

« Roméo et Juliette, entre violence et jouissance »

François Laroque (Professeur à la Sorbonne Nouvelle-Paris III)

Roméo et Juliette, la première tragédie amoureuse de Shakespeare, est par excellence la pièce où les contraires s'attirent, s'attisent (les images de feu, d'éclair, de chaleur, d'incandescence y reviennent sans cesse) et se détruisent. On a d'ailleurs pu y voir une œuvre marquée par la pensée et la philosophie de Paracelse, pour qui tout est poison et le remède une question de dosage. Lorsqu'il agit, il se propage comme un incendie dans l'organisme malade dit le médecin alchimiste de Bâle.

La Vérone des Capulets et des Montaigus est, elle aussi, en proie à l'incendie, au feu de la canicule qui y sévit à la mi-juillet, aux flambées de la violence endémique qui ne cesse de se rallumer, comme aux affres de la passion –toujours à cheval entre amour et haine, éros et thanatos—qui embrase les deux personnages-titre :

Friar Laurence
These violent delights have violent ends,
And in their triumph die like fire and powder,
Which as they kiss consume (II.5.9-11)

Ces violents plaisirs ont une fin violente:
Ils meurent lorsqu'ils triomphent, comme le feu et la poudre
Explosent en s'embrassant.

Le baiser d'amour qui unit la « sainte » au « pèlerin » lors du sonnet mystico-érotique qui scelle leur rencontre au bal (I.4.) préfigure le baiser de mort qui les réunit à la fin dans le tombeau. Les mises en garde que Frère Laurent adresse à Roméo montrent assez à quel point l'amour peut mettre le feu aux poudres, combien la passion érotique se résume en cet instant fatal –quasi faustien, et on pense au baiser que Faust donne à la succube Hélène qui aspire son âme et le damne ainsi à jamais dans la pièce de Marlowe—du baiser de la poudre et du feu.

C'est en cela que la passion devient poison, poison mortel en fait, à l'instar de celui qu'avale Roméo et que Juliette cherche à boire sur ses lèvres encore tièdes, quand jouissance et violence coïncident en une explosion mortifère :

Romeo [to the Apothecary]
Let me have
A dram of poison, such soon-speeding gear
As will disperse itself through all the veins,
That the life-weary taker may fall dead
And that the trunk may be discharged of breath
As violently as hasty powder fired
Doth hurry from the fatal cannon's womb... (V.1.59-65)

Roméo [à l'apothicaire]

Donne-moi

Une dose de poison, quelque chose de foudroyant
Qui se répand dans toutes les veines, de sorte que celui
Qui, las de la vie, en prend, tombe raide mort
Et expulse ainsi son souffle hors de sa poitrine
En une explosion aussi violente que la poudre
Qui crache le feu du ventre du canon meurtrier.

Roméo décrit l'action violente du poison censé arracher la vie aussi violemment et rapidement que le feu mis aux poudres expulse le boulet hors de la gueule du canon. Remarquons que Shakespeare parle de « cannon's womb », du ventre du canon et non de sa gueule, comme il est d'usage, ce qui revient à faire de la mort une manière d'enfantement par arrachement à ce ventre métallique, comme il fait de la naissance une mise à mort dès les premiers vers du Prologue :

From forth the fatal loins of these two foes
A pair of star-crossed lovers take their life... (Prologue)

Des fatales entrailles de ces races rivales
Sont nés deux amants sous une mauvaise étoile...

Les « reins » (euphémisme biblique pour désigner les organes sexuels) des parents sont appelés fatidiques tandis que l'ambiguïté de l'expression « take their life » qui, en anglais signifie à la fois naître et se donner la mort, semble voir dans l'acte sexuel l'amorce d'un long processus de mise à mort qui commence avec l'expulsion du nouveau né hors du ventre maternel (idée encore renforcée par la rime « womb/tomb » à laquelle le poète recourt fréquemment dans la pièce) .

Quelles sont les modalités rhétoriques, poétiques, dramatiques de ces entrecroisements répétés, insistants, voire obsédants, de ces deux extrêmes que sont la violence et la jouissance dans Roméo et Juliette ? Car ces deux contraires ont évidemment à voir avec le nom et le signifiant autant qu'avec le mythe et le religieux : la passion amoureuse et le sacrifice auquel elle donne lieu peuvent en effet, comme on le verra, servir de métaphore ou d'expression profane pour désigner le martyr dans un contexte où la guerre entre les deux clans de Vérone rappelle celui des guerres de religions.

