentionné et le mieux instruit dans ses devoirs sera pourtant la pire des choses pour les peuples dont il a la charge. L'excès de bonté, le scrupule excessif, le remords de conscience est pour le pouvoir ce '*vicious mole of nature*' qu'Hamlet dénonce comme la cause infime mais suffisante à réduire à néant la plus grande entreprise.

Le comportement du Prince au premier acte de *Roméo et Juliette* rappelle la façon dont le malheureux Richard tranche inégalement entre Mowbray et Bolingbroke, faisant bénéficier d'une relative impunité le plus puissant et le plus dangereux des deux grands féodaux. On doit imaginer que, dans la préhistoire de la pièce, le Prince a dû manquer d'énergie, ou qu'il a été trop indulgent. Il a laissé se répandre le mépris de l'état et s'endurcir les égoïsmes, et il suffit désormais d'un incident minime pour que la violence s'étende à toute la cité : mais il n'y peut plus rien. Manquant de l'autorité qui lui permettrait de sévir, il ne peut que se survivre et prolonger son règne par des grâces et des faveurs proportionnées non au mérite et à l'obéissance mais à la peur qu'il conçoit de ses sujets. Comme l'explique René Girard, seule la désignation d'un bouc émissaire que l'on détruira en commun peut réconcilier une société arrivée au point de la dissolution. Il faut qu'un grand malheur se produise.

3. L'amoureuse

Même ces bizarreries, cette apparente indécence ont une grande signification. (Goethe)

La scène trois du premier acte est une scène de femmes. On imagine que c'est l'heure du goûter chez les Capulets. Il s'agit à première vue de montrer Juliette enfant, et la question posée est celle de son âge. C'est la Nourrice qui en a l'idée la plus précise et elle choisit ce moment pour nous faire des révélations intimes. Le destin veut qu'à chaque moment important de sa vie Juliette subisse une influence néfaste. Ainsi le jour du tremblement de terre où, marchant pour la première fois, elle crut pouvoir échapper au pouvoir des adultes, et où l'on fit la prédiction qu'elle tomberait par amour - *And then my husband - God be with his soul he was a merry man - took up the child. 'Yea,' quoth he, 'dost thou fall upon thy face? Thou wilt fall backward when thou hast more wit'*. C'est aussi le jour où, sous prétexte de sevrage, elle fut pour la première fois droguée, comme elle le sera bientôt à nouveau par le Frère Laurent - *And she was weaned - I never shall forget it - Of all the days of the year, upon that day; For I had then laid wormwood to my dug -*

Il nous intéresse ici d'observer que Shakespeare a déplacé les révélations de la Nourrice de façon à en modifier l'effet. Chez Brooke elles sont faites devant Roméo, mais Shakespeare préfère qu'elles soient rappelées à Juliette elle-même, car sa nourrice a un but précis et différent : s'immiscer dans les pensées de la femme comme elle a fréquenté celles de la petite fille, raviver un sentiment de complicité qui tend à s'étioler à mesure que Juliette mûrit et devient autonome, et lui faire prendre conscience de désirs qui, espère-t-elle, la rendront manipulable et la maintiendront sous la coupe des adultes.

Ce projet est en partie superfétatoire puisque Juliette ne pense déjà qu'à l'amour. Mais l'inanité même des efforts, tant de la Nourrice que de Lady Capulet, manifeste l'abîme de méconnaissance qui s'est creusé entre l'adolescente et son entourage.

Chez Shakespeare, des personnages secondaires comme celui de la Nourrice sont parfois des stéréotypes populaires que Shakespeare reprend sans les critiquer : le moine vaguement sorcier, le soldat paillard et ivrogne, le maître d'école stupide et sentencieux. Pour comprendre leur fonction dans la pièce il peut être éclairant de remonter au préjugé populaire, car Shakespeare endosse volontiers les idées convenues de son époque dans la mesure où elles servent ses fins. Partant du connu partagé des stéréotypes, il abrège d'autant la description de ses personnages, quitte à en préciser le détail au point parfois d'inverser les jugements communs. Il s'appuie aussi sur le préconstruit de ses oeuvres antérieures lorsque les mêmes types y ont déjà été utilisés. Assuré d'être compris à demi-mot, tel un caricaturiste de presse ou un feuilletoniste de mieux en mieux en phase avec son public à mesure que sa carrière se déroule, il traite ces personnages sous la forme d'esquisses de plus en plus allusives et stylisées.

Pour mieux comprendre la nourrice de Juliette, et les nourrices shakespeariennes en général, nous pouvons donc par exemple nous appuyer sur *Hamlet*. Nous sommes éclairés par l'étrange couplet qu'Ophélie chante dans sa folie, et qui lui vient visiblement du temps de sa petite enfance :

*'Before you tumbled me,
You promised me to wed.'
He answers:
'So would I have done, by yonder sun,*

An thou hadst not come to my bed.'

Ophélie révèle ici ce qui obsède son esprit dérangé : des manœuvres séductrices dont elle-même a peut-être été la victime. Mais qui d'autre que sa nourrice aurait pu lui enseigner cette petite chanson, en dépit de son inconvenance? Forcément elle lui revient du temps où on la lui chantait pour l'endormir : allusion à des pratiques -chansons certes, mais aussi caresses sédatives- auxquelles les nourrices recouraient pour endormir les petites filles à une époque qui, ne croyant pas au plaisir féminin, n'y voyait pas malice. Shakespeare est au courant de ce petit secret des femmes. Pour lui les nourrices, au théâtre comme dans la vie, sont des initiatrices sexuelles. Celle de Juliette a un tempérament d'entremetteuse, -'a bawd'- dira Mercutio qui s'y connaît, et elle trouve un intérêt personnel aux amours de sa protégée, qu'elle encourage au besoin. Quoique cynique par rapport à l'amour, elle jubilera -'Are you so hot ?'- lorsqu'elle verra sa protégée ne plus tenir d'impatience. Après le meurtre de Tybalt c'est elle qui insistera pour faire advenir la nuit d'amour, quitte à conseiller le mariage avec Paris dès que les choses prendront un tour dangereux. En attendant, elle fait ce qu'elle peut pour porter le désir au point d'incandescence.

Pour des raisons qui lui sont propres, Lady Capulet trouve avantage à ces manoeuvres, et c'est pourquoi elle tolère que la Nourrice les conduise en sa présence. Dans les circonstances de la guerre civile, où la famille Capulet semble avoir le dessous, le mariage projeté avec le comte Paris sera le ciment d'une alliance utile. Et c'est pourquoi, à travers ses circonlocutions embarrassées et ses comparaisons grotesques, Lady Capulet explique à sa fille qu'il est temps pour elle de se vendre. Le livre dont parle Lady Capulet -*This precious book of love*- est un livre de

comptes puisque aux yeux de ses parents Juliette est un actif à placer. Mais Juliette ne veut pas entendre parler du mari qu'on lui destine. Son refus tient à des idées qu'elle a déjà sur la question de l'amour et du mariage. Paris est un amant impossible pour plus d'une raison. La première est que l'amour romantique s'oppose par principe aux arrangements dynastiques. Mais il ne se confond pas non plus avec la galanterie et une cour patiente. Paris n'a pas joué le jeu de la courtoisie lorsque au lieu de recourir au rapt de rigueur il a platement demandé aux parents la main de la belle de ses pensées. Pour Juliette l'amour doit être aventureux, et un livre n'est pas un bel objet que l'on possède et dont on admire la reliure. Il contient une histoire d'amour défendu comme celle que Dante relate au Chant cinq de *L'Enfer* : Paul et Françoise de Rimini surpris par une même mort au moment où, lisant le récit d'une passion célèbre ils se sont identifiés aux héros tragiques au point d'échanger comme eux un baiser adultère. Juliette a ce genre de littérature en tête. Si elle ne tient pas l'amour pour un sujet de conversation supportable -et singulièrement en présence de ses parents- cela ne signifie pas pour autant qu'elle soit l'innocente que Roméo croira tout d'abord.

4. L'amoureux

Bien avant de recevoir avec Shakespeare sa figure définitive, le Roméo de la tradition est un amoureux malheureux. Avant d'aimer Juliette, Roméo soupire pour Rosaline : une autre jeune femme de cette famille interdite qui semble l'attirer de façon toute particulière, et déjà chez Brooke la rencontre avec Juliette résulte de l'échec auprès de Rosaline et des efforts que ses amis déploient pour lui changer les idées. Ce n'est pourtant pas l'appartenance de

Rosaline au clan Capulet que Roméo rend responsable de son malheur, ni toutes les complications diplomatiques qu'elle entraîne, mais une hostilité générale de la jeune femme envers l'idée du mariage. - *Then she has sworn that she will still live chaste?* , dit Benvolio : et certes Roméo ne va pas démentir l'absurde frigidité de sa bien-aimée. C'est une explication qui l'arrange, car elle ménage sa vanité de séducteur, mais il n'est pas certain qu'il faille y croire. Et il ne s'agit pas non plus de supposer que Roméo manque de séduction. Mais on peut d'emblée soupçonner qu'en matière d'amour il recherche l'échec. En réalité, nous savons qu'il cultive sa solitude et qu'il en tire même une certaine fierté puisqu'il convoque pour sa justification les exemples de Dante et de Pétrarque. *'Laura to his lady was a kitchen wench'* dira Mercutio. Sans doute sa cour n'a-t-elle pas été assez assidue, peut-être même a-t-elle été délibérément maladroite. Lui aussi aime surtout les livres : et le résultat de toute cette existence livresque, c'est que tout comme Don Quichotte n'a jamais parlé à Dulcinée on n'est même pas bien sûr qu'il ait jamais adressé la parole à Rosaline.

Roméo est bien éloigné de l'exaltation spirituelle d'un Biron dans ***Love's labours lost*** - *'But love, first learned in a lady's eyes, Lives not alone immured in the brain, But, with the motions of all elements, Courses as swift as thought in every power, And gives to every power a double power, Above their functions and their offices...'*- et du coup il n'est pas très intéressant. Tout rempli de formules, il souffre de cette *'excessive éloquence aux choses de l'amour'* qui caractérise le romantisme - la formule est d'Emmanuel Berl - mais qui ne semble pas s'associer à l'exaltation des facultés que Shakespeare dépeint dans les situations où la faveur féminine se conquiert par un

commerce effectif, principalement fondé sur la conversation. *'Mon amour mort est pesant'*, disait Emmanuel Berl, et Roméo presque à l'identique : *'I have a soul of lead stakes me to the ground'*. Renonçant à toute rencontre, il fuit la lumière du jour, et enfermé dans sa chambre calfeutrée, s'invente sa propre nuit : *'Away from light steals home my heavy son, And private in his chamber pens himself, Shuts up his windows, locks fair daylight out, And makes himself an artificial night'*. Roméo, qui est censé être l'amoureux exemplaire, ferait une figure ridicule dans une de ces comédies légères où l'amour se montre pétillant, perspicace et verbalement inventif. Cette circonstance qui complique l'idéalisation souvent opérée du personnage est sans doute essentielle puisqu'elle appartient au mythe originel. La nouveauté ne réside donc pas dans la description donnée du symptôme romantique, mais dans l'œil neuf dont Shakespeare entend que nous les considérons. Pour lui, Roméo est un infirme. Sa capacité d'aimer a été altérée par sa première expérience de la souffrance, et par le repliement sur soi-même dans lequel il semble se complaire. S'il a fait la cour à Rosaline, le plus probable est qu'elle a été rebutée par la quasi-stupidité d'un balourd que la moindre espièglerie désarçonne. Au total, elle le rejette non pas parce qu'elle est incapable d'aimer, ainsi qu'elle en a peut-être donné le prétexte pour avoir la paix, mais parce que tout en le comprenant elle ne l'apprécie pas : et Shakespeare suggère qu'elle a bien raison.

A l'opposé de la perspicace Rosaline c'est parce qu'ils sont sans finesse que Capulet et Benvolio sont condamnés eux aussi à rester étrangers à l'amant romantique. Et pourtant ils nous aident indirectement à le comprendre. La conception que Capulet a de l'amour affleure au premier

acte dans le conseil qu'il donne à Paris de rechercher *'such comfort as do lusty young men feel'*. Ceci devrait pouvoir se trouver partout où résident des avantages physiques substantiels : qualités dont, il le fait remarquer sans délicatesse, d'innombrables jeunes femmes sont mieux pourvues que Juliette. Mais justement : peu importera au moment de la rencontre que Juliette ne cote pas très haut sur le marché du plaisir physique. Entre Roméo et Juliette, la naissance de l'amour ne doit rien aux sens. Le prétendu amour de Roméo est une passion stérile, tournée vers l'intérieur, et c'est pour cela que malgré la véhémence stéréotypée de son expression, elle pourra facilement changer d'objet : *'O she knew well Thy love did read by rote, that could not spell'*, dira le frère Laurent. Rosaline lui est hostile parce qu'il est un pédant de l'amour, et qui fonctionne par imitation consciente de modèles littéraires au lieu de se conformer à un désir : et du coup, elle n'a pas confiance en lui. Ceci pourrait être une première définition de l'amoureux romantique : une personne réelle qui veut aimer comme dans les livres. Et loin d'être l'amant idéal, on doit craindre son manque de constance et d'authenticité.

5. La vision ?

The best things happen while dancing (air populaire)

La tradition fait de la rencontre entre Roméo et Juliette celle de deux inconnus qui tombent amoureux alors qu'ils ignorent appartenir à des familles ennemies : et ceci rendrait la fatalité seule responsable de leur tragédie. Mais par la façon même dont il fait mine de confirmer cette construction, Shakespeare en souligne l'in vraisemblance. Apercevant Juliette, Roméo s'enquiert de son identité auprès d'un valet, qui se dit incapable de le

renseigner : mais comment un serviteur de la maison Capulet peut-il ne pas connaître la fille de son maître ? L'ignorance de Roméo lui-même n'est d'ailleurs guère plus vraisemblable. Est-il croyable que dans une société aussi étroite que l'aristocratie véronaise, et aussi friande du spectacle d'elle-même, de ses fêtes et de ses cérémonies, les deux jeunes gens, même appartenant à des familles ennemies, ne se soient pas déjà vus, ne serait-ce que de loin ? Pour Shakespeare, il s'agit en réalité de décrire la récente métamorphose de la petite fille en femme. C'est sa nubilité tout récemment advenue et sa qualité romantique aussitôt assumée qui ont rendu Juliette à la fois remarquable pour Roméo et méconnaissable pour ses familiers.

Quoiqu'ils se connaissent depuis longtemps, c'est en revanche la première fois que Roméo et Juliette s'intéressent l'un à l'autre. La *'première fois'* du bal n'en est une qu'en tant qu'événement spirituel. Pour Shakespeare, c'est une expérience mentale et subjective qu'il s'agit de rendre : et c'est pourquoi peut-être le mot plus abstrait de *'splendeur'* remplace celui de *'beauté'* pour décrire la jeune fille. Mot d'autant mieux approprié qu'en fait Roméo ne verra pas Juliette ce soir là, ou tout du moins pas de ses yeux mortels car dès le premier instant il constate qu'aucun éclairage venu de l'extérieur, aucun regard ne peut percer l'enveloppe de lumière qui émane de la jeune fille. *'O she does teach the torches to burn bright!'*, nous dit-il en guise de description. Et au lieu de décrire ce qu'il voit, il nous livre le constat de son éblouissement.

L'amour, désormais aboli, de Roméo pour Rosaline n'était qu'un amour des yeux, avait remarqué le frère Laurent. Il voulait sûrement dire que le coeur n'y participait pas. Et

cette fois encore, il s'agit avec Juliette d'un amour de tête : une propension toute intellectuelle, et qui vient de l'intérieur. *'I'll rejoice in splendour of my own'*, s'exclame Roméo à l'instant de pénétrer chez les Capulets : et cette particularité psychologique se traduit par la façon dont il décrit sa perception.

La grande difficulté de faire partager par des mots l'émotion que procure le spectacle de la beauté n'est sans doute pas la seule raison pour laquelle Shakespeare ne s'essaye pas. Le sonnet 130 témoigne qu'il trouve plus intéressant un amour qui ne doit rien aux sens :

*My mistress' eyes are nothing like the sun;
Coral is far more red than her lips' red:
If snow be white, why then her breasts are dun...
And yet, by heaven, I think my love as rare
As any she belied with false compare.*

Pour convaincre son ami de moins penser à Rosaline et de venir s'amuser avec lui au bal des Capulets, Benvolio lui avait suggéré de faire des comparaisons plastiques : et au moment de pénétrer chez les Capulets, Roméo a effectivement fait un effort pour surmonter son introversion malade. Il s'est donc muni d'un flambeau, signe de l'intérêt qu'il tente d'accorder au monde extérieur - *'I'll be a candle holder and look on...'* - mais sa précaution sera vaine : Juliette est comme un soleil, et il ne saurait être question de la fixer du regard. Et les autres sens n'aident pas davantage. Il lui parle et elle répond, mais il ne dit rien non plus de sa voix - on imagine ce qu'un poète peut penser d'une telle étourderie. Il la touche, même, après un moment, mais ne dit rien de la douceur de sa peau. Ce dont est fait le charme de Juliette restera pour nous une conjecture parce que Roméo n'en dira jamais rien de précis. *'Examine other beauties'*, avait dit Benvolio :

mais c'est bien là la dernière des choses dont Roméo soit capable. *'To himself so secret and so close, so far from sounding and from discovery, as is the bud bit with an envious worm...'*, a dit une fois Montaigne pour décrire sa propre incompréhension et le mystère que son fils est pour lui, comme tout fils pour son père, sans doute : mais il suffit de prendre ces mots à la réciproque de ce que le personnage exprime au premier degré pour y lire un message que Shakespeare nous adresse. Si Roméo est imperméable à l'investigation, le monde entier lui est tout aussi insurmontablement inconnaissable - *'so far from sounding and from discovery'* - . Voilà ce que Rosaline avait compris depuis le début.

Roméo, donc, n'a pas vraiment vu Juliette. Quant à Juliette, il est exclu qu'elle ait pu être séduite par les traits de Roméo, puisque c'est à un bal masqué que les Capulets ont convié. Au niveau littéral de la vraisemblance dramatique, les amis de Roméo ont en outre le prétexte de ne pas être reconnus. Bien sûr, le masque peut s'interpréter comme symbole romantique. Plaquer la beauté de l'art sur la vie même : telle est l'attitude de tous ces jeunes gens - et même de Mercutio, masqué lui aussi alors qu'il est régulièrement invité. Mais toute la symbolique possible ne doit pas nous faire négliger l'implication pratique immédiate à laquelle Shakespeare tient peut-être avant tout : Juliette sera séduite par un homme dont elle n'aura pas vu le visage.

Ce qui se produit dans la scène du bal, c'est la reconnaissance à tout prix d'un modèle artificiel du désirable, aussi Juliette n'a-t-elle, de son côté, même pas besoin de croire qu'elle a vu le visage de Roméo. Roméo n'a pas vu Juliette, ni Juliette Roméo, mais c'est leur accord immédiat, indice de leur nature romantique à tous deux,

qui est la principale attraction des amants l'un pour l'autre. Attiré par la fausse innocence de la jeune fille, Roméo a porté la main sur elle, et cela a suffi pour que se déclare d'un coup un amour réciproque : car Juliette attendait cela depuis longtemps, et précisément sous cette forme. Ce qui a ébloui et séduit Roméo de son côté et Juliette du sien, c'est une commune propension à aimer d'une même façon. Il s'agit bien d'une révélation, mais qui n'a rien à voir avec une perception banale. Juliette pour Roméo, Roméo pour Juliette sont des personnages héroïques et ils comblent une attente. La rencontre de leurs illusions est effective, et effective aussi la naissance d'un amour neuf que le public est prêt à acclamer. Avec le sonnet composé en commun, Juliette s'est signalée comme le double romantique de Roméo : une femme différente de Rosaline donc, et capable d'infliger des souffrances plus diverses et plus raffinées que de simples refus. Quelques paroles douce-amères ont suffi à la séduire, car contrairement à Rosaline, elle ne demande pas mieux que de vivre cette histoire : et c'est cette disposition qui la rend à la fois intéressante et tellement dangereuse.

La beauté supposée de Juliette dit en réalité une qualité de Roméo : il est le genre d'amoureux qui se sert d'un seul sens, mais un sens interne : un vaste appareil de souvenirs et de préférences préfabriquées qui proviennent de ses lectures, et qui sont la propension romantique elle-même. Roméo est un adolescent égocentrique et pour lui il ne s'agit dans l'amour ni de plaisir ni même de beauté : il s'agit avant tout de faire l'intéressant. Son aveuglement est volontaire, et il y tient comme à la prunelle de ses yeux : car il est celui, magnifique, du préjugé littéraire. On le voit bien : il ne pense qu'à lui-même. *'The game was never so fair, and I am done'*, prévoit-il avec une secrète

délectation : le rôle dans lequel il se coule est celui d'un chasseur tout disposé à tomber sous la fascination de la première proie qui se présentera, pourvu que l'aventure elle-même ait assez l'allure d'une histoire que l'on pourrait raconter fièrement.

6. Les accordailles

Ce qui, dans la scène du bal, arrive entre Roméo et Juliette se traduit par des gestes que les mots commentent à mesure. *'If I profane with my unworhiest hand,...*' Roméo effleure de la main la joue de Juliette : il n'a pas à passer par les étapes d'une conquête car elle consent tout de suite à l'écouter. Tous deux amants romantiques, ils se rattachent à toute une tradition de grandeur et de beauté. Shakespeare désigne ce lieu de sécurité spirituelle en donnant à leur premier échange la forme d'un sonnet. Cette forme signale que les amants fonctionnent au second degré, et qu'ils le font d'un commun accord, par imitation d'un même modèle littéraire. Se détachant par le rythme et le ton du reste de l'oeuvre, le sonnet dit à deux décrit un moment abstrait de la réalité commune, et mime la fusion instantanée des deux âmes en cette réalité nouvelle qu'est le couple.

En même temps, et quoique cela puisse surprendre il est impossible de ne pas l'observer, la rencontre entre les deux jeunes gens est conflictuelle en dépit de leur complicité. Deux approches s'opposent : l'amour comme emprise physique ou bien comme conversation. C'est entre ces deux possibilités que les amants oscillent sans bien savoir où se tenir. Roméo commence par une caresse qu'il conçoit résolument comme une transgression. *'If I profane with my unworhiest hand, this holy shrine, the gentle sin is this...'* : ces premiers mots ne tendent pas davantage à la séduction

que la beauté n'a provoqué l'amour. Ils disent la réserve et l'appréhension en dépit de la chaleur du désir. C'est donc pour rassurer Roméo que Juliette assume elle-même le deuxième quatrain. A l'agression de la main posée sur sa joue, elle réagit par un consentement qui laisse pourtant paraître la tension de deux volontés qui se mesurent et négocient. *'Ay, pilgrim, lips that they must use in prayer'*. Juliette voudrait être priée, mais il y a de l'impatience et presque de la menace dans la réaction de Roméo -*'O, then, dear saint, let lips do what hands do! They pray: grant thou, lest faith turn to despair'*- . Comment ne pas supposer que c'est pour se rassurer sur sa capacité de séduire qu'à ce point précis de leur entretien il ressent le besoin de lui voler un baiser ?

Le *'rough touch'* de la main est indissociable du *'sweet kiss'* de sa bouche et tous deux viennent en complément nécessaire des mots. Dans ces conditions, un seul sonnet cela suffit. C'est trop déjà, et lorsque Roméo qui n'en revient pas de son succès en entame un second, Juliette le laisse d'abord parler seul, pour l'interrompre bientôt d'une remarque ambiguë : *'You kiss by the book'* , dit-elle. Roméo joue l'amour selon les règles : cela peut passer pour un compliment, mais l'allusion aux règles de la galanterie telles qu'on les trouve illustrées dans les romans dénonce le caractère artificiel et donc emprunté -sans grâce car manquant d'originalité- de sa cour. En effet, Roméo aime par cœur, embrasse comme dans les livres, et Juliette l'écoute comme on apprend un poème : autant dire que ces deux là sont partis pour vivre un amour tout tracé. Ils sont coupables d'imitation servile en amour, et déjà ils trouvent que quelque chose fait défaut. En réalité, leur amour manque tout simplement d'imprévu. Les références et les modèles communs qui les ont tout d'abord rapprochés

risquent de les priver de cette irruption imprévisible du réel qui fait d'un amour spontané une expérience inscrite dans la durée, un cadeau accepté de la vie, et qui la bouleverse à chaque instant.

Juliette n'est pas étonnée que Roméo parle comme un livre, qu'il soit si littérairement romantique. C'est ce qui lui a d'abord plu, mais à présent elle est un peu déçue. Elle n'apprécie pas que la dépendance par rapport aux conventions courtoises soit si manifeste : pour que leur amour soit aussi beau que dans les histoires du passé, et pour qu'il dure éternellement, il ne faudrait pas qu'il ait trop l'air d'en être inspiré. L'énervante contradiction qui obsède les imitateurs des héros romanesques, c'est que pour bien leur ressembler il faudrait n'imiter personne. Aussi n'est-il pas absolument paradoxal que la remarque apparemment laudative de Juliette vienne en commentaire de sa décision de mettre un terme aux baisers.

'You kiss by the book' : de la façon la plus gentille possible, Juliette a adressé à Roméo le reproche même qui pour Rosaline avait motivé une rupture. C'est que Roméo n'a pas changé, bien sûr : et s'il reçoit meilleur accueil cette fois, c'est seulement parce que Juliette est plus indulgente. C'est elle qui est différente : elle-même est une amoureuse romantique. Et être séduite par le pire ennemi de sa famille ; voir un homme risquer sa vie par amour d'elle. Quel meilleur brevet de romantisme pourrait elle désirer ? Roméo l'a embrassée comme on embrasse dans les livres. Comme Paul a embrassé Françoise de Rimini. Cette histoire vaut décidément la peine d'être vécue, et c'est par un chant d'allégresse que Juliette accueille l'aventure qu'elle attendait obscurément et qui vient de commencer. Roméo était venu pour un rapt, et Juliette est effectivement ravie. Et elle se met à parler comme un

troubadour elle aussi : car on lui révèle à présent l'identité de son séducteur et cela suffit à lui mettre le pentamètre dans un rare état de régularité :

My only love sprung from my only hate!
Too early seen unknown and known too late!
Prodigious birth of love it is to me
That I must love a loathed enemy...

