La séparation des amants dans *Romeo and Juliet* et *Troilus and Cressida*, ou la transformation d'une formule magique

Simone Dorangeon
Université de Champagne-Ardennes

Entre *Romeo and Juliet* et *Troilus and Cressida*[1] une comparaison s'impose — suscitée par la ressemblance entre deux titres dont l'effet bien précis est dans chaque cas de focaliser l'attention sur un couple, défini en termes de relation passionnelle ou érotique, et sur le destin qui le frappe dans son existence physique ou dans son identité morale. Dans le champ sémantique commun créé par les deux syntagmes où le mot de coordination *and* est charnière essentielle, les échos sont nombreux, et l'étude des deux pièces révèle un isomorphisme étonnant entre deux situations, conçues par Shakespeare pour être de grands moments de théâtre, qui s'inscrivent — ou semblent s'inscrire — dans une stratégie du tragique. Ces moments, qui rassemblent les thèmes, donnent à chaque oeuvre sa résonance spécifique, et sont investis d'une fonction structurante, placés comme ils le sont à l'Acte III et à l'Acte IV pour le drame romantique écrit pendant la jeunesse, à l'Acte IV pour la *problem-play* de 1602, reflet d'une maturité plus cynique, dépourvue d'illusions, méfiante devant les attitudes idéalistes. Dans l'action qui précède, portés par un mouvement dramatique ascendant, générateur d'espoir, qui a comblé le public dans son attente d'une apothéose amoureuse susceptible d'être perçue comme épiphanie, les couples se sont constitués en luttant contre des obstacles variés — présentés comme quasi insurmontables dans le cas des amants de Vérone — et grâce à des complicités — de

---

[1]. En ce qui concerne *Romeo and Juliet*, je me contenterai de donner les références aux Actes, scènes et vers. En ce qui concerne *Troilus and Cressida*, pour des raisons pédagogiques évidentes, je renverrai à la "Arden Edition", ed. K. Palmer, London and New York, Methuen, 1982.

bon aloi quand elles sont offertes par la Nourrice et le Frère Laurence, entachées de voyeurisme lorsque l'aide émane de Pandare. Mais soudain la dynamique du succès techniquement assimilable à celle de la comédie se brise, s'inverse, et les couples se défont, parce qu'un arrêt irrévocable est prononcé soit par les familles, c'est-à-dire par le groupe social, soit par le groupe politique. Points forts de la *mimesis*, les scènes consacrées au déchirement des adieux interviennent juste après l'acte d'union charnelle, célébré sur le mode lyrique dans l'extase qui s'ensuit. D'où le caractère poignant. D'où la sollicitation majeure adressée au public, qui éprouve — à des degrés divers — les deux émotions identifiées par Aristote dana le tissu du tragique, à savoir: la terreur devant la cruauté des coups portés aux amants, et la pitié, devant la souffrance qui s'exprime. Ces même scènes représentent un revirement brutal de la Fortune, si bien que la définition médiévale de la tragédie s'impose à l'esprit du spectateur, qui voit dans les événements cruciaux la chute d'un ou de plusieurs personnages, précipités depuis le pinacle du bonheur jusqu'aux profondeurs de la détresse. Roméo et Juliette, à qui la félicité n'est donnée que pour être aussitôt reprise, appartiennent à cette lignée des victimes de la Fortune sur laquelle s'attendrirent les hommes du Moyen Age. "O Fortune, Fortune! all men call thee fickle!" (*R&J*, III, v, 60), s'écrie Juliette, et Troilus, tel que Shakespeare l'imagina et l'anima en 1602, est appréhendé, malgré les différences de ton, dans une perspective identique à celle que Chaucer avait choisie au XIVème siècle pour présenter le Prince de Troie, et pour colorer de tragique le récit consacré à sa carrière:

From woe to weal and after out of joye.[2]