I. Le contexte

Pour les contemporains de Shakespeare, en 1594, la mémoire des atrocités et des exactions commises sous le règne de Mary la Sanglante, Mary Tudor, la demi-soeur d'Elisabeth qui avait restauré le catholicisme et persécuté les Protestants, était encore très vive. Cette période de violences sanglantes avait d'ailleurs été gravée, de la manière la plus littérale et la plus détaillée, dans les illustrations du Livre des martyrs, connu en anglais sous le titre d'Acts and Monuments, publié par John Foxe en 1564. Toutes les églises d'Angleterre en avaient mis un exemplaire à disposition des fidèles en le scellant solidement à l'aide d'une chaîne pour éviter qu'il puisse être dérobé par quelque zélateur ou détracteur/destructeur en puissance. Ces gravures montrent les supplices et les tourments les plus abominables et campent à des fins supposées édifiantes un véritable « théâtre des cruautés ». Paradoxalement, elles rejoignent les illustrations de cet autre « bible » des martyrs chrétiens qu'était alors La légende dorée de Jacques de Voragine, ouvrage publié sous forme de manuscrit au XIII^e siècle et immédiatement imprimé par Caxton lorsqu'il s'installe à Westminster en 1483. Ce livre populaire entre tous, imprégné de folklore et de thaumaturgie (sains guérisseurs), allait bien évidemment renforcer la quête frénétique de reliques, encourager les pèlerinages, aider à structurer les diverses confréries, guildes ou corporations grâce à la mise en place d'un culte des saints qui allait s'implanter dans toute l'Europe. Dans sa préface à l'édition Pléiade de La légende dorée, Jacques Le Goff, parle d'un

...objectif essentiel de Jacques de Voragine : maîtriser le temps, objectif que l'Eglise et le monachisme ont entrepris de réaliser dès le Haut Moyen Age avec la liturgie, le calendrier, le comput ecclésiastique, les cloches [...] pour le Jacques de Voragine de La légende dorée, les saints sont essentiellement, grâce aux dates anniversaires de leur mort, des marqueurs du temps..

« What's in a name ? » demande Juliette à l'acte II (II.1.86), question qui d'ailleurs retentit dans l'ensemble du théâtre shakespearien et ne laisse pas de faire débat auprès de la critique, tant la question du nom et du signifiant résonne au cœur de sa poétique. Le dramaturge a d'ailleurs souvent recours à la figure de l'annomination, c'est à dire à la remotivation du nom propre par le biais de l'étymologie, de la traduction ou du glissement de sens (métanalyse). Dans le cadre de la multiplication de sens qui est sa marque de fabrique, il ne craint pas en effet de faire rimer Juliet avec « effeminate » ou Romeo avec « woe ».

Or, à l'époque où la question de l'épuration du calendrier « papiste » avait dû être abordée par les plus hauts dignitaires de l'Eglise à la demande de la reine Elisabeth dans le cadre de la Réforme anglicane, la question des saints du calendrier ne pouvait pas laisser le public indifférent. Cela dit, dans le cadre de l'Italie et de la très pieuse Vérone, on a évidemment affaire à un calendrier traditionnel. Ainsi, le nom de deux serviteurs des Capulets qui se livrent à un duel verbal et à des échanges drôlatiques dans la première scène de la pièce, Samson et Grégoire, comme plus loin ceux de Pierre et de Laurent, étaient attachés à un cadre temporel particulier dans la tragédie. Elle correspond en effet à la période comprise entre le mi-juillet et la mi-août du fait de la date de l'anniversaire de Juliette qui, selon la Nourrice, est censée avoir quatorze ans « quinze jours plus tard », c'est à dire le 31 juillet très exactement. Or, la St Grégoire tombe le 3 juillet, la St Samson le 28, la St Pierre le 1^{er} août et la St Laurent le 10. Il s'agit là, notons-le, d'une modification radicale effectuée par Shakespeare par rapport à ses sources principales, Arthur Brooke et William Painter qui, quant à eux, situent l'action au moment des fêtes de Noël. Pour ne parler que de St Laurent, on sait qu'il fut martyrisé en étant brûlé à petit feu sur un gril (il est devenu ainsi le saint patron des cuisiniers !), ce qui contribue à éclairer quelque peu l'énigmatique stychomythie des premiers vers :

Samson Gregory, on my word we'll not carry coals

Gregory No, for then we should be colliers.

Samson Grégoire, ma parole, on ne va pas se laisser marcher sur les pieds.

Grégoire Sûr, autrement on pourrait nous traiter de pieds-plats.

« To carry coals » signifie « aller au charbon » mais aussi « ne pas se laisser faire ». On peut également voir là une allusion détournée au supplice de St Laurent puisque aussi bien Roméo s'y réfère assez explicitement un peu plus loin pour dire haut et fort son refus de toute « hérésie » amoureuse et, indirectement, sa fidélité à la froide et cruelle Rosaline :

Romeo

When the devout religion of mine eye
Maintain such falsehood, then turn tears to fire;
And these who, often drownèd, could never die,
Transparent heretics be burnt for liars (I.2.91-94)

Le jour où la dévote religion de mes yeux
Admettra cette erreur, que mes larmes deviennent feu
Et que ces yeux, que mes pleurs n'ont jamais pu noyer,
Ces flagrants hérétiques, soient brûlés pour avoir menti...