Juliette chante de joie à l'approche du danger, et comme la Nourrice lui demande ce qu'elle murmure là, elle répond : *'A rhyme I learnt even now, from one I danced withal'*. Juliette vient d'apprendre un air connu et c'est Roméo qui le lui a enseigné. Tous deux viennent d'entrer dans une histoire écrite d'avance : ce qu'ils voudront y trouver de personnel et de réel, il faudra qu'avec la complicité de Shakespeare ils l'importent par contrebande dans une convention contrainte par la fatalité : mais il faudra aussi qu'ils récitent le rôle jusqu'au bout.

7. L'amour

Love..... Designs his own unhappiness Foretells his own death And is faithless (WH Auden)

Emmanuel Berl se fit un jour chasser de la présence de Marcel Proust -à coups de pantoufle- pour avoir défendu la réalité substantielle de l'amour, et la possibilité pour les histoires d'amour de ne pas être entièrement tristes. Il persiste dans sa **Méditation sur un amour défunt** : *'Le rôle de l'amour n'est pas de nous faire sentir la fragilité des choses, mais de nous faire entendre le son profond de permanence que, malgré tant d'anéantissement et*

d'angoisses, rend quand même l'Univers'. Shakespeare aurait-il toléré tant d'optimisme? Même s'il a décrit plus d'un état de l'amour, force est de constater que dans **Roméo et Juliette**, c'est le côté anxieux et fragile qui est presque exclusivement représenté. Tout avait pourtant si bien commencé ! Au moment de leur première rencontre, tout s'était passé comme si les deux jeunes gens avaient été soudain seuls au monde, hors de portée, isolés dans la bulle amoureuse, toute autre réalité pour un temps abolie. Bien que donnés pour conviés au bal des Capulets, Paris et Rosaline n'y paraissent pas, tandis que Mercutio, Benvolio et toute la petite bande des amis de Roméo sont rapidement réduits au silence. Les amants eux-mêmes semblent d'être dissous dans le couple, réalité nouvelle abolissant leurs deux personnes autrefois distinctes.

Que l'amour soit fusion du deux en un, John Donne en a donné la plus savante expression dans son poème intitulé '**The Ecstasy**' :

*As all several souls contain
Mixture of things both this and that
Love these mixed souls does mix again
And makes both one, each this and that...*

Idéalement, cette nouvelle personne qu'est le couple devrait abolir la personne séparée des deux amants. Et c'est peut-être ce qu'ont ressenti Roméo et Juliette au tout premier instant. Mais ce rêve fugace est leur première et dernière expérience de transparence et d'accord.

Roméo et Juliette aimaient jusque là dans le vide. Chacun vient de rencontrer un objet à la fois réel et accordé à son sentiment : non pas cependant une personne, mais seulement une propension complémentaire. Ils tendent vers quelque chose qu'ils ne peuvent composer

qu'ensemble, tout comme le sonnet n'existe que par l'alternance de leurs répliques. Cependant leurs propos ne sont pas interchangeables. *"Toi Tristan, moi Isolde"*, dit le Tristan de Richard Wagner : mais Roméo et Juliette n'entrent jamais dans de telles confusions. Ils ne parlent jamais d'une seule voix et ne réalisent jamais la fusion totale allant jusqu'à l'indistinction des personnes. Il est facile de discerner la voix de Roméo de celle de Juliette, car ils ne parlent pas à l'unisson, mais nous donnent l'équivalent théâtral d'un de ces duos d'opéra dans lesquels des paroles différentes sont chantées sur un même air pour exprimer des sentiments distincts. Tout en désirant ce qu'ils ne peuvent obtenir que l'un par l'autre, Roméo et Juliette risquent bien de ne pas vouloir exactement la même chose.

'Romeo, Romeo, O wherefore art thou Romeo?' commence Juliette : et Walter Benjamin fait sur les prénoms des amoureux une remarque qui semble trouver ici une application : *'L'essence et le type d'un amour se dessinent de la manière la plus rigoureuse dans le destin qu'il réserve au nom- au prénom'*. Benjamin explique : dans un couple qui consomme son amour et le fait durer au delà d'un premier et superficiel contact, le prénom -en particulier celui de la femme- disparaît pour être remplacé par des surnoms affectueux. Le prénom demeure intact en revanche lorsque l'amour est sublimé en œuvre d'art et demeure platonique : lorsqu'il s'avère que l'amour était un amour intellectuel de l'amour lui-même et non l'amour de deux personnes réelles fondues en un couple réel.

Le prénom de Roméo, qu'il conserve intact jusqu'au dernier vers *-the story of Juliet and her Romeo-* avec ses connotations si inquiétantes, demeurera jusqu'à la fin comme le signe de l'incomplétude programmée de son

amour. En disant *'Wherefore art thou Romeo?'*, *'Roméo'* en italien veut dire *'pèlerin'*. De la même racine, l'anglais a fait *'roam'*, qui signifie *'vagabonder'*: et pour le cas où un public peu philologue manquerait l'allusion, le sonnet de la rencontre désigne explicitement Roméo comme *'pilgrim'*: visiteur de passage. L'allusion au risque de la trahison, qui se tient à l'arrière plan de toute histoire d'amour, et surtout si elle se veut pure d'attaches terrestres, vient donc très tôt dans l'existence de ce couple exemplaire. Juliette se plaint que son Roméo soit si vagabond, et c'est la séparation du troisième acte qui est ainsi annoncée.

Certes, l'on voudrait croire avec la tradition que Juliette maudit seulement l'appartenance de son amant à la famille ennemie. Mais c'est un *'wherefore art thou Montague?'* que l'on devrait alors entendre. Cette discrète inconséquence éveille notre attention. En réalité, si le prénom *'Roméo'* inquiète tant Juliette, plutôt que son patronyme, c'est pour sa faculté de désigner non pas une appartenance qui complique les choses, mais la personnalité même de son amant. C'est au contraire tout ce que Roméo a de plus personnel et en même temps de non communicable que son prénom représente. L'inimitié entre les deux familles Capulet et Montaigu n'est pas l'essentiel de cette interférence perturbatrice d'un monde indifférent aux exigences de l'amour: elle n'en est qu'un signe poétiquement dicible et scéniquement représentable. La possibilité de la trahison, comme tout ce qui est seulement évoqué, est bien entendu l'essentiel.

A un niveau plus profond, Juliette constate que la fusion n'a pas eu lieu puisque Roméo est toujours là et peut exister en dehors d'elle. C'est ce regret qui motive la demande, assez extraordinaire, qui vient immédiatement: *'Romeo*

doff thy name, and for that name which is no part of thee take all myself, demande si audacieuse que Juliette n'ose la formuler qu'en aparté - Demande non adressée explicitement tant il est évident qu'elle ne peut être satisfaite.

Ce dont Juliette souffre et se plaint en réalité, c'est d'une contradiction qui la dépasse et qui dépasse Roméo entre une vie conditionnée socialement et le désir de solitude à deux. C'est toute sa participation à un conditionnement extérieur, celui de la convention théâtrale, que Juliette demande à Roméo de répudier en même temps que son prénom : car elle sait bien que seule une cavale éperdue dans une autre dimension, celle de l'improvisation libre et inattendue d'une vie réelle -et non pas une vie où l'on joue un rôle - donnerait à leur histoire une chance de durer. Comprenant son amant d'autant mieux qu'elle lui ressemble si fort, Juliette craint que l'amour ne soit pour lui jamais davantage qu'un beau prétexte à littérature. C'est le désir frustré d'une fusion totale qui explique l'étonnant reproche de Juliette dès la scène du balcon, celle de leur deuxième rencontre, toute entière dominée par des plaintes et des désaccords.

Pour Roméo aussi la conquête effectuée sur le mode de la convention romantique débouche sans transition sur la peur de perdre : aussi la scène du balcon qui fait suite au coup de foudre est-elle entièrement pénétrée de l'obsession de l'infidélité et de la séparation. La compréhension instinctive que Juliette a eu de l'amour, si elle fut d'abord facilitante pour Roméo, lui fait désormais craindre la versatilité de son amoureuse. Si sa beauté est à nouveau mentionnée, c'est comme une source de souci : car qu'en faire en pratique ? N'a-t-elle pas surtout l'inconvénient de susciter des rivaux ? Désignant

l'adhésion collective à un même modèle du désirable, la beauté si haut célébrée de Juliette n'est qu'un autre nom de la rivalité universelle : un encombrant trésor, et pour le couple un ferment de décomposition.

Par rapport à la tradition, Shakespeare développe notablement le thème de la rivalité à travers le rôle de premier plan qu'il donne au comte Paris. La présence à l'arrière-plan de Paris, en plus de Rosaline, dément doublement la binarité rassurante de l'*amour vrai*. En raison de la fragilité humaine, la jalousie est toujours l'effet principal de l'amour, ou peut-être même son ressort indispensable : voilà ce que semble penser ce janséniste de Shakespeare. Et c'est bien avant que la menace soit d'actualité que la Nourrice tente de s'en servir pour motiver Roméo - '*O there is one nobleman in town, one Paris, that would fain lay knife aboard....*'. Roméo ne s'attendait pas à être si vite compris et agréé et il en ressent encore plus de frayeur que de satisfaction. Il craint à présent d'avoir seulement bénéficié d'un moment d'égarement - '*beauty too easily won*' : voilà ce qu'il pense désormais de Juliette, car, il s'en souvient à cet instant, il ne l'a pas séduite sous son vrai visage, et il en déduit assez justement que ce n'est pas tant de lui que la jeune fille est tombée amoureuse que de l'amour lui-même. Et n'est-ce pas d'ailleurs par la même disposition trop générale qu'il vient lui-même de renier Rosaline avec tant de facilité ? Et dès lors, n'est-il pas effrayant de s'être engagé si vite et si totalement ?

En pratique, Juliette ne choisira jamais de trahir Roméo, mais Roméo n'oublie sans doute jamais qu'en tant que faible femme les circonstances auraient pu l'y contraindre, pour peu qu'elle n'eût pas été engagée dans une pièce consacrée à l'*amour vrai*. Le schéma de la trahison

féminine est trop shakespearien pour que le spectateur ne l'ait pas en toutes circonstances présent à l'esprit, et Roméo avec lui bien entendu. Tout le monde se souvient trop comme Gertrude aimait le vieil Hamlet : et pourtant elle a épousé Claudius. Cléopâtre est passée, toujours aussi amoureuse, de César à Antoine. Le motif de la veuve infidèle est récurrent chez Shakespeare, et si l'on se souvient de la conquête de Lady Anne par Richard de Gloucester, on admettra que la répugnance que Juliette affiche pour le mariage avec Paris n'engage pas absolument l'avenir dès lors que des duels et des deuils sont au programme. Après la fuite de Roméo Juliette repoussera la suggestion déshonorante d'épouser Paris pour faire plaisir à son père mais lorsqu'elle subira ses avances en personne elle ne saura pas trouver les mots qui auraient pu le décourager définitivement. Si bien que tout au long de la pièce, Paris incarnera la menace que le vaste monde et toutes ses offres de vie et de plaisir constituent pour le couple amoureux qui se voudrait renfermé sur lui-même, non pas en tant qu'obstacle et que contrainte, comme le prétend le romantisme pieux, mais en tant que tentation.

Roméo s'indigne en s'apercevant que pour prix de son effort il n'a droit qu'à de la souffrance et à de la frustration - *'O, wilt thou leave me so unsatisfied?'* Même réciproque, un amour aussi exigeant secrète une inquiétude usante et, de par les sentiments pénibles dont il est inséparable, tend spontanément à sa propre terminaison. Le malaise était perceptible dès le premier instant, et il est apparemment sans remède. Les promesses réciproques les plus solennelles ont déjà été faites et elles n'ont pas su faire taire l'angoisse. *'I gave thee mine (word of faith) before thou didst request it. And yet I would it were to give*

again. Juliette a trop donné trop vite, et elle s'en rend bien compte. Ce qui a été donné, en raison même de la hâte mise à le donner, n'est d'aucun remède contre la peur d'être abandonné qui habite Roméo, ni contre celle qui l'habite elle-même. La beauté de Juliette est *beauty too rich for use* : un bien trop au delà des sentiments et des actes que Roméo saurait inventer pour le mériter. Car elle est le nom que Roméo donne à la nature d'amoureuse romantique de Juliette, qui s'est faite menace à l'instant où elle a fait naître l'amour. Un lien aussi douloureux ne peut subsister que par un ressort puissant : cet accord exclusif manifesté dans la reconnaissance initiale et qui fait de l'âme de chacun des amants, selon une image de Paul Claudel, la seule nourriture acceptable pour l'autre. Roméo et Juliette ont besoin de croire au caractère unique et fatal de leur histoire : or ils ne sont pas suffisamment prêts à inventer leur amour.

Tout comme Hamlet est un vase trop étroit pour l'orgueil dynastique, Roméo est un vase trop étroit pour l'amour de Juliette. Insistant pour faire des serments, il tombe pile sur l'image qu'il faudrait éviter : - *'Lady, by yonder blessed moon I vow....'* - Alors qu'il a perçu Juliette comme un soleil fixe et constant, l'image qui lui vient à l'esprit lorsqu'il pense à lui-même est celle de la lune. L'amoureuse relève immédiatement la bévue révélatrice de l'amoureux :

*O, swear not by the moon, th'inconstant moon,
That monthly changes in her circled orb,
Lest that thy love prove likewise variable.*

Menaces, promesses vaines et concessions excessives résultent de la peur que les amants conçoivent l'un de l'autre. Ils craignent l'amour autant qu'ils le recherchent. Parlant de sa promesse d'amour, Juliette exprime le regret de l'avoir donnée si vite : *'And yet I would it were to give*

again', et ce sont toutes les intermittences douloureuses de la présence et de l'absence, de la complicité et de la dissimulation, que Roméo connaît déjà par Rosaline et dont il sent qu'elles vont recommencer, qu'elle semble annoncer. Quoi de pire que cette allusion à l'usage que les femmes font de leur cyclothymie spontanée pour prolonger la passion ? Certes, il se pourrait bien que la coquetterie féminine soit strictement nécessaire à l'amour, mais Roméo est bien trop amoureux pour l'admettre, et sa réaction est de stupéfaction indignée : *'Wouldst thou withdraw it? For what purpose, love ?'* L'image que Roméo a de lui-même est celle d'un oiseau pris au piège. *'I would I were thy bird'* : même si Roméo donne à l'idée une formulation positive, c'est une appréhension qu'il recouvre, et la réponse de Juliette n'est pas faite pour le rassurer : *-Sweet, so would I, Yet I should kill thee with much cherishing'*.

Si elle avait su avoir affaire à un homme blessé, peut-être Juliette aurait-elle évité de jouer sur ses nerfs : car la voilà contrainte à faire machine arrière, d'un *'But to be frank and give it thee again'*. Et du coup, décrivant le deuxième temps de ce tour que la femme est bien obligée de jouer à l'homme pour simplement faire durer son attachement - *'And yet I wish but for the thing I have'*, elle a bien le droit d'ajouter : *'my bounty is as boundless as the sea'*, car décrivant à l'avance les ruses de l'amour elle les prive de leur efficacité. Trop amoureuse pour faire la coquette, Juliette vient en réalité de se mettre à la merci de Roméo. Consentant à la défaite, elle lui souffle les termes d'un serment qu'elle pourrait prendre au sérieux, *-swear by thyself'* - mais comme il s'exécute, elle l'arrête :

Romeo :

If my heart's dear love -

Juliet :

Well, do not swear.

Sa raison de ne pas vouloir de serments, elle l'a déjà donnée :

*Dost thou love me? I know thou wilt say 'Ay';
And I will take thy word ; yet if thou swearst,
Thou mayst prove false...*

En réalité, elle préfère s'aveugler délibérément sur le compte de son amoureux, et si elle fait taire Roméo alors que, parfaitement docile, il répond à son invitation de jurer '*sur lui-même*', c'est parce que les quelques mots qu'il a le temps de prononcer suffisent à signaler l'approche du mensonge. Toutes les bonnes et les mauvaises manières de la sophistication galante sont répertoriées depuis longtemps dans la littérature que Juliette connaît aussi bien que Roméo. Roméo vient d'entamer un couplet en style courtois, et Juliette connaît la chanson. Pourtant, on aurait tort d'imaginer qu'elle va à ce point reculer. Juliette n'est pas davantage que Rosaline dupe d'un beau discours emprunté, mais la duplicité qu'elle perçoit ne fait que stimuler son enthousiasme. Ce mensonge qu'on lui a servi, c'est justement ce qu'elle attendait. Les deux sexes sont complices lorsqu'il s'agit de se tromper mutuellement. Chacun feint d'accorder à l'autre tout ce qu'il demande, et chacun feint de tout croire, ce qui est aussi une façon de prendre l'autre à son propre piège.

Complices dans la même aventure, Roméo et Juliette en savent beaucoup trop l'un sur l'autre et sur l'amour en général pour se faire mutuellement confiance : mais cela rétablit dans le couple une sorte d'innocence au second degré. Entre eux, les mensonges n'en sont pas vraiment, et ils n'ont même pas besoin d'être formulés jusqu'au bout puisque leur sens est immédiatement compris et accepté avec enthousiasme. Juliette en particulier, parce qu'elle est

la femme caresse avec délectation sa certitude d'être ravie et abandonnée : -'...*Although I joy in thee , I have no joy of this contract tonight: It is too rash, too unadvised, too sudden*-. Entre elle et Roméo l'accord repose sur la convergence de deux pessimismes , mais toutes les éventualités déplorables ne sont évoquées qu'avec un frisson secret, car la sensation du risque est un plaisir capital : ceci était déjà donné dans les oxymores du premier acte.

Si les réticences de Roméo annoncent des reculades, Juliette sait aussi que la peur et le désir le mettent pour l'instant hors d'état de résister, et qu'il va, pour un temps, faire tout ce qu'elle lui demande. Le moment est venu de presser les choses :

*If that thy bent of love be honourable,
Thy purpose marriage, send me word tomorrow,
By one that I'll procure to come to thee,
Where and what time thou wilt perform the rite,
And all my fortunes at thy foot I'll lay
And follow thee, my lord throughout the world.*

Juliette aime. Elle ne pense qu'à sa nuit d'amour. C'est dans le malheur qu'elle trouvera ensuite tout le bonheur dont elle est capable. Aussi toute sa lucidité pessimiste n'annonce-t-elle aucune tergiversation. Entraînant Roméo, elle se précipite dans un mariage inspiré par l'attente de la trahison.

8. L'union

Le regard que l'on porte sur le mariage de Roméo et de Juliette dépend beaucoup de l'opinion que l'on a du frère Laurent, qui en est le truchement : or le moine est un personnage dont les mobiles et le caractère nous sont

aujourd'hui à la fois moins équivoques et moins évidents qu'aux spectateurs élizabétains. La cause en est sans doute que, par rapport à toutes les sectes et tous les habits religieux, nous nourrissons surtout des préjugés tièdes, là où les hommes de la Renaissance étaient possédés de sentiments tranchés dans un sens ou dans l'autre. Un public moderne, s'il imagine le passé unanimement dévot et clérical, tendra à croire qu'un moine ne peut être mis sur scène que dans l'intention de susciter confiance et approbation. Attentifs à pardonner à Shakespeare une superstition qui n'est probablement pas son fait, nous tendons à accorder au frère Laurent une bienveillance trop automatique, alors qu'il suffit de se placer du point de vue des conflits et des débats de l'époque pour percevoir chez le personnage une ambiguïté déjà perceptible dans le mythe source, et que Shakespeare n'a eu qu'à confirmer par quelques allusions transparentes.

Il n'est pas absurde de supposer que Shakespeare a dû tenir compte du fait qu'il s'adressait à un public massivement hostile au catholicisme et à ses institutions. Mettant les préjugés de son temps au service de son propos, il n'avait pas besoin d'insister pour rendre suspects les motifs d'un moine. L'éloge qui est fait du frère Laurent à quelques reprises ne doit pas nous égarer : placé dans la bouche de personnages par ailleurs ridicules ou falots, il ne sert qu'à décrire leur aveuglement. Déjà les sources italiennes taxent ouvertement Laurent de paillardise, et Shakespeare gomme seulement ce trait parce qu'il doit sauter à l'esprit de son public. Sans qu'il soit besoin d'insister, le public élizabétain est porté à deviner que Laurent n'est lui-même qu'un Roméo mal repenté : et si telle est bien la racine de sa complicité avec le couple,

cela jette un éclairage particulier sur les conseils qu'il prodigue.

Lorsqu'il entre en scène, le frère Laurent est occupé à cueillir des simples : ceux-là mêmes qui lui servent à fabriquer des potions comme celle qu'il administrera à Juliette. Ceci doit le faire soupçonner de sorcellerie : et rien d'essentiel ne le distingue de l'apothicaire qui à l'acte cinq sera pendu pour avoir vendu du poison à Roméo. Juliette est sensible à la ressemblance. Elle sera très méfiante au moment d'absorber le somnifère : - *'What if it be a poison which the Friar Subtly has ministered to have me dead, Lest in this marriage he should be dishonoured, Because he has married me before to Romeo?'* - Il est vrai qu'elle se rassure aussitôt : - *'I fear it is, and yet methinks it should not, For he has still be tried a holy man.'* - Laurent a réputation de saint homme : c'est ce que tout le monde répète, et lorsque les comptes seront réglés, c'est sur le dos du seul apothicaire que Vérone se réconciliera. Pourtant, la première intuition de Juliette était la bonne : par la façon dont il travaille à accoupler ses protégés, le frère Laurent appartient à la vaste famille des entremetteurs shakespeariens, qui sont une figure complémentaire du couple amoureux, secrètement romantique elle aussi. Le frère Laurent est un personnage douteux, et sa cellule est un mauvais lieu, un endroit secret et maléfique. Tout ce qui s'y passe est louche et funeste. C'est là que se concoctent les poisons, que s'ourdissent les intrigues, que s'échangent les paroles galantes et que se trament les manœuvres séductrices. Aussi est-ce chez lui que Paris courtisera Juliette au quatrième acte, et lorsque Roméo l'y rejoint au second, c'est pour consacrer une union clandestine dont Shakespeare entend nous faire deviner qu'il n'y a rien de bon à attendre. Après le meurtre

de Tybalt, c'est encore Laurent qui pousse Roméo à se rendre chez Juliette pour y consommer son union. Planifiant l'entreprise, il maltraite la logique pour convaincre un Roméo réticent, car on ne voit pas en quoi il lui propose un vrai choix : -'*Go hence, good night and here stands all your state : Either be gone before the Watch be set Or by the break of day disguised from hence...*'- En réalité, comme la cellule de Laurent est située hors des murs, le conseil de '*partir avant que la garde prenne position*' résout seulement le problème d'entrer dans Vérone, c'est à dire de se jeter dans la gueule du loup. La seconde partie de la phrase '*..ou bien au lever du jour*' répond au problème de quitter la région le jour suivant : et c'est donc la suite du même plan -l'abandon de Juliette une fois déflorée- qui est présenté comme une alternative. Mais la véritable alternative serait de partir immédiatement pour Mantoue : alors pas de danger ni de transgression supplémentaire, mais pas de nuit d'amour non plus. Ceci, Laurent ne l'envisage pas une seconde. En dépit des risques il ne donne de conseils que dans le sens le plus aventuriste.

La présentation faite du Frère Laurent dans ***Roméo et Juliette*** pourrait bien avoir une dimension de politique religieuse en critiquant la position catholique sur le mariage de façon caricaturale, mais non pas absolument fantaisiste ou aléatoire. Laurent semble être le confesseur de toute la jeunesse du pays, qui se retrouve chez lui pour s'y conter fleurette : ceci est une caricature des positions de l'Eglise catholique, qui mariait en dehors du consentement des familles. Et l'on sait que le désordre qui en résultait parfois en matière de patrimoines figurait parmi les causes premières de son impopularité. Peut-être aussi la torche dont Roméo se munit pour entrer chez les

Capulets est-elle une allusion aux conflits liturgiques de l'époque puisque la polémique entre protestants et catholiques portait entre autres choses sur l'usage des illuminations. Dans ce cas, le mariage de Roméo et de Juliette serait par ce détail désigné comme notablement catholique, ce qui ajouterait encore à sa mauvaise réputation. Dans le même ordre d'idée, l'existence de Rosaline soulève, à propos de Roméo, la question de la chasteté pré-nuptiale. Et l'on peut imaginer que la consternation du frère à l'annonce du revirement de son protégé découle de ce souci de principe. Qu'ensuite Laurent célèbre malgré tout un mariage hâtif pour éviter le mal plus grand d'une fornication non sanctifiée reflète aussi une attitude cléricale historiquement attestée. Peut-être le désarroi et la fébrilité ridicules du personnage dans la scène du mariage manifestent-ils le peu d'indulgence de Shakespeare pour cette propension au compromis avec le vice.

On a dit aussi qu'il fallait voir dans le secret du mariage de Roméo et Juliette une allusion critique au mariage secret et si contestable de Henry VIII avec la malheureuse Anne Boleyn. Laurent veut faire de l'union entre une Capulet et un Montaigu le moyen de la réconciliation entre les deux familles : il va les rendre plus furieusement ennemies que jamais. Par cette péripétie Shakespeare ne compte pas surprendre mais conforter une désapprobation qu'il partage. Il n'y a rien de bon à attendre d'une union à visée politique : la même démonstration sera faite à nouveau dans *Antoine et Cléopâtre*. Les arrangements dynastiques ne concluent une guerre que pour en préparer une autre, et cela fait au moins deux bonnes raisons pour un public élizabétain de redouter le mariage secret de Roméo et de Juliette.

Au total on peut voir **Roméo et Juliette** comme une pièce sur la nuptialité, dans laquelle les diverses formes déséquilibrées et pernicieuses du mariage sont passées en revue : toutes celles qui ne sont ni socialement recevables ni harmonieuses et fécondes, parce qu'à un titre ou à un autre elles se fondent toutes sur de faux motifs. Coercition par Capulet du mariage arrangé avec Paris -'*I'll give you to my friend*'-, illusion de l'union politique rêvée par Laurent -'*this alliance may so happy prove...*'-, illusion romantique de la part des amants eux-mêmes d'un amour transcendant les différences d'âge, de maturité, de situation dans le parcours de la vie. Dans l'alternative qui s'offre à Roméo et Juliette, il n'y a pas de bon choix. En raison de l'incontournable passé et de ce qu'il a fait d'eux autant que de la situation présente, le bon mariage leur est interdit et c'est aussi en cela que consiste leur tragédie.