La formule était donc excellente pour un dramaturge doté d'un sens aigu de l'efficacité. Réunir les amants, puis les arracher l'un à l'autre en faisant intervenir l'actant destructeur, Destin ou Fortune, ou Autorité arbitraire: le tragique de situation était assuré. A cela s'ajoutait, en ce qui concerne *Troilus and Cressida*, la possibilité de tenir le public en haleine jusqu'à ce que l'irrémédiable soit accompli, puisque la "misfortune" du Prince trop idéaliste avec la trop vulnérable Cressida, fixée dans ses grandes lignes par l'histoire ou la légende, était ancrée dans la mémoire collective, et puisque tous savaient que la catastrophe était aussi inévitable au

---

[2]. G. CHAUCER, *Troilus and Criseyde*, Book I, "Proem", p. 3 dans l'édition "Everyman's Library", ed. J. Warrington, rev. avec introduction par M. Mills, London: Dent and Sons, 1990.

plan sentimental que la chute de Troie au plan politique et militaire. Temps bloqué, tant ayant été dit sur la durée du célèbre siège; action verrouillée, Cassandre et Calchas, prophètes à la triste renommée, ayant interdit ce pari sur l'avenir qu'on appelle espoir: les sources apportalent de quoi donner à la scène des adieux une résonance bien particulière, qui ressortit au tragique de prédestination. Déjà dans *Romeo and Juliet* les jeunes gens sont unis par le Frère Laurence. Mais tout bascule à l'acte III. Roméo ayant tué Tybalt (sc. 1), la Nourrice annonce à Juliette (sc. 2) que Roméo est banni, ce dont lui-même est informé à la scène 3 dans laquelle jaillissent cris de désespoir et interrogations passionnées sur la puissance cognitive et la réalité ontologique du mot "banishment" — jusqu'à ce que le Franciscain suggère un départ précipité pour Mantoue. A l'Acte IV sc. 1, Roméo et Juliette ont passé ensemble leur première nuit de mari et femme; le jour qui pointe, le chant de l'alouette et l'intervention de la Nourrice les obligent à se séparer.

L'Acte IV de *Troilus and Cressida* est consacré à la fois à la rencontre physique et à la séparation — événements décisifs dans une pièce où les "protractive trials of Great Jove" (*T&C*, I, iii, 20, p. 121) créent un effet de stagnation. A la scène 1, Enée est chargé de livrer Cressida aux Grecs pour que le captif Antenor soit rendu à Troie. A la scène 2, les amants s'éveillent; la mélancolie du petit matin "the morn is cold"; "Night hath been so brief" (*T&C*, IV, ii, 1, 11, p. 228-9) fait place au désespoir lorsque la nouvelle de la tractation est annoncée: par Enée à Pandare — puis à Troïlus; par Pandare à Cressida. Après une scène très brève (sc. 3), dont la fonction est de souligner pour le spectateur l'accélération inexorable du temps vers le point de rupture "It is great morning" (*T&C*, IV, iii, 1, p. 234), les adieux se disent à la scène 4, au milieu des craintes exprimées et des recommandations — et Diomède conduit Cressida au port.

Dans les deux séquences ainsi mises en lumière, le tragique — ou ce que, pour l'instant, je désignerai comme tel, par simple hypothèse de travail — est dû au même processus: cassure de l'harmonie, ce qui toujours génère la consternation et l'angoisse, et retour à l'altérité, après cette "Extasie", chère à J. Donne, où la fusion des corps crée "that abler soule, which... / Defects of lonelinesse controules".[3] Acteur et commentateur, Pâris intervient dans la brève scène 3 (Acte IV) de *Troilus and Cressida* pour orienter les réactions du public en lui rappelant le code du tragique:

---

[3]. H. GARDNER, ed., "The Extasie" in *The Metaphysical Poets*, (Harmondsworth: Penguin Books, 1937, rev. ed. 1968), 40-41, p. 76.