De même que Juliette est, avec Jules César et le calendrier julien, directement associée au mois de juillet (elle tire son prénom du jour même de sa naissance, le 31 juillet veille de la fête celtique de « Lammastide » devenue ensuite la St Pierre aux liens dans le calendrier chrétien), St Laurent est relié à un groupe de saints caniculaires dont la fête correspond à la période placée sous les auspices de Sirius et de la constellation du Chien. C'est d'ailleurs de cette conjonction que procède l'appellation de canicule, mot dérivé du latin canis (« dog days » en anglais).

On entrevoit ce qui peut permettre de rattacher le contexte liturgique et folklorique à ces sœurs siamoises que sont dans la pièce la violence et la jouissance. On sait que, chez Lacan, la jouissance désigne ce qu'il appelle « la Chose » (les expressions « is love a tender thing? », I.4.23 et « A thing like death », IV.1.74 montrent bien que, pour Shakespeare, amour et mort sont bien les deux bords extrêmes de la jouissance). La Chose c'est précisément ce qui est irréductible à la communication comme à la conscience, une terre à la fois étrangère et hostile, simultanément foyer d'attraction en même temps que lieu de perte du sujet. Et cette part monstrueuse, cette part maudite, cet attrait terrible que l'homme ressent face à la jouissance s'oppose en tous points à la notion de plaisir. Car le plaisir est paradoxalement ce qui constitue l'obstacle, ce qui satisfait et donc le point où tout s'arrête dans la mesure où le plaisir arrache la vision liée au désir. Quand Bataille affirme que l'érotisme « est l'approbation de la vie jusque dans la mort », il approche d'assez près ce *no man's land* que Shakespeare s'efforce de parcourir et de représenter dans Roméo et Juliette.

Et l'un des modes d'accès à la jouissance, c'est justement l'extase mystique ou le sacrifice et, de ce point de vue, les amants de Vérone sont indirectement désignés à la fin comme des martyrs de l'amour, « poor sacrifices of our enmity » (V.3.304) comme le dit le vieux Capulet. Montague, lui, promet de faire élever une statue de Juliette toute en or pour rappeler sa mémoire :

Capulet

For I will ray her statue in pure gold,
That whiles Verona by that name is known,
There shall no figure at such rate be set
As that of true and faithful Juliet (V.3.299-302)

Car je veux lui élever une statue d'or pur
Et, tant qu'on connaîtra le nom de Vérone,
Nulle effigie ne sera plus honorée qu'elle
Car Juliette eut un cœur très sincère et fidèle.

« Ray », le verbe souligné en gras dans le texte anglais, signifie ici « élever une statue ». Il s'agit d'un synonyme très rare du verbe « to raise » et, si Shakespeare l'utilise dans le second in-quarto de sa pièce, c'est parce qu'il veut lui associer l'idée complémentaire d'une dorure comparable aux rayons du soleil (« sun rays » en anglais). L'effet produit par une telle statue est bien en effet celui d'une sainte nimbée de lumière dans quelque niche baroque. A la fin du drame, Juliette est effectivement devenue la « sainte » à laquelle s'adressait le pèlerin Roméo dans sa prière profane dans le cadre du sonnet que les amants partagent quand ils prononcent leurs premières paroles d'amour :

Romeo

If I profane with my unworhiest hand
This holy shrine, the gentle sin is this,
My lips, two blushing pilgrims, ready stand
To smooth that rough touch with a tender kiss.

Juliet

Good pilgrim, you do wrong your hand too much,

Which mannerly devotion shows in this,
For saints have hands that pilgrims' hands do touch,
And palm to palm is holy palmers' kiss (I.4.206-13).

Roméo
Si de ma main indigne je devais profaner
Ce sanctuaire, voici mon doux péché : mes lèvres
Ces deux pèlerins rougissants, vont effacer
La rudesse de mon geste dans un tendre baiser.

Juliette
Bon pèlerin, vous offensez là votre main
Qui offre ainsi l'hommage de sa dévotion,
Car les saintes ont des mains que les pèlerins touchent,
Paume contre paume, c'est là leur pieux baiser.

Le sonnet qui formalise et immortalise la rencontre, comme en un reliquaire acoustique, est un rite amoureux, une prière. La situation de référence visée derrière ces images, est celle de la statue vénérée que le pèlerin embrasse dévotement (« you kiss by the book » lui dit-elle juste après, assez admirative) en espérant que son vœu se verra exaucé. Et miracle ! La statue s'anime en effet et lui répond, comme elle le fera encore un peu plus tard, au cœur de la nuit étoilée quand Roméo s'exclame « She speaks » (II.1.55). Dans un article récent, Richard Wilson, l'auteur de *Secret Shakespeare*, parle en effet d'un

nouveau culte des saints, dont les zéloteurs « brûlent d'amour » plutôt que sur les bûchers de la persécution religieuse [...] Le théâtre se fait ici l'héritier discret de la religion, substituant ainsi des saintes à des martyres [...] Mais, en passant de Rome à Roméo, des flammes du bûcher aux feux de la rampe, le dramaturge fait lui aussi preuve d'hérésie en glissant d'une forme d'idolâtrie à une autre...