9. L'envie

There is no love ; There are only the various envies, all of them sad.
(WH Auden)

A peine mariés, les amants se quittent, comme si Roméo, incapable d'appartenir complètement à Juliette, était irrésistiblement rappelé vers ses amis bretteurs, vers la rue où Tybalt rôde. Ce mouvement de l'intrigue est au minimum une représentation du manque de nécessité et de solidité du lien qui les unit. On a vu Juliette s'en inquiéter, la personne de son amant comporte toute une dimension qui lui échappe : c'est pour confirmer ces craintes que Shakespeare met en relief les intérêts qui, dans la vie de Roméo, préexistent à l'amour et lui font concurrence. L'amitié figure au premier rang ce ceux-ci.

Plutôt qu'un ami véritable, Benvolio n'est pour notre héros qu'un simple camarade, et c'est donc Mercutio qui est

principalement chargé de représenter l'amitié. Il est aussi le plus notable des personnages que Shakespeare reprend de la tradition, mais seulement pour lui donner une figure et un rôle profondément transformés.

Loin d'être un proche de Roméo, le Mercutio de Brooke est un familier des Capulets : trait dont Shakespeare a conservé la trace en le donnant pour invité à leur bal. La différence est que chez Brooke, Mercutio est déjà présent lorsque les Montaigus font irruption. Il tient la main de Juliette, et l'on peut penser que c'est pour danser, ce qui le pose en concurrent plus gai et plus léger de Roméo. C'est ce trait que Shakespeare va par d'autres moyens développer avant de l'enrichir d'une façon si inattendue qu'elle constitue finalement un démenti de la tradition.

Chez Brooke, Juliette tient Mercutio par la main au moment où Roméo l'aperçoit, et Brooke dit que de celle qui lui reste libre, elle saisit celle de Roméo et la presse. Une comparaison s'ensuit entre la froideur glacée de l'un des deux garçons et la chaleur qui émane de l'autre. Cette expression de la passion disparaît chez Shakespeare pour être recyclée sous la forme du grand feu allumé par Capulet et de l'éblouissement de Roméo, mais le triangle de ces deux hommes à la fois unis et séparés par une même femme, cette figure géométrique, simple et frappante, qu'auraient pu composer physiquement les trois acteurs sur la scène rend un son si shakespearien que le renoncement à sa représentation directe ne saurait correspondre qu'à sa traduction par d'autres moyens.

A travers la représentation que Brooke donne du bal des Capulets, Shakespeare a reconnu son dispositif favori déjà présent dans le mythe originel, mais plutôt que de l'illustrer par une image unique et passagère, il a fait d'une

amitié corrompue par l'envie une donnée centrale de son intrigue. Sans rien perdre en clarté du propos il peut mettre l'amitié en avant en lieu et place de la rivalité parce que dans son théâtre comme dans la vie l'une est le corrélat habituel de l'autre, et il sait que son public le sait. Il lui suffit de montrer l'une pour faire penser à l'autre, pour composer le triangle de deux hommes et d'une femme et pour évoquer instantanément le thème de l'amitié luttant avec la jalousie.

Le personnage détonant du Mercutio Shakespearien ne s'expliquerait pas dans une pièce que l'on supposerait naïvement sentimentale, et il contribue beaucoup à orienter la compréhension que nous avons du message proprement shakespearien. Par son langage douteux et ses pensées basses, Mercutio est posé en contraste avec la haute prétention de l'amour que Roméo est censé représenter. Mais tout en semblant prétendre au comique le plus bouffon, il est aussi le premier mort de **Roméo et Juliette**, et cela interdit de le voir seulement comme un personnage léger, une sorte d'Auguste destiné à faire valoir la gravité et la dignité des personnages principaux. Son rôle va au delà d'une critique par la dérision de l'amour romantique. Surtout, ce n'est pas une critique de l'extérieur. Les pitreries de Mercutio semblent éclairer cette face légère de Roméo qui est occultée le reste du temps par la pose sentimentale, mais elles montrent surtout la face obscure de toute situation où l'amour entre en jeu. Comment ne pas s'attarder en effet sur la cruauté de ce qu'il ressent ? Il ne peut pas aimer Roméo sans être un peu amoureux de Juliette, même s'il ne la connaît pas, et sans envier en même temps toute l'attention qu'elle obtient à ses dépens : car l'amitié est aussi contagieuse et exclusive que l'amour. S'il est l'ami de

Roméo, et pour cette raison même, Mercutio n'aime pas son amour.

Pour Roméo, le deuxième acte est le moment du choix entre une histoire grandiose et triste ou une vie facile mais sans grandeur et un peu ennuyeuse : en pratique un choix entre Juliette et Mercutio. Or malgré tous ses efforts, Mercutio semble n'arriver à rien : **Roméo et Juliette** est la pièce de l'*amour vrai* et il est exclu que Roméo tombe dans la jalousie. Cela lui est interdit non pas en raison de sa vraisemblance en tant qu'être humain, mais en raison de sa caractérisation comme personnage et de la caractérisation de la pièce comme appartenant, malgré tout, à un genre. Tout aussi impossible que de le voir, par exemple, soudainement pris d'une petite faim et faisant apporter un en-cas sur la scène. Si Shakespeare représente l'humanité, c'est à travers ses actions, et c'est l'ensemble des personnages qui en forme au bout du compte une image complète, mais les personnages ne sont rien d'autre que la somme de leurs actes et de leurs discours. Ne prétendant pas à une représentation pleine et réaliste de l'humanité, chaque personnage Shakespearien est avant tout un personnage, illustrant seulement un certain nombre de dimensions. Dans **Roméo et Juliette**, le rapport de rivalité entre hommes, sans lequel la représentation de l'amour entre homme et femme serait mensongère et incomplète ne sera donc qu'indirectement illustré : Mercutio seul sera jaloux, et incapable d'être un rival, il sera seulement un calomniateur de l'amour.

Mercutio croit Roméo encore amoureux de Rosaline : c'est qu'il a complètement perdu le contact avec son ami, en cette fin dramatique et légère de l'acte deux qui aboutit au mariage, et cela ajoute à son angoisse. La séduction de

Juliette, comme celle de la Lolita de Nabokov, est le mystère du vide : contre cela, rien à faire, si ce n'est en rire. Dans la scène du verger, lorsque après le coup de foudre Roméo est reparti à la recherche de sa belle, et que ses amis, qui n'ont rien observé de son brutal changement d'objet, le réclament pour continuer la soirée, la grivoiserie est convoquée pour humilier l'amour :

*I conjure thee by Rosaline's bright eyes,
By her high forehead and her scarlet lip,
By her fine foot, straight leg, and quivering thigh,
And the demesne that there adjacent lie,
That in thy likeness thou appear to us!*

Et comme Roméo est parti roucouler sous le balcon de Juliette, avec une audace presque inimaginable, et en tout cas impensable dans une œuvre sérieusement romantique, Mercutio enfonce le clou :

*O, Roméo that she were, O that she were
An open-arse, and thou a poppering pear!*

Les perspectives seraient moins sombres si les hommes pouvaient, chez les femmes, n'aimer que leur beau cul ! Mercutio se sent menacé dans son amitié, parce que l'exaltation de Roméo est fondée sur de l'inconnu. Autant que Roméo, il prête aux femmes tous les charmes possibles, et cela le terrifie. Il préférerait que l'amour soit moins dangereusement ouvert sur de l'illimité. Mais comme lui non plus ne connaît rien d'autre que l'exaltation romantique, celui qui devrait se réjouir des bonnes fortunes de son ami passe son temps à le tirer par la manche pour le retenir. Mercutio est un envieux, dépité des amours de Roméo comme s'ils l'excluaient à la fois de l'amour et de l'amitié : c'est cela seul qui explique un comportement et des propos que l'on devrait sans cette

bonne raison déclarer aberrants. C'est cela qui en fera un guerrier : aussi ses vérités ont-elles des implications sinistres à proportion qu'elles sont lestes. Il y a du Iago dans Mercutio, et il est impossible de l'écouter sans que le sourire se crispe, car c'est un personnage sinistre.

La vulgarité de Mercutio dans la scène du verger ne répond pas à une propension personnelle de Shakespeare sur laquelle il nous faille seulement passer avec indulgence : certes, elle vient faire contrepoids à l'abstraction romantique et elle sert aussi à décrire un personnage, mais l'essentiel demeure que pour Mercutio lui-même elle est une arme contre le sentiment amoureux. Elle n'a donc rien de gratuit. De façon générale, la grossièreté et la violence bien connues de certaines scènes du théâtre shakespearien, tout ce qui a si souvent fait accuser Shakespeare de mauvais goût, n'ont rien à voir avec le goût. L'obscénité chez Shakespeare n'a pas pour but de flatter la malice du public et elle ne procure aucun plaisir qui soit de l'ordre de l'excitation ou du voyeurisme. Elle est introduite d'une façon qui la rend inconfortable, et même à la limite du supportable. Elle apparaît dans les tragédies aussi bien que dans les comédies, et non pas comme détente -laquelle est plus souvent assurée par un humour cérébral et cynique - mais à proximité de la mort, comme son commentaire ou son anticipation. On pense aux transis de la statuaire renaissante où la nudité évoque l'horreur du trépas.

Si la vulgarité de Mercutio est inquiétante, c'est qu'elle tient présente à l'esprit du spectateur la dimension opportuniste et jouisseuse de l'instinct masculin, qui est une menace pour le couple. La grivoiserie masculine sous-entend qu'il n'y a pas d'autre réalité de l'amour que sensuelle et c'est pour cela que les femmes, guidées par un

instinct perspicace, la détestent si fort. En produisant de telles images Mercutio participe au mouvement général contre le couple amoureux : or c'est un langage que Roméo, à notre surprise, reçoit très bien lorsqu'il est avec toute sa bande de copains, loin des oreilles féminines.

Un peu plus tard, le jeu verbal autour du thème de la *'wild goose chase'* est comme une répétition ludique de l'entraînement fatal qui se produira au moment de la rixe, lorsque Mercutio se fera tuer accidentellement en poussant Roméo au combat ⁽¹⁾. La rivalité entre Roméo et Mercutio, et la supériorité amoureuse du premier sur le second se marquent alors par le contraste entre leurs langages, par la meilleure tenue et la plus grande agilité linguistique, en définitive, de l'amant sur son ami. Image d'un sort obstinément poursuivi, la défaite symbolique de Mercutio dans le jeu annonce qu'il périra le premier, mais du même coup jette sur l'amoureux un éclairage étonnant et de mauvais augure.

La scène de la *'wild goose chase'* représente pour Roméo l'enterrement de sa vie de garçon. C'est la dernière fois qu'il chahute en célibataire. Là, il brille aux dépens de Mercutio avant de courir épouser Juliette. Il ne reverra plus ses amis de jeunesse que pour la confrontation avec Tybalt, les épées nues à la main : et sa victoire sur Mercutio est un congédiement qui évoque le rejet de Falstaff par le prince Hal, une blessure narcissique infligée par l'amour à son ennemi. Pourtant, la victoire de l'amour sur son contempteur n'est pas sans ambiguïté.

La gaieté dont Roméo fait preuve dans cette scène dément l'incurable mélancolie qu'il affiche par ailleurs. Et l'on se

¹ La *'wild goose chase'* est une sorte de steeple-chase dont la particularité est l'absence de but prédéterminé. Il s'agit seulement de poursuivre le cavalier qui tient la tête et en reçoit le droit de choisir l'itinéraire

dit que, véritablement absorbé par son amour, il ne pourrait pas aussi instantanément redevenir le joyeux drille dont la réapparition est saluée par Mercutio. *'Wherefore art thou Roméo?'* regrettait Juliette. Mercutio, en constatant que Roméo accepte son défi ludique exulte en prenant, dans les mêmes termes, le contrepied exact de ce reproche : *'now art thou Roméo, now art thou what thou art, by art as well as by nature'*. Mercutio montre ainsi qu'il connaît la portée de sa victoire provisoire : la gaieté de Roméo est si déplacée qu'elle oblige à reconsidérer l'engouement qu'il professe depuis la scène du bal.

La coexistence de l'amour -passion qui semble n'être rien si elle n'est exclusive- avec une camaraderie turbulente et même grossière est une première fêlure dans le couple que Roméo et Juliette avaient semblé former. Et tout d'abord, selon l'éthique de l'amour romantique, Roméo ne devrait pas écouter sans protester ce dénigrement principiel : *'For this drivelling love is like a great natural, that runs lolling up and down to hide his bauble in a hole'*. Il ne devrait pas avoir honte de son amour tout nu, tout naturel. Mais le Roméo shakespearien n'est pas le personnage sans détours de la tradition. Echappant à son personnage dans la mesure même où il n'y colle que difficilement et au prix d'un effort conscient, il se permet d'être davantage que la pure victime, la victime innocente de la tradition.

Le Roméo shakespearien est un personnage au second degré, qui joue à être Roméo. Il est donc plein d'ambivalence par rapport aux exigences de son rôle, autant dire par rapport à l'amour et par rapport à Juliette elle-même. C'est ce que Mercutio a fait ressortir une première fois en l'entraînant dans son jeu coquin, et ce premier succès sera bientôt confirmé par le duel avec

Tybalt. Là, Mercutio va remporter une autre victoire, mais qui sera la dernière puisqu'elle ne sera acquise qu'au prix de son propre sacrifice.

10. Le méchant ?

Ce sont des fanfaronnades ancillaires qui ouvrent la pièce, et elles visent à établir une bonne fois que les deux plans de la guerre et du sexe ne sont pas séparables. Au moment où apparaissent les Capulets, l'injonction que Grégoire fait au sens propre, mais pour qu'on entende le sens figuré : *'Draw thy tool... my naked weapon is out'*, exprime une équivalence. *'When I have fought with the men I will be civil with the maids... I will push Montague's men from the wall, and thrust his maids to the wall...'*, dit Samson : car loin d'être exclusifs, l'amour et la guerre sont prétexte et aboutissement l'un de l'autre. Et comme d'habitude chez Shakespeare, les personnages les plus frustes disent ouvertement et d'emblée ce que le reste de la pièce illustre plus subtilement à travers les personnages principaux.

Au moment de la rencontre, le *'rough touch'* de la main de Roméo a procuré à Juliette un frisson de plaisir mêlé de crainte parce qu'il a réactivé l'allusion à un rapt toujours possible, et la réaction scandalisée de son cousin Tybalt, témoin de cette première avance de l'amoureux romantique, n'a rien d'extravagant. Certes, les façons de la valetaille semblent à l'opposé du sentiment exprimé par Roméo confronté à Juliette, mais si l'on se reporte à l'ouverture de la pièce, on peut noter qu'en faisant paraître Roméo immédiatement à la suite de Samson et Grégoire, Shakespeare suggère une solidarité entre ces diverses grimaces de l'amour que sont l'apitoiement sur soi-même, le boniment séducteur et la brutalité machiste. C'est à expliciter ce lien que sert le personnage de Tybalt.

Tybalt est avec Mercutio le personnage du mythe originel dont Shakespeare a le plus accru l'importance. L'association du cousin de Juliette au début de l'intrigue, puis sa mort resserrée entre la rencontre et la nuit d'amour sont des innovations shakespeariennes visant à relier plus étroitement l'amour à la vengeance. Comme l'indiquent les noirs pressentiments qui l'ont assailli juste avant la scène du bal, Roméo sait bien que sa façon de courtiser dans la famille ennemie ne peut être prise que comme la pire de offenses. Ses amis le savent aussi, et c'est dans un esprit de provocation déclarée qu'ils se sont rendus chez les Capulets pour y danser avec leurs filles. Cousin de Juliette, Tybalt se révolte ès qualité contre ce qui arrive à sa famille. Il exprime un sentiment qui ne lui est pas particulier, aussi parle-t-il, comme les amants dans la scène de la rencontre, d'un style emprunté :

*Patience perforce with wilful choler meeting
Makes my flesh tremble in their different greeting.
I will withdraw. But this intrusion shall,
Now seeming sweet, convert to bitterest gall.*

Si Tybalt seul réagit à l'insolence des Montaigus, ce n'est pas que Shakespeare veuille faire de lui un cas à part. Il n'y a pas à chercher sous ses mots un monde d'expériences et de propensions uniques et irremplaçables. Il n'est qu'un personnage : un autre Roméo, que la situation a forcé dans un rôle différent, déplaisant, mais qu'il doit bien assumer. Amoureux, Mercutio deviendrait aussi bête et mou que Roméo, et Roméo se mettrait en colère comme Tybalt si sa cousine faisait l'objet du même genre d'attention.

'*Why, uncle, it is a shame!*'- s'exclame Tybalt lorsqu'il détecte les intrus. Brooke précise qu'ils sont reconnus à leurs voix : il faut comprendre que leur drague arrogante les désignerait comme des ennemis même s'ils étaient de

parfaits inconnus. Or au contraire, entre Capulets et Montaigus la querelle est ancienne et les torts sont mutuels. Il y a une préhistoire de la pièce et l'on peut imaginer que dans cette ancienne querelle qui les oppose aux Montaigus, les Capulets ont, par le passé, plutôt eu le dessous : c'est ce qui explique l'audace de Roméo et de ses amis. L'ancienne situation d'humiliation, ajoutée au fait que le Prince au lieu de rétablir l'équilibre soutient les puissants Montaigus, explique aussi la susceptibilité intraitable de Tybalt. La guerre et l'amour sont objectivement associés, puisque l'honneur viril est impliqué dans l'une comme dans l'autre, et aussi l'intérêt politique. Pour Tybalt, après le précédent de Rosaline, dont il a sans doute eu vent, séduire une Capulet et déshonorer sa famille est tout ce dont Roméo a toujours rêvé, et c'est ce qu'il est en train de réussir. En refusant de voir les Capulets ravalés au statut de famille féminine violentée par la virile famille Montaigu, Tybalt se comporte donc selon l'honneur aristocratique le plus recevable.

Ce que décrit la solitude haineuse de Tybalt n'est donc pas la personnalité de Tybalt lui-même, mais une étape bien définie dans les conflits humains : l'étape initiale de tout conflit violent, dans laquelle les hommes ont à se forcer un peu pour faire le mal parce qu'ils ne s'en sont pas encore beaucoup fait. Une étape d'amorçage. A ce stade encore précoce du conflit n'interviennent que des sentiments assez superficiels, partant peu contagieux : et du coup, la violence est encore contrôlable. Pour cette fois, Tybalt endosse seul le rôle impopulaire du méchant querelleur et le vieux Capulet suffit à le retenir. Pourtant Tybalt n'est pas fou : c'est à dire qu'il va seulement dans la direction de la folie ordinaire et consensuelle, celle qui est appelée à devenir facilement commune à tous les Véronais.

Contrairement à la psychanalyse, science de médecins fondée sur l'observation du pathologique individuel, la science shakespearienne s'intéresse aux interactions les plus universellement répandues et les décrit en vue d'une mythologie ou d'une métaphysique. Lorsque Shakespeare met en scène un monstre ou un méchant, c'est du monstrueux ou de la méchanceté ordinaires qu'il veut nous entretenir, et c'est pourquoi son propos ne débouche pas sur le projet ou sur l'ébauche d'une hygiène individuelle, chose un peu dérisoire à ses yeux sans doute, mais plutôt sur une morale et sur une esquisse de théorie politique. Dans la perspective chrétienne, qui est aussi celle de Shakespeare tous les hommes se valent à très peu de choses près. Tous pécheurs, ils sont pour l'essentiel identiques aux yeux du Créateur. Tous sont mus par les mêmes aspirations vaines, quoique leurs actes aboutissent à des résultats différents.

Tout ce qui importe vraiment est collectif. Aussi n'est-ce pas seulement Mercutio qui est ordurier : c'est Roméo lui-même. Ce n'est pas seulement la Nourrice qui songe à la débauche : c'est aussi Juliette. Juliette buvant le somnifère répète le comportement de Mercutio, et c'est encore un acte de dépit amoureux. Tous les personnages de la pièce sont victimes d'une même idéologie mortifère que Shakespeare désigne par la répétition presque fastidieuse des mêmes effets : ainsi ce n'est pas une seule fois, mais deux -chez elle devant sa famille puis au tombeau devant Roméo- que Juliette passe pour morte, et les deux fois se ressemblent au moins en ceci que le subterfuge à chaque fois réussit. L'irréparable dans ***Roméo et Juliette*** n'est pas à mettre au compte de la malchance, mais des procédés que les personnages utilisent et des illusions qu'ils partagent. De même la folie qui, dans le tombeau,

transformera Roméo en bête féroce et le conduira à tuer pour une Juliette qu'il croit morte et dont il est lassé est à la fois un témoignage de sa fragilité et de celle - *frailty thy name is woman* - propre au sexe féminin, et plus communément déplorée : c'est celle de tout le monde. L'amour est lié à la mort en conséquence d'une mécanique universelle des passions que le personnage de Tybalt ne fait qu'incarner. Le relief donné par Shakespeare à son personnage vise à rendre présente la dimension agressive des réactions que l'amour provoque, mais en insistant sur leur caractère inéluctable et en quelque sorte normal.

Loin de prendre le machisme de ces jeunes italiens pour une aberration exotique, Shakespeare ne s'y intéresse que parce qu'il démontre une logique universelle qui est le sujet de sa pièce. Tybalt agirait comme Roméo s'il était comme lui possédé par la passion, car tous deux sont pénétrés de la même idéologie et des mêmes fantasmes, quoique la situation concrète veuille que dans l'immédiat il perçoive plutôt les choses à la façon de Mercutio. L'amour lui est, pour le moment, une passion extérieure, alors que l'honneur militaire est un souci de premier plan. Cependant, même dans cet état non amoureux de sa sensibilité, où l'amour lui apparaît comme une sale maladie, il se comporte encore selon la logique romantique, qui veut que les intérêts de l'amour soient toujours opposés aux exigences terrestres. Tybalt, Roméo, Mercutio participent de la même logique qui fait de l'amour son propre ennemi. Telle est la base de leur rencontre conflictuelle.

11. Le reniement

'Je suis fâché d'entendre une fois de plus le mot 'destin' prononcé par un jeune homme, précisément à un âge où l'on a coutume de prendre la fougue de ses désirs pour une volonté d'en haut'

(Goethe, **Les Années d'apprentissage de Wilhem Meister**).

Alors que, fidèle à son image, Benvolio suggère d'éviter tout heurt avec les Capulets - *'Good Mercutio, let's retire'*-, Mercutio fait une réponse étonnante -étonnante de vérité- : au point où en sont arrivées les choses, dit-il, il est trop tard pour éviter le pire. Et il appuie son pessimisme sur une étonnante description du caractère de Benvolio : lui que nous avons toujours vu en pacificateur serait en réalité le plus querelleur des hommes. C'est que la guerre comme l'amour est une affection collective. Elle ne suinte pas discrètement du cœur de quelques méchants, comme un filet d'eau que l'on pourrait étancher. Telle un incendie elle enflamme et dévore tout ce qui se présente. Il ne sert à rien de s'avancer en modérateur lorsque la querelle est entamée. On ne peut pas tirer son épée -comme Benvolio a fait au premier acte pour séparer les valets - en espérant que cela évitera de s'en servir : *'Thou art like one of these fellows that, when he enters the confines of a tavern, claps me his sword upon the table and says 'God send me no need of thee !' and by the operation of the second cup draws him on the drawer, when indeed there is no need'*. Avec une épée on ne peut que faire la guerre, et c'est pourquoi dès la première étincelle on sait que tout sera consumé. La violence est contagieuse comme la peste, et si elle a touché Tybalt, elle ne peut pas avoir épargné Benvolio. Mais par la même raison, c'est donc qu'elle affecte également Mercutio en dépit qu'il s'en taise. On peut soupçonner qu'en rappelant à Benvolio à quel point il est lui-même querelleur, Mercutio projette ses propres sentiments sur son compagnon. Il nous renseigne sur le

cours qu'ont pris ses propres pensées : il fait le commentaire de sa propre conduite, et surtout de ce qui va venir aussitôt. Peu lui importe de rencontrer les Capulets - *'I care not'* - avoue-t-il. C'est peu dire, car il a choisi la guerre, et c'est à cet effet qu'il s'affiche en ville avec une détermination d'autant plus inflexible qu'elle s'en prend à un adversaire inavoué : l'amour de Roméo pour Juliette.

Il n'est pas rare chez Shakespeare que le centre exact d'une pièce soit le lieu d'un pivotement inattendu et parfois burlesque vers la tragédie. On pense d'abord à ***Hamlet***, bien sûr et à la mort dégradante, absurde, et si lourde de conséquences, - *'o heavy deed'* - de Polonius. Par ironie sans doute, mais significative d'une attitude, Shakespeare traite volontiers la mort par la dérision. Au plan dramatique elle est alors donnée pour résulter de quelque accident ou de quelque défaut insignifiant. C'est d'un presque rien, ce *'vicious mole of nature in them'* dont parle Hamlet que meurt plus d'un héros shakespearien : hubris de César, indiscretion de Polonius, tous défauts dont la modestie au regard des conséquences souligne la vanité des choses humaines. Il y a un certain point de vue d'où la vie d'un homme ne pèse pas beaucoup plus que celle d'un petit oiseau. A sa condition humiliante, l'homme de sens ne peut opposer qu'un courage plein de fatalisme. *'We defy augury. There is special providence in the fall of a sparrow. If it be now, it is not to come; if it is not to come it will be now ; if it be not now, yet it will come. The readiness is all. Since no man, of aught he leaves, knows aught, what is it to leave betimes? Let be.'* C'est selon le même dessein d'humilier la prétention de grandeur qu'inspire une passion exaltée que dans ***Roméo et Juliette*** un meurtre inaugural vient fixer la visée jusque là indéfinie de l'œuvre. Ce meurtre, on le sentait bien venir mais on est un peu gêné

de le rencontrer dans la foulée de plusieurs scènes de bouffonnerie cruelle entre Juliette et la Nourrice, entre la Nourrice et Roméo, entre Roméo et Frère Laurent, entre la Nourrice et toute la bande des copains de Roméo. Pourtant, cette promiscuité est inévitable : elle vient châtier notre propension à glorifier l'amour, à en concevoir une illusion de perfection et d'autosuffisance. Si l'amour entretient un rapport essentiel avec le malheur et l'échec, c'est qu'il est lui aussi un de ces '*presque rien*' dont l'homme meurt à l'occasion.