> *I Know what 'tis to love*
> *And would, as I shall pity, I could help...*
> *(T&C, IV, iii, 10-11, p. 234)*

Mécanismes de coupure, et aussi irruption d'une force étrangère, supérieure à l'individu. Dans *Romeo and Juliet*, le "banishment" (chose ou mot ? puisque "the damned use that word in hell" (*R&J*, III, iii, 47)), est le mode d'intervention choisi à la fois par la société répressive et par la Fortune aveugle ("fickle Fortune"), dans *Troilus and Cressida* les amants doivent s'incliner devant le jeu politique appelé "chance of war". Pâris commente et éclaire:

> *...There is no help*
> *The bitter disposition of the time*
> *Will have it so (T&C, IV, i, 48-50, p. 234)*

En fait, l'irruption correspond aussi à celle de la réalité dans le rêve — ou de la "nécessité" dans le monde du choix personnel et de la totale disponibilité, dans cette parenthèse heureuse caractérisée par l'absence de contraintes et par la liberté sans limites accordée aux pulsions de l'individu.

Indice de cette nouvelle condition de dépendance, le "must" détestables proclame sa récurrence dans la bouche de Pandare: "Thou must be gone, wench; thou must be gone... thou must to thy father, and be gone from Troilus... Thou must" (*T&C*, IV, ii, 93-98, p. 233). Les défenses tombent devant cette "nécessité" ("There is no help"), et ce qui était monde clos, refuge dans l'espace (chambre de Juliette, cellule du Frère Laurence, maison de Calchas, où règne Pandare) cède à l'offensive et perd, de façon concomitante, sa qualité de protection contre le Temps, autre ennemi qui triomphe et brise la stase étrange induite par la passion partagée. On a beaucoup écrit sur Shakespeare et le recours, pour les scènes d'adieux, à l'"aubade" ou chant de l'aube — fleuron lyrique dans la tradition du *fine amour*. Le schéma sur lequel les amants du Moyen Age greffaient leurs lamentations, réprimandes aux ténèbres qui se dissipent est utilisé dans *Romeo and Juliet* et dans *Troilus and Cressida* pour produire du tragique sous sa forme la plus saisissante (le concept de tragique faisant partie, là encore, de mon hypothèse de travail). l'accent est mis sur la dérision cruelle d'une première nuit d'extase étant la seule, l'unique, et la dernière. Le jour qui pointe est ressenti par les protagonistes et par le spectateur comme signifiant la destruction de ce qui a été tenu pour infini et éternel.

Le texte et les diverses composantes de la théâtralité sont conçus pour donner le sentiment intense d'un retour du Temps, inséparable d'un retour de la lumière. Les oiseaux du matin — l'alouette, et non pas le rossignol que Juliette souhaiterait entendre — ont valeur emblématique, d'autant plus que la *mimesis* est soudain dominée par les coups fatidiques frappés à la porte, qui brisent l'illusion d'atemporalité. Le Temps réaffirme sa toute-puissance sur ceux qui avaient cru lui échapper, et le motif du "knocking at the door" fonctionne avec la même efficacité, que le bruit soit médiatisé par le Frère Laurence disant à Roméo: "Arise; one knocks; Hark how they knock! Who knocks so hard?" (*R&J*, III, iii, 74-78) ou qu'il agresse directement l'oreille de Cressida: "Who's that at the door? [...] How earnestly they knock!" (*T&C*, IV, ii, 41). Il est important pour la montée du tragique (dont l'authenticité reste à définir...) que la qualité d'urgence soit rendue par le style, la gestuelle et les évolutions des personnages. Enée, dans une brève apparition, instaure un rythme haletant qui prive son interlocuteur de sa capacité de réaction:

> *My Lord, I have scarce leisure to salute you*
> *My matter is so harsh...*
> *...forthwith*
> *Ere the first sacrifice, within this hour,*
> *We must give up to Diomedes'hand*
> *The Lady Cressida. (T&C, IV,ii,61-8, p. 231)*