Le mélange traditionnel de piété et de folklore, qui était alors associé aux saints du calendrier avant la Réforme, est ici remplacé par cette forme de piété paradoxale qu'est la passion extrême des deux amants et au sein de laquelle le désir sexuel se traduit en images de pèlerinage et de dévotion à l'égard d'une statue ou d'une icône. Les torches enflammées de l'amour passion brûlent de tous leurs feux comme des cierges placés sous un ex-voto ou à proximité d'un autel, tandis que l'aimée se voit statufiée et sanctuarisée sous forme de « chère sainte » ou encore sublimée en « bright angel » (II.1.69) :

O, she doth teach the torches to burn bright!
It seems she hangs upon the cheek of night
As a rich jewel in an Ethiop's ear,
Beauty too rich for use, for each too dear (I.4.157-60)

Oh! pour elle les torches redoublent leur éclat
Elle est comme un joyau sur la joue de la nuit,
Un brillant à l'oreille d'une Noire. Beauté
Trop riche pour qu'on en jouisse, trop chère pour la terre.

Dans ce qui équivaut à une transcription en direct du coup de foudre, Roméo décrit en Juliette une source de luminosité intense renforcée par la double allitération en « t » et en « b », tandis que les deux spondées « doth teach » et « burn bright » donnent au vers sa pulsion et son effet particulier de martèlement incantatoire. Plus tard, Juliette répondra à sa façon à cette forme d'éblouissement jubilatoire quand elle s'exclame au cours de son prothalamie en guise de prélude impatient à sa nuit de noces :

Come loving black-browed night,
Give me my Romeo; and when I shall die,
Take him and cut him out in little stars,
And he will make the face of heaven so fine,
That all the world will be in love with night,
And pay no worship to the garish sun (III.2.20-25).

Viens, douce nuit, viens amoureuse nuit au front noir,
Donne-moi mon Roméo, et quand je mourrai,
Enlève-le et découpe-le en petites étoiles,
Et il rendra si beau le visage des cieux
Que le monde entier s'éprendra de la nuit
Et n'adorera plus le soleil éclatant.

Ainsi que le souligne Julia Kristeva, il y a là une manière indirecte autant qu'irrésistible, de dire quelque chose de la jouissance féminine (« when I shall die ») :

La métaphore solaire, masculine, est ici brisée, assassinée. Et sous cette forme elle exhibe le désir inconscient de Juliette de morceler le corps de Roméo. Mais la violence vient surtout du sens de la nuit. Qu'est-ce que la nuit ? Nuit-femme, et c'est en effet Juliette qui en parle : ou Nuit-mort [...] La nuit n'est pas néant, non-sens, absurde. Dans le déploiement civil de sa tendresse noire, il y a une aspiration intense, positive du sens. Insistons sur ce moment nocturne de la métaphore et de l'amor mortis : il porte sur l'irrationnel des signes et des sujets amoureux, sur l'irreprésentable en tant qu'il conditionne le renouveau de la représentation. Irreprésentable du soleil : violence du désir. Irreprésentable de la nuit [...] : tendresse de la passion. Deux visages du temps amoureux qui se complètent et se stimulent réciproquement.

Belle analyse. Il me semble toutefois que se manifeste ici l'ambivalence du désir de Juliette qui rêve de réduire le corps de l'aimée en une poussière d'étoiles dans l'éclair ou le spasme lumineux de sa jouissance anticipée, à l'instar du passage où elle rêve de retenir son amant prisonnier comme un oiseau attaché au bout d'un fil de soie (II.225-27). Ce désir a, on le voit clairement, une composante possessive, voire sadique et destructrice et, en cela, il ne diffère guère du désir masculin tel qu'il est communément représenté. En faisant de Roméo une poussière d'étoiles ou une réduction de la voie lactée, elle l'emmène à sa suite vers le champ des étoiles, c'est à dire à Compostelle (nom formé à partir du latin campus stellae). Et c'est là que le merveilleux chrétien rejoint, chez Shakespeare, le mythe ovidien.

II. Les mythes

La tragédie de Roméo et Juliette est en effet structurée autour de deux mythes principaux qui permettent de combiner les dimensions acoustique et visuelle, à savoir, d'un côté, le mythe d'Echo (II.1.207) qui se redouble dans les jeux de sonorités, les inflexions de la voix, l'envoûtement du nom et le chant alterné des oiseaux (alouette ou rossignol ?, III.5) et, de l'autre, le mythe de Phaëton.

C'est, une fois encore, Juliette qui fait directement allusion à ce dernier, montrant ainsi que le vrai poète de la pièce n'est peut être pas celui qu'on croit dans la mesure où le jeune Roméo est un Pétrarquiste manqué :

Gallop apace, your fiery-footed steeds,
Towards Phoebus lodging. Such a wagoner
As Phaëton would whip you to the west,
And bring in cloudy night immediately (III.2.1-4).

Galopez au plus vite, coursiers aux pieds de feu,
Vers le palais de Phébus. Un cocher
Comme Phaëton vous fouetterait vers l'ouest,
Amenant derrière lui les nuages de la nuit.