'O brawling love, O loving hate' : haine associée à du désir, l'amour est une envie parmi les autres, et qui suffit à expliquer la catastrophe. Ce qui rend la pièce de Shakespeare authentiquement tragique, c'est la démonstration qui y est faite du lien essentiel de l'amour avec la haine. Pour que les choses soient bien claires c'est Roméo lui-même et non pas l'un de ses rivaux ou de ses amis moins fortunés en amour qui est décrit - *'As is the bud bit with an envious worm...'* - comme rongé par son microbe. Il n'y a pas d'amour sans haine, et celle dont les amants sont eux-mêmes porteurs suffirait à tout expliquer si le mal n'était pas général.

La lecture rassurante du mythe -celle qui est mise en avant dans le prologue- n'admet qu'un rapport accidentel entre l'amour et la fin tragique des amants : les amants seraient seulement victimes d'un hasard malheureux. Au pire entreraient en jeu la méchanceté ou l'incompréhension du monde. La tradition constate bien que Roméo et Juliette sont au centre d'un processus de haine, mais il leur est épargné d'y participer. La guerre civile y connaît d'ailleurs peu de péripéties : elle est donnée pour une toile de fond permanente et immobile, un obstacle humain et en même temps inhumain, étranger aux amants en tout cas, et

indifférent à leurs efforts. Les Roméos et les Juliettes de la tradition ont l'apparence de pures victimes et c'est pourquoi dans d'autres variations sur le même thème de l'amour malchanceux la haine politique peut tout aussi bien être remplacée dans son rôle mystifiant d'empêchement extérieur par une maladie ou un accident de la circulation. Mais aussi injustement que des amoureux soient frappés par le hasard, il est impossible par ce moyen d'entrer dans la tragédie : impossible de s'arracher au champ du simple mélodrame.

Tout en ne tordant jamais ouvertement le cou au bobard romantique, Shakespeare s'attache à montrer que plutôt qu'accidentelle, la conséquence de l'amour à la mort est strictement nécessaire : et c'est pourquoi il noue dramatiquement l'intrigue amoureuse et l'intrigue politique de façon que l'une ne s'oppose plus à l'autre comme un versant heureux de l'histoire par rapport à un versant triste, mais que l'une et l'autre soient bien comprises comme les deux faces d'une même page imprimée. Décrites en interaction, les deux histoires vont du même pas du léger au tragique. Resserrant dans l'espace des quelques jours que couvre sa pièce tout ce qui dans la guerre civile concerne particulièrement Roméo et Juliette, Shakespeare peut dérouler en totalité le processus par lequel l'amour se suscite des ennemis et se ressent en retour des effets de la guerre sociale.

Il y a en réalité plusieurs complots dans ***Roméo et Juliette***. Il y a d'une part le projet politico-matrimonial du vieux Capulet et d'autre part le mariage secret des jeunes héros, favorisé par le frère Laurent pour des raisons qui lui sont propres. Au complot des enfants pour se retrouver répondent les manoeuvres des adultes qui ont sur eux des projets différents : et il est exact que le drame résulte,

dans son enchaînement accidentel, de la rencontre de ces deux conspirations qui s'ignorent mais qui se complètent. Mais ce qui est nouveau chez Shakespeare, c'est que le développement de ces deux complots est mené strictement en parallèle, comme si, justement, rien dans les interférences entre les deux plans n'était vraiment accidentel.

Les deux complots de ***Roméo et Juliette*** sont ainsi agencés que Paris se rapproche de Juliette exactement à mesure que Roméo s'en éloigne. La scène quatre du troisième acte, qui nous montre comment Capulet décide finalement de forcer Juliette à épouser Paris est située dans la pièce comme un pendant exact de la scène cinq, qui est celle de la nuit d'amour. Pour être tout à fait précis, les deux scènes sont en réalité simultanées : Juliette, à l'étage, fait l'amour avec Roméo au moment même où son père s'occupe à la marier avec un autre. Ceci est une façon de représenter dramatiquement que la consommation de l'amour est également le début de sa mortification. Et Juliette ne restera pas ignorante des machinations de sa famille, ni étrangère, ni même absolument indifférente aux approches de Paris. Ce que Shakespeare dessine ici symboliquement, c'est le mouvement par lequel dans la vie une préoccupation d'un autre ordre peut dévorer un amour, ou surnager et accéder à la conscience lorsque l'amour se dégrade et cesse d'occuper entièrement l'esprit.

C'est pour associer causalement l'amour aux causes de son échec, sous la forme d'abord de la haine qu'il fait naître autour de lui, que Shakespeare donne un relief nouveau au personnage de Tybalt, caractérisé chez lui comme l'ennemi personnel de Roméo. L'image d'un cousin de Juliette lancé à la recherche de Roméo pour lui demander raison d'avoir courtisé sa parente est purement shakespearienne, de

même que la crise de rage dans laquelle Roméo finit par le tuer. C'est seulement chez Shakespeare que Roméo semble n'entrer dans le conflit qu'avec le meurtre de Tybalt, c'est à dire tout de suite après son mariage, et dans des circonstances qui en font une mise à l'épreuve de son amour.

Dans la tradition, le mari de Juliette participe longuement à la guerre civile sans que cela fasse douter de la qualité de son amour. La rixe dont Tybalt est victime n'est qu'un incident parmi d'autres, et qui survient après plusieurs mois. C'est par pure malchance que Roméo plutôt qu'un autre Montaigu expédie le cousin de Juliette : et l'on passe sur ce fait comme sur un incident lourd de conséquences mais sans signification particulière : un simple accident de la vie, en quelque sorte. Acceptant l'importance déterminante du contexte général de guerre que décrit la tradition, mais avant tout soucieux de décrire l'interaction entre la guerre et l'amour, Shakespeare, en revanche, veut que la rixe fatale soit lancée par procuration par les entourages respectifs de Roméo et de Juliette, non pas indépendamment, mais directement en réaction contre leur amour, dont ils ne peuvent supporter l'existence.

Il n'y avait pas de vraie querelle entre Tybalt et Mercutio : et parce qu'elle est gratuite au regard du code d'honneur aristocratique, cette mort a une apparence charitable. Benvolio, qui n'y comprend rien, veut croire à son effet cathartique :

*O Romeo, Romeo, brave Mercutio's dead
That gallant spirit has aspired the clouds
Which too untimely here did scorn the earth.*

Mais on ne peut pas se dévouer à la paix une épée à la main. Si les événements de l'acte trois sont bien dictés par

l'amour, c'est par cette forme destructrice de l'amour qui sévit à Vérone.

Par jalousie d'amitié, Mercutio est ulcéré de l'amour de Roméo, et c'est pour le même genre de raison –en tant que parent trahi dans ses intérêts claniques par le comportement irresponsable de sa cousine- que Tybalt de son côté est à la recherche du même Roméo. Le duel s'engage donc en l'absence du principal intéressé : mais non pas pourtant sans qu'il y soit pour quelque chose. Tous deux secrètement jaloux, Mercutio et Tybalt sont complètement intégrés au jeu de l'amour et de la guerre, et décidés à mettre fin à une romance qui les attriste, ils ont chacun de son côté résolu de recourir à des moyens violents : ce n'est donc pas par hasard qu'ils finissent par s'affronter.

Mercutio qui connaît le danger de Tybalt n'a pas le moindre prétexte à le défier, si ce n'est son désir de faire naître une querelle dans laquelle il pourra entraîner Roméo, l'arracher ainsi à ses pensées amoureuses, et le faire rentrer dans le combat politique, cette affaire d'hommes. En dehors de cela, Shakespeare évite soigneusement de donner le moindre prétexte dramatiquement vraisemblable à la détermination qu'il met à se perdre.

Mercutio entretenait jusque là des relations normales avec le clan Capulet, et Tybalt reste d'abord interdit : *'What wouldst thou have with me?'* Mais Mercutio n'a aucun motif avouable : il n'a jamais eu d'autre objectif que d'exciter contre Roméo le spadassin le plus dangereux de Vérone, et dès que Roméo survient, on le voit s'effacer -*'Marry, go before to field, he'll be your follower.'* - et pousser celui qu'il appelle son ami au devant des coups.

Le connaissant bien, c'est sur la vanité que Mercutio joue pour prendre Roméo au piège. Mais cela ne marche pas tout de suite, et lorsque Roméo essaye, au nom de l'amour, de calmer Tybalt en passant sur ses provocations, Mercutio l'excite au combat avec des mots insultants - '*O calm, dishonourable, vile submission*'. Mercutio craint par dessus tout que le duel n'ait pas lieu et qu'un Roméo toujours aussi amoureux retourne, honteux mais vivant, à ses amours. C'est pour cela que Mercutio se jette lui-même sur Tybalt le premier : non pas pour protéger son ami mais au contraire parce qu'il trouve intolérables les concessions faites au nom de Juliette. Loin d'agir de façon secourable, Mercutio précipite délibérément la catastrophe, et parce que les mots n'y suffisent pas, il choisit finalement de servir de modèle de comportement suicidaire dans cette phase où Roméo n'a pas encore pris son parti.

Parce qu'il ne supporte pas l'idée d'une issue pacifique, Mercutio préfère mourir le premier dans une querelle où il n'a pas de part. Il est le premier suicidé de cette histoire, et il s'agit d'un suicide par dépit. Cette mort en appelle d'autres, et d'ailleurs elle va immédiatement avoir sur Roméo l'effet escompté : elle va lui inspirer le reniement explicite de son amour pour Juliette.

Roméo sait que l'amour de Juliette devrait lui interdire de s'en prendre à Tybalt : motif si péremptoire et évident qu'il en a d'abord pris argument pour calmer ce dernier : '*I do protest I never injured thee, But love thee better than thou canst devise, Till thou shalt know the reason of my love..*'. Par la seule logique clanique, l'assaut contre Tybalt est déjà une répudiation de Juliette. Tybalt, si l'amour chez Roméo était solide, devrait lui être devenu aussi cher qu'un frère. Mais en pratique, il ne va pas balancer bien longtemps avant de l'assassiner.

Ce n'est pas pour venger Mercutio que Roméo tue Tybalt. C'est seulement parce qu'il en fait un point d'honneur - *'my reputation stained With Tybalt's slander.'* - : et sur l'instant il est tout entier derrière son acte. La conclusion s'impose : l'amour de Roméo pour Juliette est moins fort que sa vanité. La tentation d'en finir avec cet amour était présente depuis longtemps. Les mots qui accompagnent le meurtre - *'Dear Juliet, thy beauty has made me effeminate'* - ne sont pas un cri de vengeance, encore moins de remords, mais un reniement de la personne en lui qui s'est laissée séduire par une femme. Faisant sien après tout le verdict de son ami mourant - *'the plague on both your houses'* - Roméo voue aux cent mille diables tous les Capulets et Juliette avec eux.

Roméo accuse d'avance le Ciel pour les malheurs qui se préparent -et en particulier l' *'untimely death'* - qu'il attend : mais lui-même est à l'origine de toutes les morts qui vont endeuiller Vérone. Mercutio croyait Roméo simplement ramolli : il avait affaire à un individu frustré et déchiré, prêt à basculer dans la violence comme un animal acculé. Et avant de mettre fin à une existence - *'a despised life'* - qu'il méprise, il provoquera la perte non seulement de Juliette mais aussi celle de Mercutio et de Tybalt, sans omettre celle de sa propre mère

Aussitôt le meurtre accompli, Roméo revient de son mouvement violent et le regrette. L'amant exalté du deuxième acte est désormais un homme empêtré. S'écartant du stéréotype guerrier, oubliant de consacrer sa victoire à sa dame, il se montre plein de désespoir, humilié de se découvrir à l'usage si différent du héros qu'il aurait aimé être. Il comprend qu'en tuant Tybalt il s'en est pris à une victime de substitution par impuissance à se révolter contre l'assujettissement amoureux. Il comprend qu'il a tué

à la façon dont Hamlet tue Polonius : parce qu'il ne sait pas comment aborder un problème difficile, et qu'il se le reproche.

Benvolio croit que deux morts s'équilibrent parce qu'il ne comprend rien à la logique de la guerre. En réalité, la pulsion à laquelle Roméo a cédé montre l'effet contagieux de la haine, et quoique elle vienne rétablir un équilibre numérique, elle est de l'ordre de la vengeance, qui ne saurait qu'appeler la vengeance. *'Roméo slew Tybalt, Roméo must not live'* dira Lady Capulet. La querelle n'est pas vidée et Roméo, pour sa part, ne s'attend pas à une trêve : *'This day's black fate on more days does depend, This but begins the woe others must end'* , commente-t-il : car il n'a pas besoin d'être fin politique pour prévoir des développements funestes. Il lui suffit de consulter son propre cœur pour savoir qu'avec cet acte, la dimension maléfique de son amour est passée au premier plan et qu'elle va désormais commander toute sa conduite.

12. La discorde

The best actors in the world, either for tragedy, comedy, history, pastoral, pastoral-comical, historical-pastoral, tragical-historical, tragical-comical-historical-pastoral, scene undividable, or poem unlimited.... (Hamlet)

C'est pour sauver sa réputation que Roméo a tué Tybalt, et à partir de cet instant, nous ne pouvons plus nourrir d'illusions sur le personnage ni, par contrecoup, sur les intentions de l'auteur : ce dont il s'agit, c'est de la démolition du héros romantique. Toute la peur que Roméo a de Juliette s'est d'abord exprimée contre Tybalt : et les mots qu'il prononce en le tuant montrent assez qui est vraiment visé par sa violence. Pourtant, aussitôt le meurtre et la malédiction de l'amour un étonnant retournement le

précipite chez elle : et nous retrouvons les deux jeunes gens au matin. La nuit d'amour a bien eu lieu, quoiqu'elle ne soit pas représentée. Non pas sans doute pour ménager la pudeur des comédiens, mais en raison du mensonge que constituerait la suggestion de joies surfaites.

L'idée d'insérer le meurtre de Tybalt précisément entre le mariage et la nuit de noces est une innovation de Shakespeare et pour Juliette ce resserrement de l'action crée un conflit du devoir et de l'amour analogue à celui que Corneille décrit dans **Le Cid** , après que Rodrigue tue le père de Chimène. Mais alors que chez Corneille on choisit inmanquablement le devoir, Juliette s'accroche à son bonheur et décide sans balancer dans le sens opposé :

Nurse :

Will you speak well of him that killed your cousin?

Juliet :

Shall I speak ill of him that is my husband?

Et elle menace -déjà- de se tuer. Au même moment, Roméo se livre à des manœuvres semblables auprès du frère Laurent, et se satisfait rapidement d'obtenir une nuit d'amour en échange d'une séparation indéfinie. Les éléments de la catastrophe sont déjà suggérés, avec une différence notable entre la forme masculine et la forme féminine de la faiblesse.

Pour représenter l'amour mortifère, Shakespeare a dû trouver très à propos la corde que Roméo fait passer à Juliette pour qu'elle la lui lance depuis son balcon. Ici instrument d'escalade, mais plus communément de supplice, la corde fait partie du mythe originel et Shakespeare l'a conservée pour sa vigueur en tant qu'image. Elle doit dans l'idée de Roméo aider à la consommation de son amour, mais pour un public chrétien sa vue évoque irrésistiblement Judas, la trahison et le

suicide. Et c'est pourquoi nous ne sommes pas surpris qu'au moment où la Nourrice paraît annoncer la mort de Tybalt et le reniement de Roméo, son premier geste soit de la laisser tomber à terre, signifiant que la nuit d'amour n'est plus au programme tout en livrant la raison profonde de son inopportunité.

Le bon goût veut que l'on ne demande pas comment les choses se sont passées entre eux, mais pour s'en tenir à l'explicite et à l'évident, on constate qu'ils ne s'unissent qu'une seule fois et se séparent aussitôt. Ce que Shakespeare voit probablement dans ce schéma typiquement romantique d'une union consommée une seule fois, c'est l'échec d'un couple qui succombe à l'épreuve du réel et se dérobe à la durée et à la répétition. Alors que dans la tradition italienne l'histoire d'amour entre Roméo et Juliette s'étend sur plusieurs mois, Shakespeare la réduit à quelques jours –et ce n'est pas par respect servile d'une unité de temps dont il sait si bien s'affranchir dans d'autres oeuvres. Il ramène leur unique nuit partagée aux adieux du petit matin : et si l'on tient à voir dans la scène du réveil –la dernière qu'ils ont ensemble– un moment d'ivresse et de bonheur, c'est bien en vain que l'on en rechercherait des indices dans le texte. Pour des amants qui placent la barre aussi haut que le font Roméo et Juliette, la première nuit partagée est avant tout une épreuve : et si la possession charnelle est poétiquement égalée à la mort, c'est qu'elle met fin à l'amour aussi assurément que la déception, la frustration ou la trahison. Si Donne, dans *The Canonization*, compare le couple au Phénix, c'est pour célébrer cette trop rare circonstance qu'est la permanence du miracle amoureux au delà du plaisir. Un couple véritablement uni semble mourir dans l'union charnelle, mais il s'en relève

identique à lui-même et identiquement amoureux, comme le Phénix renaît de ses cendres. Il peut alors, être célébré pour avoir traversé l'épreuve :

*We die and rise the same and prove
Mysterious by this love...*

Mais cette heureuse issue est une rareté. L'union physique est une ordalie : et c'est à ce point que Roméo et Juliette échouent encore une fois.

Certaines adaptations font au spectateur l'offrande d'un prélude sexuellement explicite qui est sous-entendu chez Shakespeare, mais auquel il est d'autant plus notable qu'il ait omis de prévoir le moindre début de représentation. On comprend bien ce désir de représenter à tout prix le versant heureux de l'amour, si capital pour les impénitents romantiques que nous demeurons en dépit de toutes les rebuffades. Mais il faut pourtant s'y résigner : telle que Shakespeare l'a voulue, la grande scène d'amour de l'oeuvre censément la plus romantique du théâtre mondial ne comporte pas la moindre notation suggérant le plaisir, le bonheur ou l'espoir.

La scène du balcon est une cruelle scène de séparation : une séparation qui s'avérera définitive et qui représente la tragédie même de l'amour. Elle débute au moment du réveil, et s'ouvre sur une parole d'épouvante incrédule :

*'Wilt thou be gone? It is not yet near day:
It was the nightingale and not the lark,
That pierced the fearful hollow of thine ear;*

Roméo a parlé de s'en aller, et une dispute en découle : querelle d'amoureux certes, mais toute querelle trouve son origine dans un déficit d'amour. *'Believe me love...'* : Juliette pose d'emblée la question de la confiance, mais c'est pour se heurter à de la contradiction : *'It was*

the lark, the herald of the morn, no nightingale...'. Faits pour ne jamais chanter ensemble, l'alouette et le rossignol représentent les âmes désaccordées des amants.

Roméo veut partir et Juliette le retient. Puis dans un second temps il accepte de rester : mais c'est seulement pour mourir et Juliette le presse alors de s'enfuir. Changeant sans cesse de position, mais sans jamais se rencontrer, les deux amants ne parviennent à s'entendre que sur la séparation. C'est un divorce qui est subtilement évoqué par cette terminaison, et l'alouette de Roméo l'emporte finalement, triomphant dans son chant de discorde :

*It is the lark that sings so out of tune
Straining harsh discords and unpleasing sharps.*

La scène se termine par le déchirement du couple qui, pour être décidé en commun, ne perd rien de sa dimension de cruauté mutuellement infligée. Le départ précipité de Roméo n'a pas pour cause le souci de sécurité donné en prétexte mais la difficulté et la peine d'aimer. Surtout, il instaure une dissymétrie fatale dans le couple : Juliette fait preuve de générosité en laissant Roméo partir. Elle songe à la sauveté de son amant plus qu'au plaisir et davantage même qu'à sa propre vie, tandis qu'en acceptant ce sacrifice, Roméo ne fait que suivre ce qui est aussi son inclination du moment. On peut toujours accuser les circonstances et croire avec le mythe que Roméo préférerait rester avec Juliette, mais Shakespeare fait ce qu'il peut pour nous convaincre qu'il n'y tient pas tellement. *'I have more care to stay than will to go'*, dit-il : dénégalion au sens freudien du terme, transparent déni de l'équilibre réel qu'ont atteint ses pulsions contradictoires. La formule révèle par le vocabulaire ce

qu'elle nie par sa structure. Car si le sentiment est plus fort du côté du rester que du côté du partir, c'est que l'un est souci, quand l'autre est volonté. En posant comme sur deux plateaux d'une balance la vaine préoccupation de rester avec Juliette -son '*care to stay*'- et la détermination de retourner vers le vaste monde -son '*will to go*'-, Roméo décrit le déchirement de sa personnalité. Il annonce bien peu un départ pourtant résolu, mais explique pourquoi c'est toujours l'appel du monde qui l'emporte.

L'amour est une passion triste auquel un individu plus sain et plus fort que Roméo opposerait avec encore plus d'énergie sa volonté d'en sortir. Au premier matin -et davantage encore chez des personnages moins attendris- la tristesse de l'amour s'impose comme une évidence imprévue, et presque immédiatement la cruauté de la séparation en découle, qui ne laisse pas les amants à égalité. C'est Roméo qui s'en va, et Juliette qui le retient. Le schéma est classique. Si le passage avait une visée naturaliste, il représenterait Roméo s'éclipsant après avoir abusé d'une jeune fille. Chez Shakespeare il est surtout symbolique de ce moment du rapport amoureux où la séparation devient nécessaire de par la nature des choses : tragiquement, artistiquement nécessaire, parce qu'il s'agit d'éviter la retombée de l'émotion, que l'on ne saurait autrement empêcher. Littérairement parlant, l'impossibilité du bonheur résulte de la difficulté de le rendre intéressant.

Ce qui est au delà de tout imaginable, c'est une version heureuse de ***Roméo et Juliette*** se refermant sur le spectacle des amants mourant paisiblement dans leur lit, entourés de leurs nombreux enfants et petits enfants. La transformation de la passion explosive en existence bourgeoise, si habituelle dans la vie courante, est pour

cette raison même totalement privée de prestige. On ne veut pas la retrouver dans les livres : et c'est pourquoi, si les tragédies doivent logiquement se conclure sur une catastrophe, les comédies sont également tenues de s'interrompre dès que disparaît la perspective du malheur, et sans pouvoir dire ce qu'il en résulte à long terme pour les amants et leur amour : ou plus exactement, parce qu'il s'agit de ne surtout pas avoir à le faire.

Roméo le premier a eu l'audace de dire sans détour que cette issue était la meilleure possible : mais parce qu'elle lui ressemble Juliette a fini par en tomber d'accord. Elle aussi tient à ce que son histoire d'amour soit parfaitement belle, et le meilleur moyen de s'en assurer, c'est encore d'en rester là ! Qu'y aurait-il en effet à attendre de la vie ? Roméo se plaignait lorsqu'il était ensorcelé par les refus de Rosaline - *'bewitched by the charm of looks'* - mais il s'était habitué à des cruautés si émouvantes. Il savait vivre selon la parole de Philine dans ***Wilhelm Meister*** - *'Et si je t'aime, que t'importe?'* - que l'on pourrait considérer comme la devise de l'amoureux romantique. Surtout, la figure qu'il faisait n'était pas sans prestige. Mais depuis que Juliette a dit oui, et fait que désormais *'Romeo loves and is loved again'*, cet accueil et cette réciprocité ont bouleversé ses plans et ses habitudes, comme si un metteur en scène sadique l'avait privé de son rôle pour lui en donner un autre dont il eût ignoré le texte. Si par un malheur supplémentaire Capulet lui avait donné la main de Juliette, la catastrophe, du point de vue de la beauté littéraire, aurait été totale : le gracieux amoureux se serait transformé en ennuyeux mari aussi prestement que les chats bottés se transforment en mousquetaires ou les carrosses en citrouilles. Beaumarchais, en proposant ***Le mariage de Figaro*** pour suite du ***Barbier de Séville*** a

eu le cran rare de représenter ouvertement, dans la personne du comte Almaviva, cette séquence affligeante.

L'affectation littéraire de Roméo et de Juliette n'est qu'une forme de l'universelle vanité du moi qui se place au centre de tout et veut être le héros d'une histoire admirable. Le moi est haïssable, selon la lecture classique du christianisme, mais le romantisme moderne le suppose d'autant plus admirable qu'il le remplit d'héroïsme fictif. La soif d'héroïsme, devenue si passive et impuissante chez les modernes fut de tout temps le moteur de la guerre et du combat politique. A la jointure des temps classiques et des temps modernes, elle nourrissait les ambitions de tous ordres, et aussi les amours comme celui de Roméo pour Juliette. Comme Malvolio, mais aussi comme Shylock, Edmund, Caliban, Roméo veut être aimé sans savoir aimer en retour, mais plus encore il veut être admiré. D'un certain point de vue, c'est le même péché. C'est déjà vanité que de vouloir être aimé, dit Pascal : *'car il est faux que nous soyons dignes que les autres nous aiment. Il est injuste que nous le voulions'*. Vouloir être aimé, c'est trop s'aimer soi-même, et l'on pourrait dire de Roméo comme dit Viola au sujet de Malvolio dans **La Nuit des Rois** : *'You are sick of self-love'*. Shakespeare suggère que la vanité était depuis le début la passion dominante de celui qui se donnait pour un pur amoureux, et la scène du duel, et le meurtre de Tybalt, avec les paroles qui l'accompagnent, comme son *'Dear Juliet, thy beauty has made me effeminate'* composent une sombre épiphanie où Roméo s'est révélé, personnage pascalien pris entre son besoin de gloire et son insécurité morale. Dans les sources Juliette se propose de fuir avec Roméo, qui le lui interdit. Si Shakespeare préfère estomper cette explicitation grossière de leurs dispositions respectives, il en représente

la teneur par des moyens purement poétiques. Le ton des propos est révélateur. Voici comme s'exprime Juliette :

*Art thou gone so, love-lord, aye husband-friend?
I must hear from thee every day in the hour,
For in a minute there are many days.
O by this count I shall be much in years
Ere I again behold my Romeo.*

Et voici maintenant Roméo :

*Farewell!
I will omit no opportunity
That may convey my greetings, love, to thee*

Goethe remarque que *'la platitude n'est jamais autant mise en lumière que lorsqu'elle est exprimée en style versifié'*. Juliette, qui a de l'oreille, sait que Roméo, à cet instant, ne sent plus rien. Il fait bien d'en dire le moins possible, car sa voix, qu'il ne parvient plus à contrôler, proclame son désir d'une vie dont le cours soit plus simple, et c'est à la famille des personnages en manque de substance qu'il vient poétiquement s'agréger : Gonzalo, Rosencrantz, Guildenstern, Roderick, et emblématiquement, Polonius. L'amant qui s'en va est forcément dans un mauvais rôle, et c'est pourquoi Roméo est en difficulté par rapport à une Juliette qui a l'initiative. Il ne lui reste plus qu'à resservir sans convaincre les platitudes des romans. Ou bien alors, mais cela revient au même, il peut renvoyer à Juliette l'écho de ses propres paroles. Devant le Roméo des adieux, on pense à ce passage où Hamlet s'amuse aux dépens de Polonius : **'Hamlet** : *Do you see yonder cloud, that's almost in shape of a camel ?* **Polonius**: *By the mass, and't is like a camel indeed.* **Hamlet** : *Methinks, it is like a weasel.* **Polonius**: *It is backed like a weasel.* **Hamlet** : *Or, like a whale ?* **Polonius**: *Very like a whale.'* : tel est aussi, à ce point, Roméo. Pas contrariant, mais plus bon à rien.