L'accélération du temps, une fois son emprise rétablie, génère la pitié pour ceux qui la subissent, impuissants. Entre "the morn is cold" de Troïlus (*T&C*, IV, ii, 1) et le "It is great morning" de Pâris (*T&C*, IV, iii, 1) la marche des événements s'est emballée, et la consternation naît avec les mots qui raccourcissent la durée:

> *...and the hour prefix'd*
> *For her delivery to this valiant Greek*
> *Comes fast upon. (T&C, IV, iii, 1-3, p. 234)*

Si bien que Troïlus, lucide dans son malheur, déplore l'impitoyable connivence entre la nécessité et le Temps pervers et prédateur qui, non content d'imposer la séparation, bouscule les adieux et les vide de toute "forme", de tout rituel, de toute cérémonie:

> *Injurious Time now with a robber's haste*
> *Crams his rich thiev'ry up, he knows not how;*
> *As many farewells as be stars in heaven,*
> *With distinct breath and consign'd kisses to them,*
> *He fumbles up into a loose adieu...*
> *(T&C, IV, iv, 41-47, pp. 236-7)*

"Take by degree away" (*T&C*, I, iii, 109, p. 129), comme l'affirme Ulysse, et tout devient laideur, chaos, tragédie.

Dans *Romeo and Juliet* et dans *Troilus and Cressida*, les mécanismes par lesquels le geste des adieux ressortit — ou semble ressortir — au mode tragique sont donc les mêmes, quelles que soient les nuances qu'il conviendra d'apporter à cette affirmation.

Car les différences apparaissent vite, faisant naître le doute dans notre esprit. La *problem play* de 1602 est caractérisée par un nouveau regard sur l'existence et sur l'amour. Faut-il s'attendre à ce que la formule qui a été mise en évidence dans ce qui précède fonctionne avec la même netteté que lors de sa première utilisation ?

D'entrée de jeu, une remarque s'impose: dans *Romeo and Juliet* le drame se noue avec un très petit nombre de participants, à savoir: les jeunes époux, le Frère Laurence et la Nourrice, agissant comme messagers, confidents et conseillers. D'où une émotion concentrée, maintenue à son paroxysme. Dans *Troilus and Cressida* par contre, les interventions et interférences sont multiples; des figures comme Enée, Pâris, Antenor, Deiphobus et Diomède semblent franchir les limites du hors-scène pour envahir l'espace de la séparation définitive, et Pandare est trop volubile pour qu'un duo douloureux puisse s'instaurer entre ceux qui se quittent. Dans la pièce de jeunesse, les scènes consacrées aux adieux se définissent par un rythme soutenu et par une grande pureté de lignes. Dans *Troilus and Cressida* les mêmes scènes produisent un effet de fragmentation. Ainsi, comme nous l'avons vu plus haut, dans la scène 2 de l'Acte IV, la nouvelle de l'échange projeté Antenor / Cressida est déconstruite en trois étapes successives, et il suffit de répertorier les indications scéniques: "Exeunt Troilus and Cressida — Enter Aeneas — Enter Troilus — Exeunt Troilus and Aeneas — Enter Cressida — Exeunt" (c'est-à-dire six indications de ce type découpant soixante-dix vers) pour cerner l'effritement de l'expérience tragique au profit d'allées et venues dotées d'un relief évident dans la *mimesis*. Forme brisée, discontinuité de la diégèse dramatique, aussi éclatement des points de vue, qui se juxtaposent en un jeu de miroirs ou de commentaires: faut-il voir ici l'indice d'une esthétique baroque ? Quoi qu'il en soit, les deux principaux personnages n'ont guère le loisir d'accomplir en de longues vagues de lyrisme exacerbé cette descente vers l'abîme qui amène Roméo à tirer son épée pour en finir avec la vie ("Tell me that I may sack / The hateful mansion" (*R&J*, III, iii, 107-8)). La mort, qui est à la fois l'aboutissement et la marque de la tragédie, devient toute proche à Vérone,