L'expression à la fois recherchée et quelque peu archaïsante est ici un clin d'œil délibéré à Ovide, le poète des Amours. L'adjectif composé allitératif « fiery-footed » reprend en écho ironique le « fire-eyed fury » (III.1.124) de Roméo, comme la folle témérité du jeune Phaëton, sont tous deux des agents du désastre. On sait que les conseils prodigués par Phébus-Apollon, le père putatif du fils de Clymène, s'avèrent inutiles car les chevaux tirant le char du soleil s'emballent immédiatement :

[...] le char était léger [...] Le joug n'avait plus son poids ordinaire [...] Dès que le quadruple attelage s'en est aperçu, il se précipite, abandonne la piste battue et ne suit plus la même direction qu'auparavant. Phaëton s'épouvante ; il ne sait de quel côté tirer les rênes confiées à ses soins [...] Alors pour la première fois les étoiles glacées de Septentrion s'échauffèrent sous les rayons du soleil [...] Placé tout près du pôle glacial, le Serpent, jusque là engourdi par le froid et sans danger pour personne, puisa dans la chaleur qui le pénétrait une rage inconnue...

Phaëton, mélange de témérité et d'orgueil, ressemble un peu à ces jeunes enragés de la pièce que sont Tybalt, Benvolio, Mercutio ainsi que Roméo, malgré ses vellétés pacifistes, et qui mettent le feu aux poudres en déchaînant une violence qui va ensuite se retourner contre eux :

Alors Phaëton voit l'univers tout entier en flammes; il ne peut supporter une chaleur si violente; il respire un air embrasé comme par une fournaise profonde; il sent son char s'échauffer jusqu'à blanchir; les cendres et les étincelles lancées autour de lui deviennent intolérables et il est enveloppé de tous les côtés par une fumée ardente [...] C'est alors, croit-on, que le sang des peuples d'Ethiopie, attiré à la surface de leur corps, a pris sa couleur noire.

La fonction du mythe de Phaëton dans la pièce est à la fois d'opérer la jonction entre le corps humain et les planètes autrement que par le biais des traditionnelles correspondances astrales et zodiacales ou par l'entremise des tropes de la poésie pétrarquiste et d'introduire une surdétermination symbolique, où la quête effrénée de l'impossible, réalisée dans la constante jonction des contraires dans la pièce (« My only love sprung from my only hate », comme le dit justement Juliette à l'acte I scène 4 vers 251), se transforme en une course irrésistible à l'abîme. Phaëton ajoute donc une toile de fond apocalyptique au décor de la belle Vérone, ce qui relance la dialectique de l'éros pris entre les pôles à la fois contraires et semblables de la violence et de la jouissance et de la propulser au sein d'une spirale de désastre aux dimensions cosmiques.

Mais ces mythes et ces grands thèmes, qui se répètent comme autant de leitmotifs dans la pièce, sont aussi inscrit dans le signifiant et dans le détail des images dramatiques.

III. Du discours rhétorique et poétique aux jeux du signifiant

Dans la première scène de la tragédie, stychomythie et jeux de mots obscurs s'enchaînent en guise de prélude pour introduire en filigrane un certain nombre de détails significatifs qui renvoient aux grands thèmes de l'œuvre. La technique est un peu analogue à celle des grotesques, ces acrobaties graphiques qu'on trouve dans les marges du tableau où la fantaisie de l'artiste est souvent moins gratuite qu'il n'y

paraît au premier abord. Et il faut reconnaître que le spectateur non informé ne peut pas d'emblée comprendre le sens réel de ces échanges :

Samson Gregory, on my word, we'll not carry coals.

Gregory No, for then we should be colliers.

Samson I mean, an we be in choler we'll draw.

Gregory Ay, while you live, draw your neck out of collar.

Samson I strike quickly being moved

Gregory But thou art not quickly moved to strike.

Samson A dog of the house of Montague moves me (I.1.1-7).

Samson Grégoire, ma parole, on ne va pas se laisser marcher sur les pieds.

Gregory Sûr, autrement on pourrait nous traiter de pieds-plats.

Samson Je veux dire que si on nous échauffe le sang, on va tirer l'épée.

Gregory C'est vrai, dans la vie, il faut toujours essayer de s'en tirer.

Samson J'ai le bras leste quand on m'énerve un peu.

Gregory Oui, mais avant de te battre, tu es plutôt lent à t'émouvoir.

Samson Un chien de la maison des Montaigu peut m'émouvoir.

Il se trouve en effet confronté à ce qu'on pourrait appeler une forme de pétrarquisme populaire, où le mot « collier » (le charbonnier) se voit décliner par antanaclase en « choler » (la colère) puis en « collar » (le col ou le collier). On a du mal à voir le lien et même l'intérêt de telles associations qui, à première vue, paraissent parfaitement gratuites. En fait, l'allusion au charbon et à la colère renvoient en filigrane au martyre de St Laurent sur le gril, à la présence étouffante de la canicule dans la pièce, à la question de l'échauffement du sang et des humeurs à Vérone autant qu'à la fable ovidienne de la création de la race noire et des déserts d'Ethiopie dans le mythe de Phaëton. Le « collar », quant à lui, renvoie simultanément au nœud coulant de la mort par pendaison et au collier de chien, animal que mentionne Samson quand il désire afficher haut et fort sa haine des Montaigus :

A dog of the house of Montague moves me...