Shakespeare peint ainsi la crise de l'amour, son affaissement intrinsèque. Juliette le sent et c'est la raison pour laquelle elle réagit par une prophétie aussi pessimiste que les réponses de Roméo sont évasives :

*O God I have an ill-divining soul:
Methinks, I see thee, now thou art so low,
As one dead in the bottom of a tomb:
Either my eyesight fails, or thou look'st pale.*

Ces paroles seraient difficiles à comprendre en conclusion d'une scène de bonheur. Mais ce qui vient en réalité de se passer entre les amants les justifie aisément. La prémonition de Juliette n'a rien de surnaturel : elle n'est que le bénéfice d'une sensibilité supérieure. Ce que Juliette vient de pressentir, c'est ce tournant dans une histoire d'amour que l'art représente par le trépas. Depuis l'assassinat de Tybalt l'espoir a disparu : désormais Roméo ne sait plus quoi faire de son amour et si l'anéantissement physique doit en résulter, ce sera comme la forme dramatiquement perceptible d'une catastrophe spirituelle concomitante. Et c'est pour cela que dans la séparation qui est selon le mythe censée sauver leurs vies à tous deux, Juliette lit au contraire le trépas. Roméo est du même avis :

*And, trust me, love, in my eye so do you
Dry sorrow drinks our blood. Adieu! Adieu!*

Tout en étant parfaitement déterministe, cette histoire est pleine d'absurdité. C'est cela qui la définit comme *'the tragical history of Roméo and Juliet'*. La contradiction qui gêne Roméo entre l'amour et l'honneur devait nécessairement se faire sentir, parce que c'est la même vanité qui commande à un homme comme lui d'être aussi bien un ami, un amant, un gentilhomme exemplaire.

Shakespeare la représente dramatiquement par des retournements incessants qui contrastent avec les résolutions simples et rapides de Juliette. Mais les résultats de la constance et ceux de la versatilité sont les mêmes. Tous les choix des deux amants tendent à la mort.

C'est parce qu'ils ont les mêmes références que les deux amants partagent les mêmes pensées, et l'étonnante approbation de Roméo -une concession qui devrait lui interdire cette fuite qu'il a résolue- en découle. Au détour d'une phrase il révèle la raison qui impose toutes ces souffrances comme un moindre mal :

Juliet :

Oh, thinkst thou we shall ever meet again?

Romeo:

*I doubt it not; and all these woes shall serve
For sweet discourses in our time to come*

'All these woes shall serve for sweet discourses in our time to come' : au moment même des adieux, Roméo est habité d'un projet de gloire littéraire qui suffit à le consoler d'être si malheureux, et c'est un certain souci de qualité qui explique sa crainte de rester auprès de Juliette une fois passée l'apogée de la première nuit d'amour. Sans doute redoute-t-il l'*anticlimax* : et curieusement Juliette qui a été jusque là si éloquente n'a rien à opposer à cet argument définitif, un renvoi à leur complicité d'enfants qui jouent leur vie comme une aventure mémorable. Si Juliette ne résiste plus et se résigne au départ de Roméo, c'est tout simplement qu'elle en accepte la nécessité : car elle a construit sa vie sur la même esthétique. Les deux amants sont profondément complices dans la séparation qui est le premier geste tragique de la pièce. La menace principale est le refroidissement de la passion que les deux amants redoutent d'autant plus qu'ils ont vécu la rencontre initiale

comme une explosion d'une intensité insurpassable. Voilà pourquoi, pour Juliette aussi bien que pour Roméo, *'parting is such sweet sorrow'*. Tous deux ont désormais peur de l'avenir : et c'est pourquoi ils aspirent à une terminaison de nature à fixer leur sentiment dans son état initial et parfait. Alors il sera possible de le prolonger pour l'éternité dans la littérature.

13. Le mythe tragique

Il n'y a qu'un seul roman dans la littérature occidentale. (Denis de Rougemont)

Si Shakespeare a retenu le mythe de Roméo et Juliette comme digne d'être mis en pièce, c'est qu'il y a perçu un potentiel tragique supérieur à ce que la tradition avait su faire du thème initial de l'amour impossible et du double suicide. Son idée est dès le départ de susciter davantage que de la compassion pour ses jeunes héros : et si l'on n'aboutit pas au mélodrame un peu ridicule que le prologue donne à craindre, c'est parce qu'existe chez lui une dimension d'ironie critique par rapport à la leçon ordinairement tirée de toute cette histoire. Son Roméo et sa Juliette ne se heurtent pas seulement à l'incompréhension du monde, mais surtout à l'illusion fondamentale du romantisme, qui consiste à attendre l'impossible du rattachement à un archétype glorieux. Ils sont moins victimes, moins innocents, et beaucoup plus efficacement tragiques.

Immédiatement après avoir poignardé Tybalt, Roméo s'écrie *'I am fortune's fool'*. Confronté au résultat de son action, il accuse le destin. Par ce contraste dramatiquement abrupt, Shakespeare nous provoque à réfléchir que Roméo exagère : car s'il est vrai que depuis la scène du bal, il est entré dans un enchaînement de

nécessités implacables, en revanche, la séduction de Juliette une fois posée, la fureur de Tybalt ne doit rien au hasard, ni le duel, ni le meurtre, ni l'exil : mais en même temps, il est exact que tout cela était écrit d'avance. Ce que Roméo appelle fortune lorsqu'il se déclare *'fortune's fool'* n'est visiblement que la somme de ses propres actes, qu'il ne reconnaît pas : et c'est cet aveuglement même qui intéresse Shakespeare plus encore que les actes qui en découlent et leurs conséquences pratiques. De même, lorsque Hamlet constate qu'Ophélie aide son père à l'espionner et qu'il lui fait si cruellement aveu de ne jamais l'avoir aimée, ce n'est pas la trahison supposée de la jeune fille qui nous intéresse mais l'impuissance du jeune homme à défendre son amour et son goût du gâchis, dont le refus de pardonner les offenses n'est qu'une conséquence. Hamlet choisit contre l'amour une vengeance qui ne lui tient même pas vraiment à coeur et c'est l'absurdité même de ce choix qui n'est que recherche délibérée du malheur qui constitue l'essence du tragique.

Ce qui semble aux yeux de Shakespeare définir Roméo et Juliette comme des personnages tragiques, c'est que sans pouvoir être exemptés de leur responsabilité ils se croient le jouet des circonstances : la raison en est que tout en étant les auteurs de leur destin, leurs actes ne proviennent pas entièrement d'eux. Mais ils ne résultent pas non plus de l'imitation de modèles humains. Ils s'inspirent de la prescription littéraire elle-même. Pour la conscience tragique, explique Lucien Goldman, il n'y a jamais vraiment de choix ⁽²⁾. Dans le cas de Roméo et de Juliette, la façon qu'ils ont de ne pas choisir, c'est d'avoir choisi la

² Lucien Goldman, *'Le Dieu caché'*, Gallimard. Il serait probablement fructueux d'examiner en détail les rencontres entre la pensée antiromantique de Shakespeare et celle des grands représentants littéraires du jansénisme que sont Pascal et Racine.

dépendance par rapport à un modèle mythique proposé par la littérature.

Denis de Rougemont a montré, dans *L'amour et l'Occident*, que l'ensemble de la littérature courtoise médiévale est influencé par l'hérésie cathare et par son mépris de la création, de la vie, et de la femme. Or justement, la posture romantique dénigre la vie et le bonheur pour leur opposer la beauté tragique de la mort, et il est tentant d'admettre que c'est bien de l'aspiration cathare au néant que découle la valorisation esthétique du beau trépas dans toute la littérature amoureuse occidentale, où c'est si régulièrement la perspective du malheur qui soutient l'intérêt du récit. Le roman de *Tristan* établit l'archétype de l'amour funeste conduisant à une gloire immortelle, et si l'on se demande quelles sont les créatures littéraires auxquels les amants de Vérone peuvent à bon droit s'identifier, les noms qui s'imposent sont ceux de Tristan et Yseult. Et il ne s'agit pas seulement de la dépendance d'un auteur par rapport à d'autres. A suivre les péripéties de *Roméo et Juliette*, on est porté à croire que les héros eux-mêmes sont représentés comme cherchant une ligne de conduite dans la tradition littéraire.

Roméo voudrait croire qu'il a toujours été prédestiné à être l'époux de Juliette, mais il sait au fond de son cœur que l'histoire n'est pas si simple. Si Rosaline avait dit oui, il n'aurait jamais aimé ailleurs, et cet amour qu'il voudrait hors du temps et exempt des circonstances en prend un insupportable air de contingence. Pour Ferdinand et Miranda dans *La Tempête*, le monde de l'amour - '*a brave new world*'- est chose neuve au contraire, et c'est pour cela qu'il est bon. Il faut que chaque amour soit si neuf, si unique, qu'il représente comme un signe du destin. Cela seul peut faire taire l'angoisse d'être, dans l'amour, le jouet

du hasard. Loin d'être fatale, la rencontre entre Roméo et Juliette n'est que fortuite, et c'est en ce sens qu'avant même d'être les victimes de quelques coïncidences malheureuses ils sont -'fortune's fools'- les jouets du hasard. Mais au prix de la mort, ils trouvent dans la littérature le sentiment de légitimité et même de nécessité qui manque à leurs destins individuels. Comment un amour pourrait-il manquer de réalité s'il met ses pas dans les pas de Tristan et d'Yseult? La légitimation que Roméo et Juliette ne trouvent pas dans leur mariage frelaté, ils la recherchent dans une conformité aussi parfaite que possible aux modèles de la tradition romantique qu'ils ont tous deux en mémoire. Et c'est aussi là qu'ils trouvent leurs idées de mort.

Avant même de rencontrer Juliette, Roméo envisageait déjà une mort prématurée :

*...my mind misgives
Some consequence, yet hanging in the stars
Shall bitterly begin his fearful date
With this night's revels and expire the term
Of a despised life, closed in my breast,
By some vile forfeit of untimely death.*

Et il faut aussi rappeler l'aveu qui conclut la scène du mariage :

*Then love-devouring Death do what he dare,
It is enough I may but call her mine*

Le consentement et même le désir masochiste de la difficulté et de la souffrance n'est pas moins marqué du côté de Juliette. Parce que cela suppose un sentiment exceptionnellement vif, Juliette adore défier sa famille en aimant chez l'ennemi, et elle apprécie qu'en retour Roméo risque sa vie pour elle. Aussi, lorsque Roméo se présente

pour la scène du balcon ne faut-il pas voir un congé dans son avertissement : *'If they [les parents de Juliette] do see thee, they will murder thee'*. Le pressentiment, formulé comme une inquiétude, pèse si peu de chose dans leur comportement à tous deux, il réussit si mal à les retenir de prendre des risques, que l'on sent bien qu'il fonctionne en réalité à l'inverse de ce que les deux personnages prétendent, et que le public feint hypocritement de croire, non pas comme un inconvénient dont on se serait bien passé, mais comme une séduction de plus, et même tout à fait nécessaire. Qu'aurait-on à faire d'un héros romantique qui ne risquerait pas sa vie ? La réponse que Roméo fait aux craintes exprimées par Juliette confirme effectivement qu'il perçoit bien les dangers qu'elle décrit, mais en les attribuant à leur cause véritable : Juliette elle-même et les sentiments qu'elle inspire, et sans du tout chercher à les fuir : *'Alack, there lies more peril in thine eye than twenty of their swords'*. C'est l'amour lui-même qui est meurtrier, et c'est ainsi que le veulent les amants romantiques.

'Come death and welcome. Juliet wills it so' : ce n'est pas par souci de sa vie que Roméo quitte Juliette. Hantant la scène en personnage de théâtre conscient de ses responsabilités, il sait que même s'il meurt il se relèvera pour le salut : mais rester auprès d'une amante une fois subjuguée inquiète en lui l'acteur qui tient à faire bonne figure jusqu'au bout. Seule la fuite lui épargne un sort comparable à celui du comte Almaviva : mais c'est aussi pourquoi l'on peut dire qu'elle consacre une liquidation tout aussi tragique du couple qu'il formait avec Juliette. Tout se passe comme si Roméo et Juliette escomptaient que le simple fait de leur amour interdit leur communique la même maladie de langueur qui entraîne lentement Tristan et Yseult : et c'est parce que la fatalité ne fait pas

bien son devoir qu'ils sont contraints de brusquer les choses. Schéma désormais archétypique de la psyché occidentale, modèle devenu si tristement banal du comportement suicidaire de l'adolescence. Sur fond de passion amoureuse, généralement passive et stérile, s'imitant les uns les autres et s'entraînant mutuellement, les romantiques de tous les temps jettent leur existence dans le feu de la drogue, de la délinquance ou de l'action directe : si bien qu'avec Juliette, Roméo forme une association semblable à ces couples modernes dont Bonnie et Clyde, ou Ulrike Meinhof et Andréas Baader, sont des exemples hauts en couleur, et par certains côtés admirables. La mort a toute la beauté du Diable pour qui préfère l'intensité à la durée, la souffrance à l'ennui, et pour parler avec les mots du romantisme politique, une fin horrible à une horreur sans fin.

Les livres imitent la vie en la déformant dans un sens pessimiste : et lorsque en retour ils se mettent à l'inspirer, cela conduit à la recherche du malheur. Les romantiques préfèrent l'échec à la possession parce qu'ils se considèrent eux-mêmes comme les créateurs d'une histoire à juger sur son intérêt. Ensemble, ils prennent pour règle de vie ce qui est d'abord une contrainte artistique : le bonheur à deux n'est pas un motif intéressant. Telle est la maladie de Roméo et de Juliette, et celle aussi du public qui les admire.

Quand le prologue dit les amants *'star-crossed'*, Shakespeare semble acquiescer à la dénonciation mythique de la malchance, mais il fait ensuite tout ce qu'il faut pour indiquer que ces deux-là sont victimes de leur tempérament d'artistes. Dès le début, Roméo et Juliette savent exactement où ils vont. Et ce savoir leur vient de leur culture littéraire. Tristan et Yseult se meurent

spontanément d'une langueur mystérieuse que le mythe donne pour un corrélat nécessaire de l'amour. *'Liebestod'*, disent-ils d'un seul mot pour désigner la force qui décide de leur destin. Roméo et de Juliette rejouent un peu cette histoire, mais leur problème est que, tout comme les enfants qui jouent à être des grandes personnes, ils n'arrivent pas tout à fait à se hausser à la hauteur de leur modèle.

Tout amour qui conduit à la mort n'est pas pour autant la grande passion courtoise sous sa forme la plus puissante. En raison de la force irrésistible de ce qui les unit, la magie du philtre qui est leur malédiction, Tristan et Yseult ne s'interrogent pas sur la possibilité de s'aimer, et semblent indifférents à la certitude d'en mourir. Mais Roméo et Juliette sont torturés par le doute, et leur nouvel amour est dès l'origine identifié comme faiblesse - *'Women may fall when there's no strength in men'* -, dit Laurent. Les simples tantôt doux et tantôt amers de ***Roméo et Juliette*** viennent comme un rappel du philtre - *'Within the infant rind of this weak flower poison has residence, and medicine power'* - mais s'ils sont métaphore de l'amour, c'est en raison de leur séduction, de leur fragilité et du danger que leur usage représente. Et ils sont avant tout métaphore des personnages eux-mêmes.

L'insistance des notations relatives à la jeunesse de Roméo et surtout de Juliette n'ont pas pour seule fonction de provoquer l'attendrissement des spectateurs. Etranger à toute forme de jeunisme, Shakespeare critique à travers la puérilité de ses héros l'inconstance d'un amour qui n'atteint jamais à la passion fatale de Tristan et Yseult. La nécessité dans laquelle Roméo et Juliette se trouvent de se cacher de leurs parents dépeint la honte et la peur qui sont le lot des adolescents ordinaires, mais elle représente

surtout l'inadéquation du lien amoureux : c'est que là où le modèle invente, Roméo et Juliette imitent. Ils sont comme une version enfantine du modèle médiéval, et plus ils prétendent s'en rapprocher plus la figure qu'ils font s'en écarte.

A l'acte trois, Roméo entre en scène, les indications scéniques le précisent, sur les mots : *'this weak flower'*, et il est aperçu du moine immédiatement après le terme *'that plant'*, qui semble ainsi le désigner. La *'Canker death'* qui tue aussi bien les hommes que les plantes est aussi l'affliction dont souffre Roméo, et le vers *'Full soon the canker death eats up that plant'*, au début de l'acte trois s'applique à l'amoureux lui-même. On peut le mettre en parallèle avec les termes dans lesquels Benvolio décrit son ami, du temps déjà où il était l'amoureux transi de Rosaline :

*To himself so secret and so close,
So far from sounding and from discovery,
As is the bud bit with an envious worm
Ere he can spread his sweet leaves to the air,
Or dedicate his beauty to the sun...*

Le parallélisme des images végétales fait de l'amour un aliment qui pourrait être bienfaisant, mais que le dosage ou le mode d'administration rendent dangereux : si bien que lorsque, dans la scène du tombeau, Roméo boit le poison de l'apothicaire, tout nous a préparés à y voir un symbole de sa personnalité même. L'amant romantique est un être vénéneux. Il est pour Juliette un breuvage mortel, et elle pour lui, car avec Shakespeare, les ressorts de l'intrigue sont devenus des défauts de caractère et des erreurs intellectuelles : on est passé de la magie à la psychologie. Shakespeare a transformé le mythe en une histoire naturelle, réaliste quoiqu'elle procède par

symboles, du sentiment amoureux tel qu'il existe socialement : un sentiment lui-même entièrement informé par la fréquentation de la littérature, et ainsi privé de spontanéité et d'authenticité.

Roméo et Juliette admirent Tristan et Yseult pour la raison même qui leur interdit de leur ressembler : parce qu'ils appartiennent à un autre plan de réalité. Tristan et Yseult ont l'innocence des premières fois, alors que Roméo et Juliette sont mentalement prisonniers de cet archaïsme qu'est le modèle courtois, et du romantisme qui n'aime l'amour que comme une belle aventure passée. C'est d'abord en ce sens que leur histoire est une tragédie du temps. Victimes de leur époque, ne vivant pas dans un monde magique mais humain et prosaïque en dépit de leurs tentatives enflées, ils ne peuvent pas concilier l'amour et l'honneur guerrier. Cette attente déçue, le mythe la représente comme contre-temps et comme défaut d'endurance et d'à propos. Il la représente aussi comme une inégalité scandaleuse entre les deux amants.

Le mythe originel laisse un peu croire à une parfaite égalité amoureuse au niveau de la plus grande intensité, qui se démontre par un même consentement à la mort : mais à l'opposé du mythe médiéval, cathare et donc secrètement antiféminin de Tristan et Yseult, centré sur les malheurs de Tristan, le mythe moderne des amants malheureux est d'abord le récit d'une passion féminine : *'For never was a story of more woe than that of Juliet and of her Roméo'*. La centralité du personnage féminin a dû s'imposer dès les récits italiens puisque c'est Luigi da Porto qui en 1530 a fixé le prénom de *'Juliette'*. Ceci revenait à la rattacher personnellement au temps et au climat de la pièce : celui du plein été. Radicalisant ce parti-pris, Shakespeare s'attache continûment à détruire la belle

symétrie entre les deux familles - *'Two households, both alike in dignity...'* - sournoisement décrite dans le prologue pour être bientôt démentie par de multiples notations et par la structure même de la pièce.

En réalité, la famille Montaigu est dramatiquement inférieure à la famille Capulet, et ceci représente le déséquilibre entre les amants : une des réalités de l'amour que Shakespeare veut dépeindre. Sans revenir sur le statut social clairement inégal des deux clans, on observe par exemple que les Montaignus sont entièrement absents de l'acte quatre où les seuls Capulets s'acharnent à la perte des amants. Il est énigmatique à première vue, mais à la réflexion significatif que Shakespeare prenne soin de faire mourir Lady Montaigu peu avant la scène finale. Un personnage reçoit la tâche de rapporter son décès. S'agit-il d'excuser un problème de distribution ? Il ne devait pas être difficile de pourvoir un rôle mineur, et qui pouvait rester muet. Même en admettant cette misère de la production, on devrait s'étonner que l'auteur ait la maladresse de la mettre en relief. Comme d'habitude lorsque Shakespeare semble pris en flagrant délit de bricolage, il a en réalité ses raisons. En évoquant le souvenir d'un personnage secondaire, Shakespeare souligne de façon un peu retorse ce fait même que sa disparition était passée inaperçue : car il lui importe de souligner à quel point la famille de Roméo est devenue périphérique, les événements se concentrant au sein de la famille Capulet à mesure que la pièce progresse.

'Whatever dies was not mixed equally', dit John Donne. D'autres notations du même genre, discrètes mais allant toutes dans le même sens, pointent vers une différence de niveau entre les deux amants : ainsi, si Juliette se tue pour accompagner Roméo dans l'au-delà, ce dernier périt sans

cause réelle, et subit seul la flétrissure de l'erreur et du ridicule. Le double suicide porte une prétention d'égalité et de réciprocité qui est logiquement impossible, l'un des amants devant nécessairement se tuer du vivant de l'autre. Roméo, comme Pyrame, se tue par méprise, alors que Juliette meurt victime d'un désespoir fondé. Leurs raisons étant de qualités différentes les amants meurent sans se rejoindre, trompés l'un par l'autre, séparés par des morts successives et différentes. L'égalité parfaite de la passion est la condition de sa subsistance, mais justement le couple formé par Roméo et Juliette est déséquilibré : et le symbole final en est la dissymétrie de leurs sacrifices.

Le double suicide tel qu'il sera commis par Juliette et par Roméo est pour Shakespeare une métaphore de l'échec parce qu'il se commet par erreur, mais rien ne peut tout à fait ôter à une méprise son potentiel ironique : et les illusions mortelles de l'amour font sans cesse cheminer les héros aux lisières du ridicule. Déjà, Mercutio mourant et lançant sa dernière plaisanterie : *'come tomorrow, you will find me a grave man'*, était un personnage racinien traité selon Offenbach, et au total **Roméo et Juliette** est une *comédie tragique* plutôt qu'une tragédie, dont elle n'a ni le style ni la tenue puisque les passages les plus pathétiques y débouchent régulièrement sur des bouffonneries ou des bassesses. Ici, le tragique ressemble assez à la bêtise selon Flaubert : les héros mythiques ont été ramenés à la vie ordinaire, et leur dépendance par rapport à des personnages mythiques symbolise la servilité bien réelle de toute une littérature et de tout un public par rapport à des rôles convenus. Ce que Shakespeare représente à travers ses personnages, c'est le manque de spontanéité et de vitalité d'hommes réels qui jouent et se jouent la comédie,

leur incapacité à assumer ou même à connaître des désirs authentiques, à éprouver la passion au premier degré.

Tout en les plaignant, Shakespeare écrit contre ses héros et c'est pourquoi il est à la fois amusant et un peu désespérant qu'après lui ces deux malhabiles soient demeurés des exemples pour la jeunesse. Le malentendu est peut-être inévitable. Il y a longtemps que l'*amour vrai* a été recouvert par l'idéologie romantique. Il est masqué par des comportements étudiés. *'L'homme et la femme, dit Robert Musil, trouvent à portée de la main un schéma de sentiments, d'actions et d'implications tout prêts à s'emparer d'eux; c'est alors un déroulement spirituellement inversé, ou les derniers moments prennent la première place. Les choses ne coulent plus de source. Dans cette inversion psychique, le pur plaisir que deux êtres prennent l'un à l'autre, le plus simple et le plus profond de tous les sentiments amoureux disparaît complètement.'* Il ne faut pas imiter l'amour mortifère de Roméo et Juliette comme eux-mêmes imitent Tristan et Yseult, mais Shakespeare est si peu enclin à légiférer que la leçon passe inaperçue pour peu que l'on incline de l'autre côté. Il est probablement inévitable que l'on s'obstine à idolâtrer le couple idéal, et que l'on se rende finalement comme tout le monde en pèlerinage à Vérone où l'on peut voir, en payant, l'authentique balcon de l'authentique maison des Capulets. On croira peut-être aimer une pièce nommée **'Roméo et Juliette'** : mais ce que l'on admirera en réalité, c'est le mythe éculé dont Shakespeare s'était saisi pour lui tordre le cou ; et l'on pourra se complaire dans le narcissisme mièvre que Shakespeare avait pour but de tourner en ridicule.