et nul parmi les spectateurs ne peut douter de sa victoire. La descente vers le désespoir, qui préfigure la chute vers l'extinction physique, est du reste métaphorisée par l'utilisation de l'espace scénique à deux niveaux. La scène 5 de l'Acte III ouvre sur l'indication "Romeo and Juliet, aloft"; Romeo ensuite se laisse glisser vers l'étage inférieur, disant: "Farewell, farewell! One Kiss, and I'll descend" (*R&J*, III, v, 42), et Juliette peut voir dans le mouvement ("he goeth down") un raccourci de ce que l'avenir leur réserve:

> *O God, I have an ill-divining soul!*
> *Methinks I see thee, now thou art below*
> *As one dead in the bottom of a tomb. (R&J, III, v, 54-6)*

Rien de tel dans *Troilus and Cressida*, où la menace de mort s'euphémise, soit parce qu'elle est évoquée par le très peu crédible Pandare:

> *Pray thee get thee in [...] I knew thou wouldst be his death*
> *(T&C, IV, ii, 88-9, p. 232)*

soit parce que Troïlus, ayant recouvré la maîtrise de lui-même, peut mettre à distance l'hypothèse tragique par un recours à la fable:

> *Hark, you are call'd. Some say the Genius*
> *Cries to him that instantly must die*
> *(T&C, IV, iv, 49-50, p. 237)*

De toute façon, chez le couple de Troie, l'expression du chagrin n'est jamais aussi poignante, jamais aussi riche en intensité lyrique que chez les jeunes gens de Vérone. Certes Troïlus infuse à son réquisitoire contre le Temps prédateur une force émotionnelle incontestable; acquérant presque la stature d'un héros tragique, il parvient à l'universalisation de la douleur et définit la condition humaine avec un pessimisme qui rappelle celui de Macbeth - dans les vers déjà cités:

> *Injurious Time, now with a robber's haste*
> *Crams his rich thiev'ry up, he knows not how.*
> *(T&C, IV, iv, 41-43, p. 236)*

sans cesser pour autant de communiquer l'angoisse qui lui appartient en propre, cette conscience lancinante de "the monstruosity in love" (*T&C*, III, ii, 79, p. 197), c'est-à-dire de la finitude au coeur même du désir infini ("injury of chance / ... / ... strangles our dear vows / Even in the birth of our own labouring breath" (*T&C*, IV, iv, 32-7, p. 236). On a souvent dit qu'au prince troyen avait été dévolu par Shakespeare le rôle que la tradition médiévale de l'"aube" assigne à la dame. C'est chez lui en effet que

la révolte devant "Fortuna major" donne toutes les garanties d'authenticité et de permanence; c'est chez lui aussi qu'elle trouve son originalité, étant rendue essentiellement par des images, fortes et dérangeantes, de frustration physique (ainsi: "rudely beguiles our lips / Of all rejoindure, forcibly prevents / Our lock'd embrasures..." (*T&C*, IV, iv, 34-6, p. 236). Certes Cressida, en un premier temps, oppose au "thou muste be gone" cette résistance farouche que peuvent fournir les négatifs:

> *I know no touch of consanguinity,*
> *No Kin, no love, no blood, no soul so near me*
> *As the sweet Troilus (T&C, IV, ii, 100-2, p. 233)*

et on se souvient que Juliette déjà avait dénoncé l'horreur du "banishment" — le mot étant là encore substitué à la chose — par la simple récurrence d'un "no" frémissant:

> *"Romeo is banished"...*
> .....
> *There is no end, no limit, measure, bound*
> *In that word's death, no words can that woe sound.*
> *(R&J, III, iii, 122-6)*