L'image est en effet synonyme de détestation autant qu'elle renvoie implicitement au thème de la canicule, aux « dog days ». De même, quand la Nourrice demande à Roméo de manière quelque peu énigmatique :

Nurse Doth not 'rosemary' and 'Romeo' begin
Both with a letter?

Romeo Ay, Nurse, what of that? Both with an 'R'.

Nurse Ay, mocker, that's the dog's name. 'R' is for the ---
No, I know it begins with some other letter... (II.3.195-99)

Nourrice Dites-moi, romarin et Roméo commencent bien
Par la même lettre, non ?

Roméo Oui, Nourrice, tous deux commencent bien par un 'R', et alors ?

Nourrice Ah ! tu te moques de moi ! Rrrrrrr... c'est pour les chiens. « R » c'est pour le
derrière ! Non, je sais que ça commence avec une autre lettre ...

« R » is for the arse (le cul, le derrière), voilà ce que veut exactement dire la Nourrice, personnage à la nature truculente et qui n'a pas peur des mots. Elle se rapproche en cela à Mercutio qui se moque de son ami Roméo, poète amoureux et transi, en qui il voit un idéaliste, un romantique incapable d'appeler un chat un chat :

Mercutio
If love be blind, love cannot hit the mark.
Now will he sit under a meddlar tree
And wish his mistress were that kind of fruit
As maids call medlars when they laugh alone.
O Romeo, that she were, O that she were
An open-arse, or thou a popp'rin pear (II.1.34-9)

Mercutio
Si l'amour est aveugle, il ne peut viser juste.
Alors il va s'asseoir dessous un néflier
Et souhaiter que sa belle soit ce genre de fruit
Que les filles appellent nèfles quand elles rient entre elles.
Oh ! Roméo, si elle était un nèfle, si elle était
Cette nèfle grand ouverte et toi une queue de poire !

D'une certaine façon, l'obscénité ou le parler cru de Mercutio est une forme de violence verbale qui permet de tourner en dérision l'amoureux Roméo, en même temps que de le punir de sa trahison à l'égard de son groupe d'âge, puisque aussi bien il trahit ses amis au profit de l'amour. La réduction de l'amour au sexe, à sa dimension purement naturelle ou animale, appartient au contre-discours comique de la pièce et dont le facétieux Mercutio sera la première victime. Il se décrit en « grave man » (homme grave et homme tombe) dans un ultime jeu de mots pathétique après qu'il a été blessé à mort dans le duel contre Tybalt, où il s'est substitué à son ami Roméo qui a refusé de se battre. L'obscénité de la mort vient brutalement prendre la place du badinage grivois et misogyne. En ce sens, dans son jeu phallique de danse des épées et de valse des bons mots, entre provocations verbales et parades guerrières, la première scène préfigure bien les deux duels à mort de l'acte III scène 1. Violence et jouissance se donnent aussi la main lorsque Samson déclare :

Samson I will push Montague's men from the wall, and thrust his maids to the wall.

Gregory The quarrel is between our masters and us their men.

Samson 'Tis all one, I will show myself a tyrant: when I have fought with the men, I will be civil with the maids, I will cut off their heads.

Gregory The heads of the maids?

Samson Ay, the heads of the maids, or their maidenheads, take it in what sense thou wilt.

Gregory They must take it in sense that feel it.

Samson Me they shall feel while I am able to stand, and 'tis known I am a pretty piece of flesh (I.1.15-28).

Samson Je chasserai du mur les valets des Montaigu et j'y presserai leurs servantes.

Gregory La querelle est entre nos maîtres et entre nous, leurs valets.

Samson C'est le même combat. Je vais jouer au tyran, une fois les hommes vaincus, pas de quartier pour les pucelles, quel que soit leur âge.

Gregory L'âge des pucelles ?

Samson Oui l'âge des pucelles ou leur pucelage, prends ça dans le sens que tu veux.

Gregory Celles qui le sentiront devront bien y trouver un sens.

Samson C'est moi qu'elles sentiront tant que je pourrai tenir le coup, et on sait que je possède un joli bout de chair.