14. La comédie

Intimité, fidélité, jalousie, courage, haine -toutes ces choses sont pour le théâtre autant de constellations, de schémas donnés d'avance, prévisibles, le contraire de ce qu'elles sont pour la psychologie, qui dans l'amour découvre la haine, dans le courage la lâcheté. (Walter Benjamin)

Entre les amants désunis, mensonges et malentendus sont une représentation de l'opacité ordinaire qui s'est établie entre leurs âmes, de cet engluement vulgaire qui les a rendus, depuis leur séparation, à leur condition première d'individus isolés, d'étrangers remis chacun pour l'autre sur le même plan que le reste du monde. Cette révolution n'est pas un accident, quoique sa constatation s'impose seulement à la fin comme une révélation brutale. L'intrigue à partir de la fin de l'acte trois n'est plus faite que des suites d'une désertion qui aboutit au trépas parce qu'elle y tend et le représente d'emblée. A la fuite de Roméo, à la descente au tombeau de Juliette, le mythe accorde l'excuse de la nécessité : mais aucun des deux amants ne possède un réel désir de survie. La tombe est ce à quoi ils tendent spontanément. Et donc, lorsque Roméo décoche son : *'All these woes shall serve for sweet discourses in our times to come'*, il ne fait que rappeler Juliette au respect de l'orthodoxie dont elle est autant que lui sectatrice. A la fin, Roméo sera prompt à admettre la mort de Juliette parce qu'elle est pour lui de l'ordre d'une attente, pour ne pas dire d'un vœu. *'This wind blows us from ourselves'*, conclut Benvolio : un mot que nous pouvons adopter comme commentaire de tous les dangers d'un tempérament trop nerveux et d'un esprit trop inquiet.

Mercutio l'a expliqué au premier acte et Freud l'a confirmé depuis : le rêve est le royaume des désirs, où l'écart entre prévisions et préférences est imperceptible. **Queen Mab**,

cette fée du folklore censée inspirer nos rêves n'est qu'une personnification de nos préoccupations de la veille :

*And in this state she gallops night by night
Through lovers' brains and then they dream of love;
O'er courtiers knees, that dream on curtsies straight;
O'er lawyers fingers, who straight dream on fees;
O'er ladies' lips, who straight on kisses dream...*

Nos rêves ne sont que des souhaits déguisés : et c'est ce qui leur donne une valeur prémonitoire. Tout en prétendant se moquer des sombres pressentiments de son ami, Mercutio les confirme en réalité. De même les hallucinations de nos sens ne sont-elles qu'une objectivation de nos pulsions intimes : mais ressenties en dehors de toute résistance de la réalité.

Signe de l'ironie, si le Roméo de Brooke passe son exil mantouan à soupirer et à se lamenter, celui de Shakespeare semble conscient d'avoir échappé aux intermittences du cœur, et aussi d'avoir évité cet autre écueil d'une morne satisfaction. Vivre leur amour est ce que les amants font le plus difficilement. Séparés, ils ne cessent plus de penser l'un à l'autre avec tendresse. Cette possession tranquille du souvenir est peut-être le seul plaisir sans mélange de l'amour : c'est l'amour descendu jusqu'au cœur, et nous voyons Roméo, inquiet et souffrant tant qu'il était avec Juliette, retrouver paix et inspiration depuis qu'il en est séparé. Les rêves qui viennent à Roméo dans sa solitude montrent à quoi il tend depuis le début. A présent il ne veut plus revoir Juliette que dans la gloire des martyrs de l'amour :

*I dreamt my lady came and found me dead...
And breathed such life with kisses in my lips
That I revived and was an emperor.*

Un poème de John Donne, *Witchcraft by a picture*, illustre la fluctuation douloureuse du sentiment qui finit par donner une supériorité à l'absence sur la présence, à la perte sur la possession. Les images visuelles que les amants forment l'un de l'autre témoignent des souffrances qu'ils s'infligent l'un l'autre. Elles sont comparables aux poupées qu'utilisent les féticheurs pour envoûter leurs victimes :

*I fixe mine eye on thine, and there
Pity my picture burning in thine eye,
My picture drowned in a transparent teare,
When I look lower I espie;
Hadst thou the wicked skill
By pictures made and marred, to kill,
How many ways mightst thou perform thy will?*

L'amour dans l'instant est essentiellement angoisse et douleur. La raison en est la multiplicité insaisissable, perturbatrice, inquiétante de la personne. Par la séparation nous emportons un souvenir entièrement bienfaisant parce que, descendant jusqu'au cœur, il devient entièrement nôtre :

*But now I have drunk thy sweet salt teares,
And though thou poure more I'll depart;
My picture vanished, vanish feares,
that I can be endangered by that art:
Though thou retain of me
One picture more, yet that will be,
Being in thine owne heart, from all malice free.*

Le souvenir, purifié des imperfections du réel, est plus intense que la perception. La possession y est totale, exempte des obstacles qu'y mettent les caprices de l'autre, toujours trop séparé, trop étranger pour ne pas en troubler la jouissance. Et donc, lorsque nous le retrouvons au

cinquième acte, l'amoureux que nous avons laissé au désespoir dort bien et fait même de beaux rêves :

*If I may trust the flattering truth of sleep,
My dreams presage some joyful news at hand.
My bosom's lord sits lightly in his throne,
And all day an unaccustomed spirit
Lifts me above the ground with cheerful thoughts.*

C'en est fini du cri '*banished !*' répété avec véhémence lorsque est tombée la sentence d'exil. A présent Roméo est effectivement séparé de Juliette et pourtant il ne se plaint plus. Cela ne signifie pas qu'il l'ait oubliée : au contraire, c'est dans l'absence qu'il l'a retrouvée. Chaque nuit elle lui revient en rêve -'*I dreamt my lady came...*'- et il n'en a jamais été plus proche. Il n'a jamais joui plus intensément de son existence.

Ce que les deux amants trouvent si réconfortant dans une solitude annonciatrice de la mort, c'est une adéquation renouvelée à l'idéal. Parce qu'ils n'atteignent pas à la fusion totale qu'ils jugent seule digne d'eux, ils sont habités par le soupçon que leur couple est mal formé et condamné à la dissolution, et l'angoisse de chaque instant qu'ils passent ensemble confirme cette crainte : mais lorsque séparés ils se retrouvent seuls en compagnie imaginaire l'un de l'autre, ils oublient tous leurs doutes et se haussent à un niveau supérieur de pensée et d'expression. Lui si gauche et si sombre est devenu poète. L'amour remémoré donne toute sa valeur à l'amour seulement vécu, comme le théâtre rend la vie plus noble que les anecdotes qui lui servent de prétexte -'*Ah me, how sweet is love itself possessed, When but love's shadows are so rich in joy!*'.

Si émotionnellement et poétiquement tout va de mieux en mieux à partir de la séparation des amants, c'est parce

qu'une grande victoire morale a été remportée : souffrir et mourir sont deux choses que des enfants peuvent faire avec plus d'effet que des adultes, et si la passion de Roméo et de Juliette n'atteint jamais dans la présence l'incandescence du mythe, elle est capable de pathétique dans le malheur. Par l'ironie, Shakespeare sape notre admiration. Il laisse subsister la pitié, et les moments où les amants pensent l'un à l'autre dans la solitude donnent également lieu aux plus beaux morceaux lyriques : les seuls où le spectateur peut s'abandonner à l'émotion sans l'arrière-pensée que l'auteur est en train de jouer avec ses sentiments. C'est parce qu'ils sont des moments de vérité.

Devant les rêves de Roméo, on songe forcément à Dante et à sa Béatrice, ou à Laure et Pétrarque : aimer de cette façon, c'est choisir la mort de préférence à la vie. Une suite d'imprudences, de malentendus et de violences culminent dans le double suicide : mais chaque geste particulier remonte à une cause unique qui est le désir de suivre un modèle prestigieux et tragique. Roméo et Juliette sont habités de l'idéal tristanesque du beau geste de mort - *'the fearful passage of their death-marked love'* - mais justement : il s'agit pour eux d'un idéal explicite et non d'une obscure fatalité. S'il y a une vérité de leurs émotions, c'est tout de même une convention apprise qui fixe leur destin, et d'autant plus strictement qu'ils l'ont intériorisée : et tout ce qui chez eux se veut identique au modèle est profondément différent et inférieur. Roméo n'est qu'un Tristan apprenti, un écolier et un imitateur de l'amour mortifère - *'Love goes toward love as schoolboys from their books, But love from love, toward school with heavy looks'* - Dans la scène du balcon Shakespeare traduit l'espièglerie enfantine de Juliette par les aller et retours qu'elle effectue entre son amoureux et sa Nourrice, parlant

à l'un en femme et à l'autre en petite fille. Plus tard, la façon dont le frère Laurent doit littéralement les décoller l'un de l'autre avant de bénir leur union fait passer du plan héroïque à celui de la farce, mais en même temps que la grâce, la fraîcheur et la spontanéité qui vont briller un instant à nos yeux, c'est la fugacité de toutes leurs émotions et la fragilité de leurs engagements que leur jeunesse représente.

Tristan et Yseult forment un couple adultère : et c'est leur transgression abrupte des lois sociales qui établit qu'un amour absolu donne des droits absolus. Par rapport à cette haute félonie, le mariage secret de Roméo et Juliette a l'allure d'une machination un peu dérisoire. Tristan et Yseult piétinent résolument leurs devoirs qui d'épouse qui de vassal, sans égards pour les conséquences. La faute n'implique chez eux aucune honte, car ils sont mus par une nécessité supérieure, et qui les met au-dessus de l'hostilité du monde et des règles de la bienséance. Aussi assument-ils tout en bloc et avec assurance lorsqu'ils sont découverts. Par rapport à cela, Roméo et Juliette souffrent d'une exténuation, d'un déficit de réalité, qui se traduisent par le besoin qu'ils éprouvent de dissimuler, et par leur propension à s'enivrer de paroles presque toutes ambiguës et maladroites, mais pour nous révélatrices dans la mesure où elles sont presque toutes des mises en cause de l'amour lui-même plutôt que de l'ordre patriarcal contre lequel ils n'ont pas la force de se révolter ouvertement.

Depuis le départ de Roméo, Juliette vit les affres de l'amour intermittent. La convention veut qu'elle soit principalement en butte à Vérone et à sa famille, -'the continuance of her parents' rage': mais la crise secrète qui traverse sa relation avec Roméo est la plus grave et la plus intéressante. Tout ce qui oppose Juliette à ses parents ne

fait que servir de leurre et donner un prétexte aux manœuvres de la guerre amoureuse. Superficiellement, le mythe de **Roméo et Juliette** décrit le malheur rare de tomber amoureux de l'ennemi : mais son sens profond c'est qu'on est toujours amoureux de l'ennemi. Ce caractère conflictuel de l'amour apparaît dès le début de la pièce à travers les oxymores dont Roméo use pour le décrire :

*Why then, O brawling love, O loving hate,
O anything, of nothing first create!
O heavy lightness, serious vanity,
Misshapen chaos of well-seeming forms,
Feather of lead, bright smoke, cold fire, sick health,
Still-waking sleep, that is not what it is!*

Que l'amour soit douloureux, contradictoire, incompréhensible et décevant, Roméo le sait depuis le début et c'est d'ailleurs à cela qu'il le reconnaît. Juliette ne voit pas les choses autrement. Aux oxymores de Roméo au premier acte correspondent ceux que Juliette utilise au troisième pour désigner son amant après qu'il a tué Tybalt, et du même coup sacrifié toute possibilité de bonheur :

*Beautiful tyrant, fiend angelical!
Dove-feathered raven, wolfish-ravening lamb!*

Les oxymores du premier acte peuvent sembler dans la bouche de Roméo un simple jeu verbal. A l'acte trois, en revanche, se révèle leur force de vérité : l'être aimé est pour celui qui l'aime le pire des ennemis, car de tous les êtres de la création il est le mieux à même d'infliger des souffrances.

Roméo est inquietant pour Juliette et c'est une Juliette elle-même inquiétante que Shakespeare dessine dès la scène du balcon. *'Or if thou thinkest I am too quickly won, I'll frown and be perverse, and say thee nay, So thou wilt*

woo... : voici une Juliette propre à effrayer Roméo par sa science de femme après l'avoir surpris, lors de la scène de la rencontre, par sa spontanéité amoureuse : deux qualités dont on devrait attendre qu'elles s'excluent mutuellement, mais qui coexistent et additionnent leurs exigences. Juliette ne sent pas, bien entendu, à quel point elle fait peur à Roméo, et même elle est peut-être tentée de se reprocher la façon dont elle s'est donnée comme une innocente. Tout ce qui suit les adieux du troisième acte décrit la montée du malentendu et de la violence déguisée comme un concours de circonstances. Juliette se sait trahie et abandonnée et son sentiment pour Roméo s'est mêlé de haine, mais à cette importante transformation près, elle est toujours amoureuse et ne s'avoue pas vaincue. Réciproquement, faire souffrir Roméo est une propriété qu'elle possédera jusqu'au bout quoique elle se trouve au delà de son pouvoir de contrôle : autant pourrait-elle, s'il en était autrement, contrôler celle que Roméo lui inflige. L'amour continue, car il est par excellence le sentiment qui est compatible avec tous les autres, celui dont les effets ne sont jamais annulés par les impuretés qui le contaminent, celui qui ne s'épuise jamais que de son propre mouvement : un sentiment d'un autre ordre dont le signe de reconnaissance est la souffrance qu'il répand autour de lui. Plus encore que la beauté, et que toutes les qualités propres aux amoureux, le souvenir des avanies reçues ne fait qu'accroître l'enjeu des manoeuvres qui en font une sorte de guerre dominée par la ruse et la dissimulation, génératrice de souffrances et à la fin d'un ressentiment qui recouvre entièrement, quoique sans l'abolir, l'attraction initiale.

'They who keep one another alive never parted be' dit John Donne : les amants se tiennent en vie, et lorsqu'ils se

quittent ne font qu'exprimer un consentement à la mort. Ce n'est ni la vie ni le bonheur qui valent à leurs yeux, ce n'est pas non plus le couple qu'ils forment ensemble, ni même la poésie du langage dans lequel ils s'expriment : c'est le cours funèbre pris par cette histoire d'amour que l'auteur écrit mais que ses héros considèrent comme leur œuvre. Et nous pouvons englober Juliette dans le même diagnostic, car dès la scène du balcon elle aussi songe à la mort avec délectation -au moment où la postérité pourra découper Roméo '*Take him and cut him in little stars-*' en papillotes à épingle dans son grand album de souvenirs. Lorsque la Nourrice s'est présentée, une corde à la main, après la mort de Tybalt et répétant obstinément '*he's dead, he's dead...*' , Juliette a aussitôt cru qu'elle parlait de Roméo : car elle a reconnu l'événement qu'elle attendait secrètement. Et c'est bien entendu un suicide qu'elle a supposé -'*has Romeo slain himself?*'- : sans doute parce que c'est la mort romantique par excellence, celle qui finira par survenir.

'All these woes shall serve for sweet discourses in our times to come'. Le trait est sans réplique, et tout amateur de fiction l'admettra avec nos deux héros : la douleur, le malheur et une fin pitoyable font la douceur d'un spectacle. Que Roméo présente l'argument, que Juliette soit aussitôt convaincue montre une fois de plus que les amants shakespeariens se comprennent eux-mêmes comme des personnages de fiction : ici, Shakespeare s'amuse à faire par rapport à la littérature sentimentale comme Cervantès par rapport au roman de chevalerie lorsque dans la deuxième partie du ***Don Quichotte*** il introduit des personnages qui ont lu la première. L'effet est de distanciation par rapport à une tradition qui sert de référence aux personnages eux-mêmes : tout en ne se

comprenant que dans le contexte du roman courtois, ***Roméo et Juliette*** est tout le contraire d'une œuvre naïvement romantique. Lorsque des péripéties du roman courtois Shakespeare fait une motivation de ses personnages, il décrit une passion au second degré et entre dans les méandres d'une intrigue qui peut sembler délibérément aberrante aux amateurs du réalisme psychologique, en tant qu'ils trouvent d'habitude vraisemblables les seules motivations les plus ordinaires : celles des humains ordinaires qui veulent être heureux -ou au moins le croient- et qui ne lisent pas de livres. Mais même lorsqu'ils ne lisent pas de livres, les humains ordinaires sont tous plus ou moins romantiques car ils ont tous des modèles en tête. C'est donc bien d'une réalité sociale que Shakespeare s'amuse et, tout en satirisant, il décrit aussi les mouvements de l'amour ordinaire, tel qu'il échoue banalement et sans drame à toutes les époques. Roméo et Juliette sont des personnages dérivés au sens où les mathématiciens parlent de fonctions dérivées : et de même qu'en mathématiques la fonction dérivée montre mieux la tendance, des œuvres à certains égards caricaturales et parodiques sont plus éclairantes qu'un prétendu réalisme. Chaque temps fort d'une pièce comme ***Roméo et Juliette*** peut ainsi s'interpréter comme une étape dans une histoire d'amour réelle : et c'est alors que la fiction parle le plus sérieusement de la vie. Roméo, ses poses et ses palinodies, Juliette et ses ruses dessinent une ligne dramatique dérobée qui dit les vrais subterfuges d'un amour corrompu par l'idéologie romantique.

L'attitude romantique consiste à glorifier un amour qui est haine et douleur autant que désir et plaisir. L'attitude classique consiste à prévenir contre lui, non tant au nom de la bonne santé qu'au nom du bon goût. On peut

appliquer à Roméo cette observation de Paul Bénichou sur le personnage Racinien : *'Ce qui distingue le personnage de Racine n'est pas la puissance de l'amour, mais la forme de cet amour, à la fois égoïste en ce qu'il vise à la possession de l'objet à n'importe quel prix, et ennemi de lui-même, tout entier tourné vers le désastre. La nouveauté de Racine ne réside pas dans la primauté donnée à l'amour parmi les autres instincts, mais dans la façon de concevoir l'instinct en général, étranger à toute valeur, et tragique, en un mot naturel, au sens janséniste de ce mot.'* (3). Egoïsme de l'amour : ce n'est pas pour Tybalt que Roméo est un loup et un démon : c'est pour Juliette elle-même, et justement en tant qu'il est aussi un agneau et un ange. Pour Shakespeare aussi, un amour est toujours une suite de manquements et de cruautés parfaitement inévitables. Le parallèle avec le théâtre classique français s'impose avec évidence. *'Here's much to-do with hate, but more with love'*, avait dit Roméo en commentaire de la situation d'ensemble à Vérone. *'L'équivalence de l'amour et de la haine, nés sans cesse l'un de l'autre'*, dit Paul Bénichou à propos de Racine, *'cet axiome qui est la négation même du dévouement chevaleresque, est au centre de la psychologie racinienne de l'amour.'* Et de même, on doit considérer d'une part tout ce qui est immédiatement perceptible dans **Roméo et Juliette** comme une parodie du roman de **Tristan**, et d'autre part tout ce qui y est secret et ne s'y découvre qu'à l'analyse, comme une description réaliste de la nature humaine.

L'*amour vrai* ne peut plus s'observer dans un monde où tout le monde romantise : mais sa contrefaçon n'en monte que mieux sur la scène. Prenant son parti du masque, Shakespeare met en scène un amour artificiel tel qu'il a pu

³ Paul Bénichou : **Morales du Grand Siècle**.

l'observer et c'est dans cette mesure qu'il nous parle des rapports amoureux tels qu'ils existent réellement : mais il ne prétend pas nous apprendre à aimer. Il ne nous montre pas d'exemple à imiter. Il ne prescrit pas et ne moralise pas. Il préfère ne représenter que des errements. **Roméo et Juliette** est une œuvre principalement négative et critique décrivant l'amour en creux, par ses manques, ses limites, et ses échecs : c'est une charge contre le romantisme de ses personnages, décrivant seulement ce que l'amour ne devrait pas être. Là où la tradition courtoise concilie en Tristan, en Roland, en Céladon, la tendresse avec l'héroïsme guerrier, Shakespeare les dissocie et les dénigre tous deux, et aboutit à des héros que l'on peut plaindre, car ce sont des victimes, mais non pas admirer. Roméo n'est plus un guerrier, mais un assassin, il n'est plus chevaleresque, mais porté à l'inconstance et à la goujaterie. En le concevant, Shakespeare se place d'emblée en ce point que selon Paul Bénichou le théâtre classique français atteint par étapes successives lorsque, passant du Rodrigue cornélien à la Phèdre racinienne, il part de l'héroïsme courtois de **L'Astrée** pour arriver à la description janséniste de l'homme déchu que Pascal proposera de la façon la plus explicite dans les **Pensées**. Si bien que finalement Shakespeare est tout à fait à l'opposé du romantisme : selon les critères du classicisme français, il est tout à fait un classique.

Finalement, toutes les œuvres romantiques sont superficielles parce qu'elles esquivent les questions de fond : l'amour existe-t-il ? Peut-il durer ? Est-il le lieu d'une contradiction essentielle ? Et finalement : est-il bon, est-il méchant ? C'est par facilité que les œuvres naïvement romantiques - c'est à cette hypocrisie qu'on les reconnaît-

recourent à la mort physique comme à un simple '*deus ex machina*' : ce qui revient à ne pas décrire les conséquences déplaisantes et souvent sordides qui découlent de l'amour, pour lui imaginer seulement des empêchements fortuits qui seront comme les boucs émissaires tenus pour responsables de sa catastrophe. Les héros romantiques périssent d'un coup d'épée s'ils sont élizabétains. Au dix-huitième siècle ils pleurent dans le décor splendide d'un lac alpin avant de s'y noyer à l'occasion d'une promenade en barque. S'ils sont modernes, ils attrapent la tuberculose ou le cancer, et s'ils sont vraiment branchés et contemporains, le sida : autant de façons de ne pas explorer la passion et ses pouvoirs. Les œuvres romantiques ne sont capables de tragique qu'au sens où l'on parle dans les journaux d'un '*tragique accident*', et lorsqu'elles sont optimistes elles ne savent pas aller au delà du '*ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants*' des contes de fées. Toujours, elles manquent le propre de l'amour, dont elles utilisent seulement le nom pour mobiliser en leur faveur un capital de sympathie.

Dans la préface d'***Andromaque***, Racine ironise sur la littérature courtoise parce qu'elle manque à représenter toute la cruauté et l'ambivalence de l'amour, enjolive ce qui est en réalité toujours pénible, et parfois sordide : '*J'avoue que Pyrrhus n'est pas assez résigné à la volonté de sa maîtresse et que Céladon a mieux que lui connu le parfait amour. Mais que faire? Pyrrhus n'avait pas lu nos romans*'. Racine se moque, évidemment : son Pyrrhus est bien la création d'un auteur qui connaît Céladon et le trouve faible mais qui réserve sa critique pour les préfaces. Shakespeare pour sa part fait résonner directement sur scène une propagande romantique qui se retourne contre elle-même. Son Roméo a tout lu et use d'un langage, celui

de la littérature courtoise, que le poète reproduit non pour en faire admirer la beauté, mais pour en critiquer les effets. Mettant en scène des personnages au second degré, des personnages qui se prennent pour les héros d'une autre littérature, Shakespeare est une sorte de Racine bouffon, et cet humour noir et parodique, qu'il invente peut-être et dont l'esprit anglais reste en tous cas marqué est, un demi-siècle avant le classicisme français, une affirmation déjà pascalienne de la misère de l'homme sans Dieu - jointe au parti pris d'en rire.

D'autres depuis Shakespeare ont affronté le problème de décrire l'amour en évitant les facilités romantiques, et ils ont parfois su échapper à la convention usée de leur temps. Mais la difficulté esthétique est toujours aussi grande, et la solution consiste souvent à ne pas conclure. C'est ce que fait Stendhal, faute de mieux sans doute, en renonçant presque toujours à achever ses romans. Lorsqu'il sort de l'impasse, c'est avec une exécution judiciaire dans ***Le Rouge et le Noir***, et dans la ***Chartreuse de Parme*** avec un subtil finale en diminuendo - un *fade out* de la relation entre Fabrice et Clélia. Là, l'amour n'est plus interrompu arbitrairement, mais conduit, tant bien que mal, jusqu'à une fin inscrite de façon vraisemblable dans sa logique propre. Henry James dans ***Portrait of a Lady*** fait un peu comme Shakespeare par son parti pris de décrire non l'amour accompli, mais son ratage. Lui non plus ne conclut pas et, content d'avoir livré une description achevée des personnages et de leurs rapports, laisse le lecteur libre d'imaginer une sortie au douloureux labyrinthe de leur existence. Il n'y a pas de solution définitive. Décrire une passion qui ne soit ni artificielle ni condamnée reste un projet digne d'intérêt, mais souffrant d'une contradiction qui semble le condamner, et qui d'ailleurs déborde la

question de la littérature amoureuse : toute fiction ne vaut que de figurer une expérience unique, mais sa pente naturelle consiste à fabriquer et à proposer au public des modèles qui du fait même de leur prestige deviennent des contraintes pour la vie. Sans doute est-ce déjà un remords pour Shakespeare que d'avoir figé la vie en histoires, mais il n'y peut pas grand chose : l'art tend spontanément à être prescripteur et moralisateur. Il faut beaucoup d'imagination et de retenue pour qu'il se fasse un tant soit peu émancipateur.

15. Le mensonge

Ce n'est pas de ce qu'on lui oppose que meurt un amour. Dès qu'il possède une réalité vraie, Dieu seul peut le créer, Dieu seul l'anéantir. (Emmanuel Berl)

Juliette s'est donnée, elle a exigé un don total en retour. S'enfuir est la réponse que Roméo donne à ce défi. Il n'est pas dans l'esprit du mythe de représenter un amant volage et cela ne fait pas partie non plus des plans de Shakespeare. Donnant toutes ses chances au mythe dont il part, Shakespeare se tient au plus près d'une description de l' *'amour vrai'* et ses amants ne sont ni infidèles ni jaloux. Roméo s'en va mais il n'est pas infidèle : il est seulement inconstant. Aucun indice ne pointe en direction d'une trahison vulgaire et en dépit de l'embarras qui domine la scène des adieux il serait gratuit de supposer que la libre générosité de Juliette ait pu diminuer l'amour de Roméo : mais le manque de persévérance, l'incapacité à s'inscrire dans la durée, est systématique dans la relation romantique. Un amour de cette ampleur a quelque chose d'excessif - *'Although I joy in thee I have no joy of this contract tonight. It is too rash, too unadvised, too sudden, too like the lightning, which does cease to be ere one can*

say "it lightens" - . Il ne sait pas durer. C'est à cette loi d'airain que Juliette est confrontée.