Mais, l'instant d'après, dans la pièce de la maturité, celle que la légende a immortalisée comme figure iconique de la trahison — ce qui déjà infléchit la réaction à la *mimesis* — annonce les signes conventionnels du chagrin en les assortissant de curieuses références à des charmes physiques dont on devine qu'ils furent souvent inventoriés à des fins de coquetterie:

> *Tear <u>my bright hair</u>, and scratch <u>my praised cheeks</u>,*
> *Crack <u>my clear voice</u> with sobs...*
> *(T&C, IV, ii, 110-1, p. 233, nous soulignons)*

Cressida n'est pas la Juliette qui épure la souffrance jusqu'à l'oubli de sa propre personnalité, de son propre rythme vital:

> *Art thou gone so, love... lord, ay, husband, friend,*
> *I must hear from thee everyday in the hour*
> *For in a minute there are many days (R&J, III, iv, 43-5)*

Lorsqu'arrive le moment décisif, celui de la déchirure, le texte de *Troilus and Cressida*, proche en apparence du discours univoque de *Romeo and Juliet*, révèle une sémiotisation secondaire — nourri comme il l'est de sous-entendus et de vibations destinées à être perçues dans leur valeur ironique. Les rebondissements de la formule "I'll be true", modulée en

tournure impérative ou interrogative, créent un système d'échos: "be thou but true of heart"; "Be thou true"; "Be thou true"; "But I'll be true"; "But yet be true"; "'be true again'"; "My lord, will you be true?" (*T&C*, IV, iv, 61, 65, 68, 73, 73, 99, pp. 238-240). Le résultat est un déplacement complet de la thématique. Romeo et sa jeune épouse, qui s'écrie: "O think'st thou we shall ever meet again" (*R&J*, III) sont confrontés au problème ontologique de l'absence, Troïlus et Cressida à celui de la fidélité, qui ressortit à l'éthique. Les adieux se terminent par "My lord, will you be true?": question ouverte sur un avenir connu d'avance, posée par celle à qui la légende interdit de s'enquérir en ces termes: par conséquent, question chargée d'ambiguïté, et indice de cette ironie, de ce scepticisme qui caractérisent la pièce de 1602 et, de façon plus générale, l'inspiration du dramaturge proche de la quarantaine, "lame, poor, [and] despised" (sonnet XXXVII, 9).

Mais d'autres facteurs comptent plus encore dans la création d'effets nouveaux, susceptibles de faire naître des émotions mélangées et de suggérer des conclusions différentes sur le comportement des humains face à l'amour et à l'absence. Le tragique s'émousse et cède la place à un fait théâtral hybride parce que tous les gestes, dans la *problem play* de la maturité, s'accomplissent sur fond de référence à l'aspect sexuel de la vie. Le lien qui se brise dans la scène des adieux à Troie est de toute évidence, malgré la pose romantique et les déclarations idéalistes de Troïlus, celui de la passion charnelle, avec ses ravissements, ses extases, mais aussi ses exigences et sa tyrannie. La crainte et la pitié s'accommodent mal de cette omniprésence de la sexualité — sexualité qui conditionne toutes les démarches constitutives de la *mimesis* et contamine le langage en lui donnant une qualité bien particulière de double-entendre. Le spectateur ne peut être contraint à cette totale implication qui est le propre de l'expérience tragique s'il est en même temps invité à décrypter les apartés équivoques et les allusions salaces. La scène du petit matin frileux ("the morn is cold"), au lieu d'être dominée par les chants d'innocence de l'alouette et du rossignol — tels que les perçoit Juliette — est définie par les chants d'expérience des "ribald crows", et l'exhortation trois fois répétée "to bed" médiatisée par le graphisme, la nature de la relation amoureuse. Le trait est aussi précis que dans les vers bien connus de J. Donne: "Thou sunne... / [...] / Shine here to us... / This bed thy centre is, these walls, thy spheare"[4] où le lit, centre du monde, fonctionne comme métonymie pour l'activité sexuelle,