L'échange est lourdement chargé de sous-entendus obscènes qui transforment cette danse des épées en un rite érotique de violence machiste où l'épée-phallus du serviteur à la fois raide bien monté (« I am able to stand, and [...] I am a pretty piece of flesh ») va coller les filles contre le mur et les décapiter et/ou les dépuceler, par jeu de dislocation et de recomposition d'un polysyllabe où « heads of the maids » se transforme en « maidenheads » (le pucelage). La violence virile et sexuelle s'accompagne de la violence faite à la langue qui se trouve ainsi décomposée, fragmentée, dissociée en micro-unités pour être ensuite re-emboîtée, un peu à la manière des poupées fabriquées ou photo-montées par Hans Bellmer. Pareille façon de violenter la langue, de la mettre à l'envers pour mieux la remettre à l'endroit par la suite, montre la connivence immédiate que le texte shakespearien établit entre violence et jouissance à travers ces anamorphoses de l'amour et de la haine, ces jeux de l'amour et de la mort. Le corps désiré est toujours d'une certaine manière un corps torturé, le supplice sanglant – sadique ou mystique – étant toujours là pour accompagner, explicitement ou en filigrane, la petite musique convulsive de la jouissance. Car c'est bien à cela en dernière analyse que renvoie la première scène de l'acte III, scène qui occupe une place centrale dans la pièce et qui représente le faux duel qui tourne mal entre Mercutio et Tybalt, puis la joute à mort qui oppose ensuite un Roméo rendu furieux et vengeur de son ami à son « cousin » Tybalt. On y retrouve amplifiés ces mêmes éléments qui sont en outre transposés sur un mode homoérotique.

Tout part en effet de l'accusation que Tybalt lance à Mercutio « Mercutio thou consortest with Romeo » (vers 44) (Mercutio tu marches de concert avec Roméo) qui joue sur le double sens de « consort » et de « concert », d'ami et de partenaire instrumentiste dans un duo de musiciens. Mercutio réplique d'ailleurs aussitôt « What, dost thou make us minstrels ? » (Quoi ? Tu nous prends pour des musiciens ?), faisant dès lors de son épée un archet de viole (« fiddlestick ») pour le faire danser. Les réparties et les saillies jouent le rôle de préliminaires amoureux marqués par l'agressivité et le désir d'en découdre dans le cadre d'un érotisme à composante sadique. Le duel, quant à lui, s'accompagne de saillies et de pointes qui n'ont rien à envier au jeu des épées. Tybalt acquiesce avec un très équivoque « I am for you » dans ce ballet viril où les traits d'esprits sont l'équivalent des coups de griffe mortels distillés en

Hath death lain with thy wife. There she lies,
Flower as she was, deflow' red by him.
Death is my son-in-law, death is my heir;
My daughter he hath wedded... (IV.4.61-65)

Capulet
Oh ! mon fils, la veille de ton mariage,
La Mort a couché avec ta femme. Elle est étendue là,
Fleur qu'elle était, déflorée par la Mort.
La Mort est mon gendre, la Mort est mon héritière.
Elle a épousé ma fille...

Romeo
Shall I believe
That unsubstantial death is amorous,
And that the lean abhorrèd monster keeps
Thee here in dark to be his paramour? (V.3.102-105)

Roméo
Faut-il croire
Que la mort immatérielle est amoureuse,
Et que l'odieux monstre décharné te garde
Ici dans la nuit noire pour être ton amant ?

En d'autres termes, Shakespeare procède à un chassé-croisé thématique qui utilise une forme de chiasme ou d'antimétabole pour indiquer que les contraires, loin de se heurter ou de s'opposer, finissent par se rejoindre à la fin des fins. Les scènes de rixe et de duel deviennent des joutes d'amour à mort, où violence et jouissance se confondent, tout comme la scène de la rencontre au bal, placée sous l'enseigne de l'incandescence et de l'épiphanie quasi-mystique, est aussi union contradictoire et dérangeante de l'amour et de la haine où les deux « ennemis » s'étreignent pour un premier baiser d'amour qui préfigure le baiser de mort au tombeau (« Thus with a kiss I die » s'exclame Roméo en rendant le dernier soupir, V.3.120). Cela est si vrai qu'à l'acte II, Roméo, qui fait part de sa révélation à son confesseur, décrit sa rencontre en ces termes plus qu'équivoques :

Romeo
I have been feasting with mine enemy,
Where on a sudden one hath wounded me
That's by me wounded... (II.2.49-51)

Roméo
A la fête de mon ennemi je m'en suis allé
Et là, soudain, quelqu'un m'a blessé,
Que j'ai blessé à mon tour...

Il pourrait ici décrire aussi bien sa rencontre amoureuse avec Juliette que sa rencontre haineuse avec Tybalt qui, on le sait, suit immédiatement la première.

Arrivé au terme de mes analyses, je souhaite revenir sur les quatre vers déjà cités qui constituent un peu le carré magique de la pièce et qui correspondent à l'instant où Roméo décrit l'apparition quasi miraculeuse de Juliette au bal :

O, she doth teach the torches to burn bright!

It seems she hangs upon the cheek of night
As a rich jewel in an Ethiop's ear,
Beauty too rich for use, for each too dear (I.4.157-60)

Oh! pour elle les torches redoublent leur éclat
Elle est comme un joyau sur la joue de la nuit,
Un brillant à l'oreille d'une Noire. Beauté
Trop riche pour qu'on en jouisse, trop chère pour la terre.