La conscience que Roméo et Juliette ont d'eux-mêmes leur vient de lectures et de pensées vagabondes qui les ont écartés de l'innocence et privés de spontanéité. Acteurs prompts à passer d'un rôle à l'autre, obscurément instruits de leur beauté fragile, conscients d'avoir douté et d'avoir varié, ils craignent de pouvoir encore le faire : ils ont perdu leur virginité spirituelle. Le plus grave est le mauvais et faux secret de leur mariage : le pernicieux contraire de la transparente bulle de bienveillance qui enveloppe Miranda et Ferdinand dans les scènes finales de ***La Tempête***. Que leur mariage n'ait rien des qualités ordinaires, leur personnage le réclame, car rien n'est moins romantique qu'un couple régulièrement marié. La convention veut que la passion n'ait pas besoin de renfort : ni témoins, ni amis. Mais alors toute garantie contre les aléas de la vie leur est déniée, et ceci se marque par la série de séparations et de trahisons qui s'entame aussitôt leur union célébrée.

Roméo n'avait pas prévu que sa défaillance se muerait aussitôt en une étrange victoire. Quoique avide d'être aimé et lui-même dévoré d'angoisse, il a su pour un instant adopter une posture d'indifférence, tandis que le simple fait d'être celle qui reste à le regarder s'éloigner place Juliette en position d'infériorité. Elle a perdu provisoirement la bataille du prestige, et doit donc se résoudre à la stratégie évoquée dans la scène du balcon : *'Or if thou thinkest I am too quickly won, I'll frown and be perverse, and say thee nay, So thou wilt woo...'*

Délaissée, assiégée par la cour importune de Paris, Juliette va tenter de résoudre tous ses problèmes par un seul et même procédé, apparemment tourné contre le monde mais

en pratique imposé par la trahison spirituelle de Roméo, et visant à y répondre. Dramatiquement, Shakespeare associe intimement les deux niveaux de signification et les mêmes gestes peuvent s'interpréter doublement. Mais c'est le drame intime de l'amour qui ressortira comme le vrai sujet de la pièce, lorsque le succès trop parfait de la ruse des amants contre le monde la retournera en ruse du destin contre l'amour. Un poème de John Donne, ***A Lecture upon the Shadow***, décrit le mouvement inéluctable qui conduit de la transparence à la dissimulation en amour. Il établit que la terminaison est toujours brutale, même s'il est toujours possible, dans les premiers temps, de ne pas en accepter la réalité :

*But oh, loves day is short, if love decay.
Love is a growing, or full constant light;
And his first minute, after noon, is night.*

L'amour est comme un soleil, et les amants projettent une ombre. Au matin, ils sont éclairés de face et les ombres sont derrière eux. Ils ne les voient pas et elles contribuent à leur intimité :

*So whilst our infant loves did grow,
Disguises did, and shadows, flow,
From us, and our cares...*

Bientôt, le soleil est au plus haut : mais l'apogée de l'amour ne saurait durer et les ombres vont bientôt passer devant et offusquer leurs visages. Elles sont une image du mensonge qui s'immisce entre eux :

*... but, now 'tis not so.
That love has not attained the highest degree,
Which is still diligent lest others see.
Except our loves at this noon stay,
We shall new shadows make the other way.*

L'amour a décliné et les amants ne sont plus dissimulés aux étrangers mais l'un à l'autre. Les ruses qui les protégeaient tant qu'ils étaient complices se sont retournées contre leur amour :

*As the first were made to blind
Others; these which come behind
Will work upon ourselves and blind our eyes.
If our loves faint, and westwardly decline;
To me thou, falsely, thine,
And I to thee mine actions shall disguise...*

Voilà où en sont Roméo et Juliette à l'acte quatre. Abandonnée par Roméo, Juliette va chercher des subterfuges susceptibles de la venger et de le ramener. Exciter sa jalousie serait un premier moyen. Mais **Roméo et Juliette** est la pièce de l'amour fidèle, et en dépit de la présence insistante et tentatrice de Paris Juliette n'envisagera pas sérieusement de jouer sur ce ressort là. Elle préférera faire croire à sa propre mort.

L'amour de Roméo et de Juliette est tombé dans l'obscurité à la seconde où ils ont commencé à tricher : c'est à dire au moment où ils se séparent sous un faux prétexte. Et de fait leur histoire commune est achevée dès la fin du troisième acte. Ils ne se parleront plus jamais. Pour chacun l'enjeu demeure de conserver sur l'autre une emprise amoureuse. Mais un amour qui se prolonge au prix de ruses a changé de nature : de don de soi, il est devenu une mêlée confuse dans laquelle tous les coups sont permis. La transparence du coup de foudre est l'immédiate communion de deux êtres qui partagent le même système d'illusions, et il ne faut pas s'étonner si elle est progressivement remplacée par la dissimulation et le mensonge. Dans la scène des adieux, Roméo le premier a menti, mais c'est toute une

atmosphère de dissimulation qui baigne désormais la maison Capulet, et pour nous la rendre perceptible, Shakespeare prête à Juliette des procédés exactement décalqués sur ceux que son amant a employés à son égard. Aux imprécations de Lady Capulet contre Roméo, elle renvoie un insidieux écho :

Juliet:

And yet no man like he doth grieve my heart

Lady Capulet:

That is because the traitor murderer lives

Juliet:

*Aye, madam, from the reach of these my hands.
'would none but I might venge my cousin's death!*

Ici, Juliette dit la vérité, mais de façon à tromper. Si Roméo lui cause du chagrin - '*no man like he doth grieve my heart*' - c'est parce qu'elle l'aime - du moins le croit-elle - et non parce qu'elle le hait, comme elle sait que sa mère l'entendra. Et si elle ne veut pas de vengeur, c'est qu'elle entend se venger en amoureuse délaissée - '*I'll frown and be perverse*' - et non pas en ennemie politique. Un peu plus loin à nouveau l'organisation de sa phrase permet à Juliette de dire une chose pour le public et son contraire pour sa famille - '*Indeed, I never shall be satisfied with Romeo till I behold him . Dead is my poor heart so for a kinsman vexed*' - selon que '*him*' et '*kinsman*' désignent Tybalt, comme Lady Capulet doit l'entendre, ou Roméo, comme tous les romantiques voudront croire.

Complice de la convention romantique, le public comprendra que Juliette ne peut pleurer que pour Roméo. Mais pourtant? Le chagrin de Juliette à l'endroit de Tybalt est-il, à la réflexion, si improbable...? Ce que Lady Capulet va comprendre, et que le public est incité à prendre pour un mensonge est peut-être aussi une vérité posée en pierre d'attente. En imitant celles dont Roméo l'a amusée elle-

même dans la scène des adieux, les amphibologies de Juliette valident le diagnostic d'ambiguïté que nous avons pu porter sur les sentiments de ce premier. Elles finissent de nous convaincre que Juliette a été trahie et qu'elle le sait. Elles égarent forcément Lady Capulet, mais qu'en est-il des sentiments véritables de Juliette elle-même ? Le mensonge crée une opacité générale, et est-elle bien consciente de tout ce qui l'habite ? Un mensonge ne vient jamais seul. C'est un vent qui lève un nuage de poussière, rend douteuse toute parole et crée une atmosphère de défiance dans laquelle dire la vérité n'est plus que la façon la plus astucieuse de tromper. L'affaire Roméo et Juliette illustre et justifie la condamnation que porte Montaigne : *'En vérité le mentir est un maudit vice. Nous ne sommes hommes et ne nous tenons les uns aux autres que par la parole...'*

Seule face à sa famille, trahie par la Nourrice qui lui conseille d'épouser Paris, Juliette n'a plus personne à qui parler de façon véridique, et elle ne sait plus du tout où elle en est. Le mensonge auquel elle recourt n'a pas le caractère d'un acte isolé dont les conséquences pourraient être limitées. Comme l'amour, comme la haine, il est contagieux et il est accoutumant : la jeune fille réagit à l'hypocrisie de Roméo en s'en revanchant sur ses parents, et elle sera la première victime du désarroi dans lequel elle les jette par sa duplicité : mais si elle se fait d'abord les dents sur eux, ils ne constituent pas un objectif principal. Mentir à ses parents n'est pour elle qu'une façon de se mettre en bataille, de s'entraîner aux techniques d'une guerre sentimentale dont nous savons qu'elle la comprend, même si elle ne l'a pas voulue. Bientôt la duplicité deviendra sa manière d'être permanente : et Roméo, surtout, n'a qu'à bien se tenir !

16. Le piège

Il n'y a pas d'amour heureux... (Aragon)

Le sommet de la relation est atteint au moment où l'amante se donne à l'amant. Mais la séparation suit aussitôt, qui, dans **Roméo et Juliette**, est une déchirure. A partir de la désertion de Roméo l'équilibre amoureux est définitivement rompu et la duplicité s'introduit à l'intérieur du couple, qui est la véritable cause de la catastrophe à venir. L'enchaînement tragique n'est pas déterminé par des circonstances extérieures : il résulte de la logique même de la passion. Bien sûr, les péripéties du drame sont imposées par la tradition et ce n'est pas à ce niveau que Shakespeare peut créer la surprise. La tradition désigne l'insistance des Capulets à marier Juliette avec Paris comme l'origine de la catastrophe, et Shakespeare conserve cette donnée comme il les conserve toutes. Mais la façon dont il traite le subterfuge par lequel la jeune fille réagit contre le projet de ses parents décrit le mouvement propre de l'amour et son délabrement progressif.

La tradition donne à la malchance de Roméo et Juliette la forme d'une cascade de contre temps, dont les principaux sont la lettre perdue et la presse du mariage avec Paris : mais tout cela n'est pas dramatiquement déterminant. La véritable contradiction dans laquelle Roméo et Juliette sont pris est d'ordre moral, et ce qui est en cause, c'est la réalité même de leur amour, et les empêchements accidentels ne sont que l'habillage d'une maladresse inspirée par le désir de l'échec. Chaque péripétie dramatique de la pièce doit en dernière instance s'interpréter comme une étape dans le cours spontané de la passion. Une blessure spirituelle de l'amour précède chaque péril vital comme une cause précède l'effet qui la rend manifeste : et chaque péril vital est avant tout

symbolique d'un des modes usuels de dégradation de l'amour. Cela seul compose le destin de l'amour en soi qui n'est justement pas ce que le monde inflige aux amants, mais ce qu'ils subissent l'un par l'autre pendant qu'ils s'aiment et parce qu'ils s'aiment : et donc leur destin n'est pas écrit dans les étoiles, il est inscrit dans leurs âmes. Le tragique de l'amour, c'est la nécessité de ce qui se joue entre Roméo et Juliette, attestée par l'éternelle répétition des catastrophes du même genre.

D'une part l'amour obéit à une logique propre et ce qui arrive entre les amants ne dépend que d'eux-mêmes. Mais en même temps il y a correspondance avec la crise sociale qui se développe dans la cité. La cause profonde de cette harmonie, c'est que les humains sont tous formés au même moule, recherchent les mêmes plaisirs, poursuivent les mêmes buts, et s'imitent mutuellement. La société est en opposition avec les amants dans la mesure même où elle est en sympathie avec eux, c'est à dire qu'elle les écrase du même mouvement qu'eux-mêmes se déchirent. Shakespeare introduit dans le récit plusieurs modifications dont l'effet est d'insister sur ce parallélisme. Ainsi lui la crise de la relation entre Roméo et Juliette est-elle continûment, étape après étape, corrélée à la crise politique d'ensemble qui, s'étendant et s'approfondissant, vient à l'acte quatre déchirer la famille Capulet. Dans la tradition, l'idée de marier Juliette à Paris n'apparaît pour la première fois qu'après l'exil de Roméo, et elle n'a pour but que de sauver la jeune fille de son inexplicable mélancolie. Shakespeare seul fait du mariage avec Paris une affaire politique et une menace permanente pour le couple vedette, qui grandit continûment à mesure que se développe la guerre civile. Et c'est chez Shakespeare seulement que la haine de Lady Capulet pour Roméo se

complète, au même moment, par la colère du vieux Capulet contre sa propre fille. La société est décrite comme totalement atomisée à l'instant, juste avant le poison, où Lady Capulet, qui jusque là partageait les objectifs et la stratégie de son mari, se révolte violemment - '*are you mad ?*' - contre la violence qu'il exerce sur sa fille. Seul le tragique de la mort restaure à ce point l'unité de la famille dans le deuil.

A l'acte quatre, dont Roméo est entièrement absent, Juliette est menacée dans un amour tout corrompu, tout sali. L'idée qui lui vient à ce point d'un passage purificateur par les ténèbres - lointain rappel du mythe de Proserpine- est bien entendu partie intégrante du mythe originel, mais elle est en même temps typiquement shakespearienne, puisqu'on la rencontre encore dans ***Much ado about nothing*** et bien sûr ***The Winter's Tale*** : et l'on peut supposer que cette image de Juliette au tombeau fait partie de celles qui ont le plus puissamment incité Shakespeare à porter le sujet au théâtre. C'est au frère Laurent que Shakespeare attribue le plan. Par cet instinct d'associer la mort à l'amour, le frère confirme sa nature de grand romantique. Mais dès la première suggestion Juliette prend la balle au bond, et malgré les craintes exprimées, elle accepte au fond de sacrifier sa vie lorsque, abandonnée de tous, elle descend au tombeau pour ne plus en sortir. Ne pouvant retenir Roméo dans son lit, Juliette voudrait au moins le faire accourir sur sa tombe. Cela dit la tristesse de ne pas être assez aimée et montre qu'elle peut donner envie de mourir : c'est le ressort moral du suicide par amour dont Shakespeare fait ici la démonstration.

Toutes les péripéties de ***Roméo et Juliette*** décrivent la logique des passions. Le somnifère, donné pour un

subterfuge tourné contre un monde hostile, vise en fait à ranimer un amour défaillant. S'il ne s'agit que de se soustraire au mariage avec Paris, la lettre et le somnifère sont très peu vraisemblables : mais ils désignent des enjeux plus sérieux que la guerre des générations. Il s'agit de montrer qu'à partir d'un certain point, l'amour tend spontanément à sa propre terminaison par la cruauté des moyens auxquels il recourt pour se prolonger. S'il visait seulement à éviter le mariage forcé, le plan serait inutilement dangereux, macabre, et compliqué. S'il ne s'agissait que d'échapper à la surveillance de ses parents, Juliette aurait mille occasions de s'enfuir : mais au niveau des sentiments en revanche, il existe une raison forte pour laquelle elle ne peut pas rejoindre Roméo : s'humilier à ce point serait le moyen le plus assuré de le perdre. Une femme ne peut pas courir après un homme sans susciter la haine et le mépris : et Juliette le sait aussi bien que si elle avait pu assister à une représentation de ***All is well that ends well***. Son programme est donc établi de longue main -'If thou thinkst I'm too quickly won I'll frown and be perverse...' Il faut que Roméo revienne de son propre mouvement. Et pour cela il faut que Juliette fasse mine -'I'll frown and be perverse'- de s'absenter. Dans ***Troilus et Cressida***, l'infidélité de Cressida agit selon la même mécanique des passions : ces intermittences du cœur reconnues et décrites bien avant que Proust leur ait donné un nom, et que les personnages shakespeariens connaissent et manipulent tout en en étant régulièrement les jouets. Ce n'est donc pas principalement aux yeux de ses parents que Juliette doit sembler morte, c'est pour Roméo lui-même : et c'est parce qu'il doit faire partie des dupes qu'il ne peut pas être averti de la supercherie.

Juliette est de ce genre de femmes qui savent envoyer une lettre juste à temps pour qu'elle arrive trop tard. (4)

La circonstance qui fait que Roméo croit Juliette vraiment morte fait partie du plan. Elle est amoureusement indispensable, et le concept d'une lettre l'avertissant du détail du complot, n'est qu'un mensonge littéraire transparent. Le public aime croire à une supercherie destinée à tromper le monde hostile, mais il veut aussi croire l'amant toujours aussi proche par la pensée, toujours aussi amoureux, toujours complice. Malheureusement, il n'en est rien. L'obscurité dans laquelle Roméo se trouve plongé lui aussi par le subterfuge de Juliette est qu'une métaphore de l'extinction soudaine de son amour. Destinée à préserver un peu l'illusion d'une innocence de Juliette, la lettre naturellement s'égare, nous laissant apprendre ce qui arrive lorsque deux amants cessent d'être unis par la pensée. Le frère Laurent qui porte la responsabilité officielle de ce contre temps n'est que l'instrument d'une réticence de Juliette à informer Roméo, très bien fondée en logique amoureuse et d'ailleurs décrite à l'avance - *I'll*

⁴ *A propos de **Troilus et Cressida**, René Girard montre que le jugement de la tradition, si sévère pour la protagoniste féminine, est invalidé par Shakespeare : loin de trahir la première, Cressida serait d'abord victime du détachement de Troilus. Il y a plus d'une convergence entre **Troilus et Cressida** et **Roméo et Juliette**, qui précède de cinq ou six ans dans le canon shakespearien. Dans son introduction à l'édition de la Cambridge University Press, G.B. Evans note que pour **Roméo et Juliette** Shakespeare s'inspire déjà de l'ensemble de ce qu'il appelle les 'separation-romances' : et notamment du poème de Chaucer **Troilus and Criseyde**. Il se pourrait que l'intérêt de Shakespeare pour l'ensemble de cette tradition témoigne d'un scepticisme global par rapport au pathétique de l'amour malheureux. Pour confirmer ce soupçon, on note que le thème du double suicide, qui est aussi celui de **Roméo et Juliette**, est ridiculisé par Bottom et les apprentis dans le **Songe d'une nuit d'été**, écrit à peu près à la même époque. Là, Thésée et Titania se voient offrir une représentation burlesque de la lamentable histoire de Pyrame et Thisbé, dont le pathétique supposé découle du même schéma événementiel : Pyrame se tue le premier parce qu'il croit Thisbé morte, et Thisbé à sa suite en raison de la mort de Pyrame.*

frown and be perverse . La lettre, si Roméo devait la recevoir, aurait à peu près le même effet que la venue de Juliette en personne : ce serait une humiliation consentie, une reddition totale de l'amante, et l'amour pourrait en mourir définitivement. C'est pourquoi la lettre ne peut exister qu'assortie de la circonstance qui la fait disparaître. Du coup nous pouvons voir comme la passion de Roméo s'en trouve soudain ranimée. *'I brought my master news of Juliet's death, and then in post he came from Mantua'*, révèle naïvement Balthasar : et nous comprenons que Roméo n'accourt aussi vite que parce qu'il croit à la mort de Juliette. S'il s'était agi de l'enlever pour achever de s'inventer une vie avec elle, il aurait sans doute tergiversé.

'If I live is it not very like the horrible conceit of death and night ?' La seule vérité qui compte au théâtre est celle des émotions exprimées par l'art et ressenties par le public. Le sens du geste importe par dessus tout, et le faux suicide de Juliette est le moment le plus véritablement pathétique de la pièce parce que Shakespeare lui donne toute la majesté poétique d'une mort véritable. C'est de réalités mentales que Shakespeare veut nous entretenir, et à en juger d'après la force expressive qu'il donne aux émotions violentes de Juliette au moment de son passage *apparemment simulé* vers la tombe, nous devinons que la *vraie* mort à venir n'ajoutera rien de plus au pathétique. Les appréhensions de Juliette à l'instant de prendre le somnifère ne trompent pas : ce faux suicide est plus véritablement tragique que les morts de la fin parce que c'est un choix résolu tourné contre Roméo - *'Romeo! Here's drink - I drink to thee...'* - , et qu'il est l'occasion d'exprimer la terreur bien réelle qui accompagne habituellement la fin d'un amour :

O look! methinks I see my cousin's ghost

*Seeking out Romeo that did spit his body
Upon a rapier's point. Stay Tybalt, stay!
Romeo, Romeo, Romeo! Here's drink - I drink to thee.*

Il y a lieu de se demander pourquoi en cet instant suprême Juliette songe d'abord à son cousin. C'est qu'elle fait son examen de conscience, prend la mesure de ce qu'elle a sacrifié dans cette histoire et de ce qu'elle en a tiré. Juliette fait son bilan et il semble que le regret de Tybalt dont elle faisait montre devant sa mère n'était pas seulement un mensonge nécessaire. Tybalt, qui se présente superficiellement comme un persécuteur de l'amour, est aussi une victime. Juliette a été sincèrement bouleversée par sa mort. Elle en sent les implications. En prenant la potion du frère Laurent, elle se fait la première victime d'une supercherie qui révèle ses sentiments enfouis. Si elle aime Roméo, elle lui en veut aussi, et c'est cette confusion qui détermine ses paroles et ses actes. Elle est désormais incapable de penser à son amour sans se rappeler Tybalt, et sans que cela évoque le remords et l'aversion. Juliette sait aussi que les choses ne sont pas réparables entre elle et Roméo, et pas seulement par la faute de ses parents. Non content de tuer son cousin, Roméo l'a trahie, maudite et reniée : et le faux trépas de Juliette désigne le choix de la mort comme réponse à l'abandon. C'est à un véritable sacrifice qu'elle consent par désespoir sincère. Elle ne pourra plus revenir en arrière, et c'est pourquoi toutes sortes de révélations testamentaires se font à ce point. Sans peut-être qu'elle s'en rende bien compte, la vengeance dont elle croyait ne parler que pour tromper son monde est déjà accomplie.

17. L'exécution

Aussitôt le poison absorbé, Shakespeare donne la scène où les Capulets et la Nourrice pleurent sa mort apparente. Et tout comme à la pantomime de Noël lorsque l'ogre entre en scène et cherche les enfants cachés dans un coin du décor, le public, qui est dans la confidence, retient son souffle, s'abstient de les dénoncer, et jouit secrètement de son savoir supérieur. De même ici, le public s'abstient de partager le chagrin exprimé par les Capulets, et la situation amoindrit durablement son respect pour toute mort théâtrale. Il reste sous l'impression plus forte de la scène précédente, et conclut que le véritable tragique n'est pas tant la mort physique que l'abandon qui a conduit Juliette à une manoeuvre aussi désespérée.

Juliette est seulement endormie et sa mort n'est que pour plus tard. Il y a effectivement dans la situation de quoi pleurer, mais les Capulets pleurent à contre temps, pour une fausse raison, et cela nous interdit de partager leur chagrin. Au lieu de cela, nous les considérons avec ironie. Presque bouffonne dans le traitement que Shakespeare en donne, la scène est une dérision de toute littérature qui croit au potentiel tragique de la simple disparition physique.

Stylistiquement, la régularité du mètre témoignent qu'à nouveau, comme dans les derniers moments de la rencontre ou de la scène des adieux, Shakespeare écrit *tongue in cheek* :

*O woe! O woeful, woeful, woeful day!
Most lamentable day, most woeful day
That ever, ever, I did yet behold!
(etc...)*

En réalité, Shakespeare ne souhaite pas que nous nous attendrissions sur la mort physique de Juliette. Capable d'un sacrifice qu'il ne faut pas sous-estimer de la part d'un saltimbanque qui a à faire vivre une troupe - Shakespeare s'évertue à amortir l'émotion qui pourrait naître. Evitant de tomber dans le mélodrame, il travaille à se priver de l'atout que devrait être le penchant des cœurs tendres à l'identification. On pourrait dire, bien sûr, que ce n'est que partie remise, puisque Juliette va bien finir par mourir. Mais après tant de larmes versées à l'occasion d'un trépas simulé, toute émotion ultérieure aura le goût du réchauffé, et nous serons finalement privés du moment où nous aurions pu plaindre son sort sans réserves.

C'est après l'intermède composé par les lamentations des Capulets que reprennent les choses sérieuses. A l'acte cinq, on voit les deux rivaux Paris et Roméo converger sur le tombeau où Juliette gît. Roméo s'est muni de poison pour mourir, et tout comme Juliette d'une épée : pourquoi lui aussi cette redondance des moyens? Par l'enchaînement imprévisible des circonstances, l'épée servira finalement à tuer Juliette : et le plus simple est d'admettre que c'est l'usage pour lequel elle a été secrètement prévue.

Paris, lui, vient pour faire une offrande - *'He came with flowers to strew his lady's grave'* - . Lui aussi la croit morte : lui aussi va un peu vite en besogne, mais à la façon d'un homme ordinaire, vivant dans un temps qu'il ne cherche pas à retenir et qui se résigne à l'inéluctable. Sur le tombeau de Juliette, il estime plus raisonnable de déposer des fleurs que de se suicider : mais il est normal qu'il trouve sur son chemin le romantique qui a reconnu son instant suprême et n'entend pas le laisser échapper.

Roméo ne sera jamais jaloux mais il y a un moment de l'amour où, avec la lassitude de souffrir, vient la colère contre l'aimée : une colère dont Tybalt le premier fut victime, et que Roméo va à présent faire tomber sur Paris. Animé par la même sorte de rage qui l'avait fait se jeter sur Tybalt, Roméo l'emporte forcément, et c'est en raison du même désespoir qui le rend supérieur au combat que, placé devant Juliette inanimée, il tombe dans la même erreur que les Capulets : l'erreur de la croire morte. Semée là comme un signe destiné à nous égarer, la circonstance que Capulet a avancé les noces de vingt-quatre heures est, après la fiction de la lettre à Roméo, une autre fausse piste destinée à rendre hommage à la fiction de la mort accidentelle. En effet, il est facile de voir que cette circonstance est calculée pour rester sans conséquence. Le mariage est avancé par un caprice de Capulet, et il en résulte bien que Juliette anticipe d'autant l'exécution de son plan : mais comme le retour de Roméo n'est pas déclenché par l'annonce du mariage mais par la rumeur de sa mort, rien n'est changé au délai qui y est mis par rapport au début de cette exécution. Et d'ailleurs les amants ne mourront pas d'une venue trop tardive de Roméo, mais au contraire de son excès de précipitation.