La messe est dite et la comparaison du vers 160 donne un peu les clés du mystère. Le mot « jewel », qui renvoie à la lumière fulgurante qui semble émaner de la belle est comme la source de radiations puissantes qui vont produire une série de réactions en chaîne dans la pièce, qu'il s'agisse de l'éclair (« lightning ») qui reviendra à plusieurs reprises, du baiser dangereux de la poudre et du feu, de la voie lactée ou des météores. L'image est évidemment un signal autant qu'une illumination ou une combustion des sens, l'équivalent de ce que George Steiner a appelé la « dictée surnaturelle » qui, de surcroît, miniaturise, minéralise le corps de l'aimée. Mais, surtout, le mot « jewel » est le double acoustique de « Jule », le petit nom que la Nourrice a donné à Juliette et qui retentit si souvent dans la maison des Capulets. Il est une manière de rébus ou de blason qui, en vertu de quelque divination mystérieuse, fait résonner un nom que Roméo ne connaît pas encore (« Too early seen unknown and known too late », I.4.252) et qui scelle dans le même instant la malédiction astrale des « star-crossed lovers » et la tentation irrésistible de la jouissance.

Car la brillance du joyau est immédiatement suivie de sa face d'ombre ou de sa part maudite en ce qu'elle est à la fois apparée et opposée à l'Ethiopienne qui le porte en pendentif à l'oreille. Or, le signifiant « Ethiop » est bien la marque de la malédiction et du désastre puisqu'il renvoie à la quasi-apocalypse déclenchée par l'orgueil démesuré de Phaëton qui, en brûlant la terre, a créé la race noire des Ethiopiens. Ce mot, qui est aussi un toponyme, est associé dans la pièce au réseau signifiant de la canicule, de la rage et de l'autodestruction. Mais on pourrait aussi bien prétendre que ce joyau brillant et l'Ethiopienne ne sont que les métaphores du jour et de la nuit qui, comme Julia Kristeva l'a noté, définissent le cadre et le régime de la pièce autant que deux modes distincts d'accès au désir, le masculin et le féminin, la violence et la tendresse.

Shakespeare déjoue cependant cette lecture rassurante en introduisant une rime en forme d'oxymore (« bright/night »), rime que l'on retrouvera en plusieurs endroits du texte et qui nous ramène à l'idée du choc et de la fusion des contraires. Un dernier élément confirme cette analyse pessimiste. Le fait que le mot « jewel » soit l'équivalent acoustique de « Jule/Juliet » ne doit pas cacher une autre résonance beaucoup plus inquiétante, où il est entendu en anglais comme un double de « duel ». On voit ainsi comment l'utilisation des subtilités de la musique auditive du vers permet à l'auteur de manier et de marier les contraires au sein d'une résonance qui est aussi une dissonance. Le détail de l'image va de pair avec la finesse de l'ouïe dans une miniature chargée de sens qui a pour fonction de résumer et de préfigurer tout à la fois. Il y trouve un équivalent du rôle joué par le sonnet dans la pièce, à savoir de fournir une condensation du son et du sens et de constituer ce que Swinburne a appelé « le monument d'un moment ».

Si Roméo et Juliette est une pièce véritablement mythique, elle est aussi, à plusieurs titres, une œuvre expérimentale. Tout d'abord, en vertu du genre éminemment paradoxal de la tragédie amoureuse que Shakespeare inaugure ici avec succès avant de le reprendre dans Othello et Antoine et Cléopâtre. Mais aussi et surtout de par l'écriture et la technique de construction dramatique, où il recourt à la répétition, au redoublement, au leitmotif verbal autant qu'à l'orchestration pour qu'il soit permis d'alterner comédie et tragédie, légèreté et pathos, lyrisme et obscénité, violence et jouissance. Shakespeare ne travaille pas seulement l'architecture d'ensemble ; il soigne et signe le détail sans dédaigner la miniature. Surtout, il met en place un système de renvois et d'échos, où les mises en parallèle et les correspondances ne

constituent pas de simples rappels ou préfigurations mais une manière de placer les signifiants sous tension, de les chauffer à blanc en quelque sorte, pour que micro- et macro-structure, microcosme et macrocosme s'appellent, s'interpellent et se répondent. Il s'intéresse à la vision paracelsienne, qui sera aussi celle de Giordano Bruno, où les contraires s'aiment et s'alimentent les uns les autres, où la vie constitue le début de la mort et où la décomposition est le prélude d'une renaissance. Dans une telle vision, le bal amoureux et le duel à mort, la nuit de noces sous la voûte (« vault ») céleste et le repos éternel dans le caveau (« vault), l'éros et le macabre, le gouteux et le gothique, non seulement communiquent mais s'inversent sans cesse les uns les autres pour former l'entrelacs serré et quasi-indissociable qui unit les forces de la violence et de la jouissance, les contraintes du sens et les multiples variantes ou réverbérations musicales qu'il en tire et qui sont rendues possibles par la grâce et la force d'une musique mise au service du vers et du verbe.