Certes, Juliette avait appréhendé de se retrouver seule dans l'horrible tombeau, et de ce point de vue elle redoutait de s'éveiller trop tôt, c'est à dire avant que Roméo n'accoure :

*How if when I am laid into the tomb,
I wake before the time that Romeo
Come to redeem me?*

Du point de vue de la sécurité, c'est pourtant ce qui pouvait arriver de mieux. Ici il semblerait presque que

Juliette se prenne pour la Belle au Bois Dormant et qu'elle aspire à être éveillée d'un baiser. Mais elle a déjà eu sa nuit d'amour, et comme héroïne romantique sa valeur en est grandement amoindrie : et aussi celle de son partenaire. Roméo ne saura pas, comme le Prince Charmant, faire revenir Juliette à la vie, alors qu'une Juliette éveillée à l'avance aurait bien su empêcher Roméo de tuer Paris avant de se tuer lui-même. Une fois de plus, c'est la logique des sentiments qu'il s'agit pour Shakespeare de décrire. Ce que Juliette exprime par son refus absolu de s'éveiller dans la solitude d'un tombeau, ce n'est pas la crainte d'un contre temps mais la ferme intention de ne plus vivre seule : et c'est pourquoi elle s'est également munie, en complément du somnifère, d'une épée qui matérialise sa révolte contre la perspective de la vie sans Roméo. Un Roméo non pas mort, mais -c'est un degré plus haut dans le tragique - parti. Déserteur en amour. -*O look, methinks I see my cousin's ghost...*-. Il ne s'agit pas là de la simple crainte d'un empêchement fatal à son projet d'évasion. L'horreur du tombeau, c'est celle d'une vie solitaire dans un monde peuplé de souvenirs également insupportables, soit qu'ils soient doux, soit affreux.

C'est au plan moral que se développe le véritable mouvement tragique de la pièce. Le véritable tragique est celui de la mort de l'amour, que la mort physique ne fait qu'illustrer. Et c'est un divorce des esprits que la mort des amants va représenter symboliquement. Autrement dit, il n'y a pas de contretemps, de hasards, de malchance. Ce n'est rien de matériel qui provoquera la catastrophe : c'est un certain état des sensibilités. Au niveau des péripéties dramatiques, le retard de Roméo ne jouera aucun rôle, puisqu'il ne se matérialisera pas.

En pratique, Roméo viendra d'autant plus vite qu'il n'aura été averti de rien, et c'est au contraire pour avoir trouvé Juliette encore endormie qu'il va mettre fin à ses jours. Le plan du frère Laurent se retourne contre les amants parce qu'il réussit trop bien : parce que son but véritable, qui est de faire peur à Roméo, est atteint au delà de toute espérance. Roméo perçoit les signes du simple sommeil, et il les rapporte, mais sans en tirer les conséquences qui s'imposent :

*O my love, my wife,
Death, that has sucked the honey of thy breath,
Has had no power yet upon thy beauty:
Thou art not conquered, beauty's ensign yet
Is crimson in thy lips and in thy cheeks,
And Death's pale flag is not advanced there.*

Au lieu de cela, son geste suicidaire résulte de son aveuglement : ce défaut qu'il a depuis toujours de n'aimer qu'en imagination, mais qui ne peut conduire à un tel résultat qu'en raison du piège qu'on lui a tendu. Le vain suicide de Roméo est précédé, préparé et provoqué par le faux suicide de Juliette. C'est par sa faute à elle que le simple mélancolique du premier acte est devenu tout à fait délirant :

*The time and my intent are savage-wild,
More fierce and more inexorable far
Than empty tigers or the roaring sea...*

A ce point de la pièce, la fureur aveugle est le ton général à Vérone, et Roméo n'échappe naturellement pas à cette contagion : si bien qu'au total s'il se tue au lieu d'assister à son réveil, c'est un peu à cause de Juliette et de ses jeux idiots, mais c'est beaucoup par sa propre faute : c'est pour des raisons morales et non pour des raisons de

circonstances. Le plan était bon mais dangereux, et connaissant son amoureux, Juliette aurait pu s'en douter : mais en réalité, elle a agi en connaissance de cause, étant elle-même à ce stade contaminée par des idées de meurtre à peine dissimulées - '*Arise fair sun and kill the envious moon...*' : si bien que lorsque l'infidèle revient d'un coup habiter sa peau de romantique extrémiste, et franchit le pas de se tuer pour de bon, on peut dire que Juliette l'a bien cherché. Mais aussi grandes que soient ses fautes, au moment où Roméo, tout repentant, la trouve, elle est seulement endormie. La chance a souri aux amants et leur plan est sur le point de réussir.

A bien suivre ce qui s'y dit et ce qui s'y fait, on voit que la scène du tombeau est la représentation symbolique d'une réconciliation ratée. Juliette semble morte. Placé devant la même énigme que les Capulets à l'acte précédent, Roméo réagit comme eux : envahi par le ressentiment il est sorti de l'amour et il est repassé dans leur camp. De toutes ces longues et bavardes minutes qui précèdent son suicide, Roméo ne parvient plus à penser à l'amour. Il s'adresse à Tybalt, à Paris, au poison, à la mort : et quand il se tourne enfin vers Juliette, c'est pour des reproches. '*Ah, dear Juliet, why art thou yet so fair?*' C'est-à-dire qu'il reprend la dispute des adieux au point où il l'avait laissée.

C'est pour partie parce que Juliette fait semblant d'être morte que Roméo va véritablement mourir, mais c'est aussi parce qu'il ne reconnaît pas, ou ne peut pas admettre que sa bien-aimée est encore vivante. Est-ce aller trop loin dans le freudisme, que de parler d'acte manqué ? Est-ce trop dire que de dire que s'il la croit morte, c'est parce qu'au fond chez lui la mort correspond à un souhait? La méprise par laquelle Roméo croit Juliette morte alors qu'elle ne

l'est pas signifie qu'il est sorti de l'amour. L'amour dont nous savons qu'il peut aussi rendre perspicace : mais ce n'est pas son cas parce qu'il est retourné au monde et qu'il est devenu aussi bête que lui. Et en réalité, Roméo n'a jamais changé : sa description de Juliette au tombeau répète seulement celle de la rencontre :

*A grave? O no, a lantern, slaughtered youth ;
For here lies Juliet, and her beauty makes
This vault a feasting presence full of light*

Jusqu'au bout, les observations de Roméo demeurent purement visuelles - '*Beauty's ensign yet is crimson in thy lips and in thy cheeks...*' - et c'est la vie qu'il constate et non la mort. Mais il n'enregistre pas ce qu'il voit, tout obnubilé qu'il est par ses obsessions morbides, et c'est en punition de sa maladie d'abstraction qu'il se tue, victime de son absence de perceptions authentiques.

Alors qu'il pourrait user de son épée, Roméo choisit de s'empoisonner. C'est une décision qu'il décrit comme un acte d'amour - mais c'est l'amour de la mort qu'il veut dire :

*Eyes, look your last !
Arms take your last embrace! And lips, O you,
The doors of breath, seal with a righteous kiss
A dateless bargain to engrossing Death!*

Les derniers regards et le dernier baiser de Roméo ne s'adressent pas à Juliette, qui est là devant lui : c'est au flacon de poison qu'il parle, c'est lui qu'il caresse et embrasse, c'est la mort qu'il déclare ravissante. '*Thus with a kiss I die*': Roméo embrasse la mort et croit ainsi rejoindre Juliette. Mais la mort n'est pas le médiateur que décrivent les fanatismes. Au lieu de parler à Juliette et de la toucher, Roméo choisit à ce point, délibérément, de

s'écarter d'elle et de la quitter pour toujours. Et Juliette ne dit rien non plus avant qu'il soit trop tard : Roméo et elle sont comme deux amoureux qui se sont chamaillés et dont aucun ne veut faire le premier pas d'une réconciliation. Roméo et Juliette ne se parlent plus. Ils se sont perdus avant de quitter l'existence par des morts séparées et différentes. On peut présumer qu'ils ne seront pas réunis dans l'au-delà.

Ayant bu tout le poison, Roméo contraint Juliette à se percer le sein, mort masculine qui ne lui revenait peut-être pas, mais celle-là même en vue de quoi elle s'était munie d'une épée. Et si elle proteste - *'O churl, drunk all and left no friendly drop to help me after?'* - c'est que la scène est la représentation d'un divorce, qui ne va pas sans quelques reproches. Cependant Juliette demeure plus sensible à la réalité que Roméo. Sortant de sa léthargie, elle ne parle pas de la beauté de son amant, mais de la chaleur de son corps - *'thy lips are warm'* - : car elle a eu le geste au moins de lui baiser les lèvres. Et c'est bien le baiser qu'elle voulait, mais qui est devenu un baiser de mort et non de vie. Après cela, la mort vient sobrement : *'O happy dagger, this is thy sheath; there rust, and let me die'*. Il n'y a plus d'ironie : un peu de frustration peut-être. Tout est joué en fait depuis un certain temps, le frisson tragique épuisé. La mort, ce n'est finalement rien de bien intéressant. Il faut être artistiquement naïf pour chercher à intéresser un public avec cela. Shakespeare ne veut surtout pas romantiser la mort. Comme de la beauté, il y a bien peu à en dire. *'All the rest is silence'* observe Hamlet au même point de sa propre trajectoire. L'éloquence à ce point défaille, récusée la prétention littéraire.

18. L'arrangement

Le cycle de la violence unanime est toujours le même : à peine martyrisée, la victime expiatoire est vénérée pour avoir réconcilié ses bourreaux. Unis par la complicité les survivants tout à la célébration de leur forfait s'abstiennent pour un temps de s'affronter : c'est ce que René Girard appelle l'*immunité sacrificielle*. Dans le noyau mythique de **Roméo et Juliette**, clairement et platement énoncé par le prologue, ce sont les amants qui font office de victimes expiatoires :

*A pair of star-crossed lovers take their life;
Whose misadventured piteous overthrows
Doth with their death bury their parents' strife...*

La décision d'ériger un monument aux deux malheureux rend manifeste la résolution de la crise : et ainsi se trouve accomplie la prophétie initiale, promettant la réconciliation des Montaigus et des Capulets sur le corps de leurs enfants morts. Mais Shakespeare ne veut en réalité rien de tout cet optimisme pré-hollywoodien et trompant l'attente qu'il a lui même créée, comme d'habitude il sape sournoisement l'espoir que le public pourrait avoir de rentrer chez soi satisfait. Ceci est obtenu par quelques changements discrets mais significatifs. Ainsi, chez Brooke, les habitants de Vérone s'entendent-ils pour supporter à frais communs la construction d'un superbe tombeau pour Roméo et Juliette : belle preuve de réconciliation générale. Mais tout comme dans **'La Nuit des Rois'** il casse l'atmosphère de liesse de la scène finale par l'imprécation de Malvolio, Shakespeare supprime ici l'idée mièvrément consensuelle d'un hommage collectif. A la place, il imagine que Montaigu prend seul l'initiative d'élever une statue magnifique à la fille de son vieil ennemi.

Alors que Capulet demande seulement à lui serrer la main en signe de réconciliation, Montaigu, par un mouvement assez semblable à ce que les ethnologues décrivent sous le nom de *potlach*, en profite pour l'accabler sous sa munificence :

*But I can give thee more :
For I will raise her statue in pure gold:
That while Verona by that name is known
There shall no figure at such rate be set,
As that of true and faithful Juliet.*

'*I can give thee more*' se vante Montaigu : et l'on comprend que pour lui le moment de la réconciliation est aussi l'occasion d'entamer une compétition d'un nouveau genre. Montaigu ne sait rien faire qui ne témoigne en même temps, d'une façon ou d'une autre, de sa propre supériorité. Et qu'il s'agisse en l'occurrence d'une générosité supérieure ne change rien au caractère agressif de son attitude.

Dans un discours superlatif à la façon de la propagande commerciale, et qui manifeste la persistance d'un rapport de rivalité, Montaigu rend hommage à la fille de l'ennemi. On sent qu'il tient à garder l'initiative de la paix comme ses hommes ont constamment eu l'initiative dans la guerre. Sa magnanimité lui sert à entamer une compétition dans laquelle le clan adverse est déjà sur la défensive : et la réaction des Capulets l'atteste. '*As rich shall Romeo by his lady lie*', réplique aussitôt le vieux Capulet : car il voudrait faire encore mieux que son rival, mais ses moyens ne lui permettent que de faire aussi bien, et il en souffre. Une fois de plus il a une longueur de retard.

La réconciliation des Montaigus et des Capulets sur le tombeau de leurs enfants n'est donc qu'un faux semblant.

En faisant immédiatement de leur générosité un point d'orgueil, les deux chefs de famille ont ranimé leur ancienne rivalité, et montré qu'ils n'ont rien appris. La hiérarchie sociale n'a pas été modifiée quoique elle soit à présent transposée sur le terrain de la générosité compétitive. Le sacrifice des amants n'a pas suffi à fonder une société harmonieuse : car Shakespeare ne croit pas que le monde puisse être amendé. Certes les événements ont fait, comme un orage d'été, brusquement chuter la température et pour un temps Vérone connaîtra la paix. Mais les hommes sont incorrigibles et la guerre à coup sûr reviendra.

Après tant de meurtres couronnés par une transgression aussi grave que le double suicide de Roméo et Juliette, il ne s'agit pas de laisser croire que la punition de quelque méchant spectaculaire pourrait suffire à tout réparer. Certes, le public réclame un scélérat bien reconnaissable, bien antipathique et justement puni, et l'auteur ne manquera pas d'offrir l'insignifiant apothicaire à sa détestation, comme à un chien un os à ronger : mais il n'est pas à attendre qu'il nous laisse aller en paix en ne retenant de son oeuvre que cette pauvre et tardive satisfaction.

Seul dans un premier temps l'apothicaire sera pendu pour avoir fourni le poison qui a tué Roméo, et comme au temps du Christ le bourreau reçoit son manteau pour sa peine : mais cette terminaison, ne nous procure pas la satisfaction minimale que donne habituellement, dans la tragédie comme dans la comédie, la mise d'un point final à la succession des malheurs. Shakespeare cherche à nous gâcher le moment ultime du parcours dramatique, celui du dénouement, comme il a tenu à décevoir notre attente à chaque moment classiquement important de toute histoire

d'amour et de vengeance : et le sacrifice de l'apothicaire fait irrésistiblement songer au lynchage de l'âne dans ***Les Animaux malades de la Peste***. Là où tant ont méfait, et parmi les plus illustres, seul est puni le plus faible et le moins coupable des membres de la société, celui qui n'est pas en mesure de se défendre et que personne ne voudra aider. On peut imaginer ce que Shakespeare pense du monde qui croit pouvoir se fonder sur ce genre de justice, et sur sa stabilité à long terme. Cette péripétie est un pied de nez supplémentaire aux conventions fictionnelles. Il ne peut s'agir que d'une fausse conclusion, d'un appât, d'une concession en trompe l'oeil, et vite reprise, au goût du public pour le moindre mal et les réconciliations générales, même bancales.

Shakespeare pour sa part croit plutôt aux grandes catastrophes absurdes et noires, celles dans lesquelles tous au même degré se déshonorent et se perdent : et c'est sur cette note qu'il conclut aussi ***Roméo et Juliette***. Le Prince, aussitôt l'apothicaire condamné, fait d'abord observer que la situation n'appelle pas d'autres sanctions de sa part. *'Tout le monde est déjà puni'*, dit-il - *'all are punished'*. Mais il se ravise aussitôt : « *Go hence to have more talk of these sad things; Some shall be pardoned and some punished...* » Ceci revient sur le *'all are punished'* qui semblait annoncer une amnistie générale. De nouvelles condamnations sont laissées en suspens au lieu de la réconciliation universelle de la tradition, Shakespeare ajoutant au passage une dernière touche à la peinture du mauvais gouvernant : celui qui ne sait ni punir, ni pardonner, ni donc éteindre une querelle. Surtout, la double constatation que *'tous sont punis'* et que de nouveaux châtiments sont inévitables renvoie à un pessimisme de portée plus générale : le monde qui survit à

Roméo et à Juliette n'est pas pacifié par leur sacrifice. L'échec de leur sacrifice est le tragique principal de leur *tragique histoire*, dont il ne saurait résulter aucun bien. A la fois bourreaux et victimes l'un de l'autre, les amants ne procurent même pas à la communauté la catharsis ordinairement associée à l'accomplissement du meurtre collectif.

Sur la question d'un progrès possible de l'humanité, Shakespeare est d'un pessimisme qui l'apparente au classicisme français. Il est donc réfractaire au '*happy ending*', qui n'est jamais à ses yeux qu'un mensonge démagogique. On le voit rarement conclure, serait-ce dans ce que Dover Wilson a appelé ses *happy comedies*, sans que soit évoqué de façon précise le châtement d'un *méchant* dont le public aura pourtant eu l'occasion de remarquer qu'il est loin d'avoir tous les torts : et c'est ce qu'il fait à nouveau dans ***Roméo et Juliette***, pièce qui ne manque pourtant pas de victimes sacrificielles plus centrales à l'action. Refusant de représenter un apaisement définitif, Shakespeare aime à clore sur la perspective d'un lynchage effectué par la foule des honnêtes gens, car il ne voudrait surtout pas renvoyer dans ses foyers un public rassuré, consolé et réconcilié avec le monde. On rit sur scène et l'on se réconcilie mais Shylock, Don John, Antonio, Falstaff sont ridiculisés, bannis, promis à la torture ou à l'exécution : évocation d'une horreur qui teinte de sang l'atmosphère de réjouissance et qui, d'autant plus horrible sur fond d'allégresse, donne à une oeuvre censée légère et joyeuse un arrière-goût sinistre. Lorsque, dans le cas de Jaques le mélancolique cette exclusion d'un seul prend la forme plus tolérable d'un exil volontaire, c'est qu'il s'agit, de l'aveu

même de l'auteur, d'une comédie *as you like it* : c'est à dire une image édulcorée de la vie.

La morale chrétienne qui est la sienne explique que Shakespeare ait du mal à prendre au sérieux l'exaltation du moi qui est le fond de l'attitude romantique. Elle explique aussi qu'à l'instant où le persécuteur se fait demandeur d'amour, se révèle vulnérable et s'expose à la vengeance de ceux dont il a d'abord essayé de se faire craindre, Shakespeare dévie son propos au point de sembler adopter la cause des méchants. Par un mouvement de compensation si exemplaire du *fair play* britannique, qui n'est qu'une longue habitude, fixée par l'expérience historique, de la morale évangélique, l'auteur se porte au secours du vaincu et cherche à désamorcer notre aversion. La justice est prompte à fuir le camp des vainqueurs et c'est dans la charité que le péché trouve son contrepoids. Duncan, c'est assez clair, n'est pas beaucoup meilleur que Macbeth, et si Horatio semble plus équilibré qu'Hamlet, c'est seulement qu'il n'est jamais confronté aux mêmes défis. Inversement, Tybalt n'est pas sans excuses et Mercutio n'est pas si bon camarade. Mais surtout, la leçon essentielle à tirer de la pièce, c'est que sans eux tous Roméo et Juliette seraient encore morts. Car il est peu croyable que tout le mal du monde puisse provenir de l'existence de quelques méchants.

Ce qui chez Shakespeare peut passer pour du cynisme ou pour un goût morbide du malheur n'est finalement qu'une mise en scène de la morale chrétienne dans une version proche du jansénisme pascalien et c'est paradoxalement du parti pris de sauver des pécheurs comme Malvolio et Shylock que l'œuvre shakespearienne reçoit une réputation de noirceur qui s'étend jusqu'aux comédies les plus légères. A la fin, Malvolio, comme Shylock, mais aussi

comme Falstaff, sont rachetés par l'excès de la vengeance qui est tirée d'eux : la paix, la justice, le bonheur, s'ils sont concevables, ne sauraient reposer sur une terreur répressive parce que tous les hommes sont semblables, et que le malheur ne provient pas de l'existence de quelques méchants. Il est le produit de nos péchés et de nos limitations. Il y a des coupables, mais il n'y a pas d'innocents qui soient en droit de leur jeter la pierre : car les coupables sont toujours en même temps les victimes des innocents, et même deux fois : avant et après mal faire. Il n'est pas de scélérat chez Shakespeare qui ne soit quelqu'un à qui l'on a fait du mal. Il n'en est pas non plus dont il ne soit tiré à la fin la plus cruelle des vengeances. Shakespeare décrit le monde tel que nous le connaissons.

Le grand tort de Malvolio est de se présenter tout d'abord comme un puritain inquiétant : et il est logique que, ne voulant pas se déjuger, le public aussi bien que les autres personnages de la pièce, jubilent et se moquent lorsque le père la pudeur finit par se découvrir amoureux. Roméo suit une trajectoire exactement inverse : c'est évidemment plus adroit. Roméo bénéficie d'un préjugé initial favorable parce qu'il se pose d'emblée en amoureux. En dépit d'un comportement de plus en plus inquiétant le public ne reviendra pas sur son premier jugement. Pourtant, cela ne change rien au fond : Roméo est fait du même bois romantique et morbide que Malvolio et que tous les autres jaloux, hésitants, impuissants, inquiets, mélancoliques du canon Shakespearien, et il mérite la même qualité de commisération. Lui aussi est un héros pitoyable.

Le méchant que l'on désigne et que l'on pourchasse est lui aussi un bouc émissaire. Il est celui dont on ne comprend pas ou dont on n'admet pas le désir : et c'est par le même favoritisme injuste que Benvolio nous semble plus sensé

que Roméo et Mercutio plus modéré que Tybalt. Tous sont en réalité agis par des forces qui les dépassent. Le théâtre de Shakespeare rappelle parfois l'esprit de la pantomime : il s'encombre peu de subtilité lorsqu'il s'agit, comme dans **Richard III** ou **La Tempête** de désigner d'emblée et une fois pour toutes le *baddy* de l'histoire. Mais au contraire du tragédien ordinaire, qui demande au spectateur de tout prendre au sérieux, il veut un spectateur qui, comme dans la pantomime ou à Guignol comprend que dans la vie théâtrale -mais tout est théâtre- il n'y a que des acteurs et des rôles assumés pour un temps.

La différence entre Roméo qui tue par une furie aveugle assez inexplicable, et des personnages comme Othello ou Léontès dont la folie et l'aveuglement découlent d'une jalousie explicitement désignée, est seulement de surface : elle tient surtout à l'histoire dans laquelle la convention les inscrit. Dans **Roméo et Juliette**, le mythe exige que les amants se perdent par d'autres voies que la jalousie : aussi la rivalité ne saurait-elle accéder à la conscience. Roméo et Paris traversent donc la pièce sur des chemins parallèles et séparés. Ils fréquentent Juliette sans jamais se rencontrer jusqu'au dernier moment, dans le tombeau, où l'un tue l'autre sans le reconnaître. C'est après coup et comme dans un rêve que Shakespeare autorise Roméo à identifier son rival mort :

*I think
He told me Paris should have married Juliet.
Said he not so? or did I dream it so?
Or am I mad, hearing him talk of Juliet,
To think it was so? O give me thy hand,
One writ with me in sour misfortune's book!
I'll bury thee in a triumphant grave.*

Ici, Roméo semble même avoir oublié qu'il est le mari de Juliette, et le sort de son rival provoque en lui un mouvement de tendresse proportionnel à l'effondrement de son désir possessif. Pour Shakespeare, faire mourir Paris revient à l'admettre, en même temps que Tybalt, dans une communauté des victimes qui est la négation de l'amour romantique et de son exclusivité : aussi ce dernier meurtre est-il la dernière erreur de Roméo, le dernier acte qu'il commet à l'encontre de son propre personnage, un attentat contre son image de héros romantique, et encore une fois une pure invention shakespearienne.

Nous pouvons jouer un instant avec la supposition que Shakespeare fut tenté de sauver sa Juliette : mais tout le lui interdisait. *A greater power than we can contradict has thwarted our intents* : le théâtre est traversé par un désir de mort et le génie, fût-il celui d'un Shakespeare, ne peut rien contre le destin lorsque le destin n'est qu'un autre nom du désir collectif, lorsque la mort des héros répond à l'attente d'un public qui veut voir du sang. Le théâtre n'est qu'une forme raffinée des jeux du cirque, et un auteur dramatique doit faire son devoir. La façon seulement lui incombe, et nous laisse entrevoir le fond de sa métaphysique et de sa morale. Alors, au lieu qu'une mort accidentelle interrompe un prétendu '*amour vrai*', c'est dans le **Roméo et Juliette** de Shakespeare un amour évanoui qui suscite des morts désirées pour elles-mêmes. Mais au passage, l'auteur aura fidèlement représenté les vicissitudes bien réelles de la passion amoureuse telle qu'il la connaît et entend la dépeindre.

Peut-être Paris aurait-il remarqué, lui, que Juliette n'était qu'endormie. Il l'aurait réveillée. Il l'aurait épousée et lui aurait fait des enfants.... Mais Roméo doit s'en tenir à son rôle, et même Shakespeare ne peut plus rien pour lui.

Comme nous tous, qui attendons sa mort avec délectation, Roméo est trop romantique pour s'intéresser à cette vie qui est là, palpitante, et qu'il perçoit pourtant. La Juliette de Brooke est plongée d'un sommeil tout pareil à la mort, et qui excuse quelque peu la méprise et le suicide de Roméo : mais Shakespeare ne veut pas de ce trait qui ressemble trop à une circonstance atténuante. '*Beauty's ensign yet is crimson in thy lips and in thy cheeks, and Death's pale flag is not advanced there*', fait-il dire à son Roméo : la réalité est perçue, donc, mais en vain. Il n'en est pas tenu compte. Ce Roméo là souffre d'aveuglement volontaire : toute erreur n'est-elle pas une faute de la volonté ? Mais il ne s'agit plus à ce point de juger des caractères. Peu important les erreurs des amants : elles ne servent qu'à décrire les difficultés essentielles de l'amour lui-même. L'échec, même si les amants l'ont construit de leurs actes, était inscrit dans une nature des choses dont toute la littérature du monde n'a jamais fait que s'accommoder.

All the world is a stage : les hommes réels transforment leur vie en théâtre lorsqu'ils se conforment à des modèles stéréotypés. Artistes de leur propre vie, les personnages du théâtre sont aussi vrais que nous aimons les discours faux et les gestes de mauvaise foi. Les acteurs sur la scène sont homogènes au public qui les regarde, et leur plus grand tort est l'idéologie romantique que les uns et les autres partagent. Le désir de mort que Shakespeare représente chez ses amoureux n'est qu'une image renvoyée au public de ses propres attentes. Le masochisme des héros correspond au désir du public, confirme le prestige de la mort, et leur sort final satisfait sa cruauté de foule. Il est impossible d'adhérer à la convention romantique sans trouver la mort toute naturelle, et même désirable. En

donnant à sa pièce la terminaison attendue, Shakespeare se plie au désir universel tout en se distanciant des moyens naïfs de son métier. Il est temps pour lui de mettre fin à une histoire qui ne sait plus où aller.

Septembre 2006