---

[4]. "The Sunne Riaing", in *The Metaphysical Poets*, 25-30, p. 61.

et la valeur référentielle est si forte que les réparties ou injonctions de Cressida ("Are you aweary of me?, My lord, come again into my chamber" (*T&C*, IV, ii, 7, 37, p. 228, 230)) acquièrent des connotations très spéciales, qui renvoient à un hors-scène voué à des jeux impurs pour jeunes personnes corrompues, "sluttish spoils of opportunity / And daughters of the game" (*T&C*, IV, iv, 11, 12, p. 234). Dès lors tout devient suspect au plan des émotions manifestées par les protagonistes ou encouragées chez le public. Cette pitié à laquelle Pâris convie personnages et spectateurs: "And would, as I shall pity, I could help", s'édulcore, se vide de tout contenu tragique parce que la remarque qui précède: "I know what 'tis to love" rattache l'intervenant au contexte d'hédonisme codé comme immoral par le recours aux images de nourritures ou boissons avariées, et le situe dans sa pauvreté spirituelle, dans son attachement à Hélène, dont Diomède méprise "every scruple / Of contaminated carrion weight" (*T&C*, IV, i, 71-2, p. 227). Au milieu de tous ces indices placés par le dramaturge, Cressida ne peut prétendre à un statut d'héroïne tragique. L'émoi qui va de pair avec le duo de l'aube et ses conventions s'évapore, laissant un parfum de comédie, lorsque sont tenus des propos qui reflètent les habitudes de pensée d'une coquette, habituée au commerce des hommes:

> *...Prithee, tarry.*
> *You men will never tarry.*
> *O foolish Cressid, I might have still held off.*
> *And then you would have tarried (T&C, IV, ii, 16-8, p. 229)*

Plus encore: après cette première nuit — déjà révélée comme étant la dernière dans *Romeo and Juliet*, ou sur le point de l'être dans la pièce troyenne —, la situation de Troïlus et Cressida n'est pas traitée pour que soit généré le tragique exprimé dans les vers de Juliette:

> *It is, it is, hie hence, be gone, away.*
> *It is the lark that sings so out of tune (R&J, III, v, 26-7)*

Shakespeare, de toute évidence, met en oeuvre un projet dramatique bien différent de celui adopté dans la jeunesse; aussi place-t-il un obstacle à l'émotion: à savoir, la présence de Pandare. Cette présence, qui peut être ressentie comme source de comédie, est intégrée à la *mimesis* presque dès le début de la scène 2 (Acte IV), et elle est maintenue jusqu'au vers 71 de la scène 4. La Nourrice ne se manifestait dans la scène 5 (Acte III, 37-41) que pour une très brève apparition: "Nurse Madam! / Juliet: Nurse? / Nurse: Your lady mother is coming to your chamber / The day is broke, be wary, look about". Alors que l'avertissement ainsi lancé servait à amplifier

la douleur et à augmenter la tension, le fait que Pandare arrive et s'attarde, empêchant toute intimité entre les amants, agit de façon inverse. La laideur morale de l'entremetteur flétrit ce qui s'est passé dans la nuit ("How now, how now, how go maidenheads? Here, you Maid — where's my cousin Cressida? (*T&C*, IV, ii, 23-4, p. 229) puisqu'en soi elle abolit la noblesse et la foi en ce "marriage of true minds" (Sonnet CXVI, 1) qui consacre et sanctifie la rencontre des corps. L'effet de subversion, face aux options et attitudes de l'amour romantique, devient très net lorsqu'une connivence dans l'obscène s'instaure entre Pandare et sa nièce. Toutes les illusions que le public pouvait avoir sur Cressida-nouvelle Juliette disparaissent pendant l'échange suivant:

> *Cress: Go hang yourself, you naughty mocking uncle! You bring me to do and then you flout me too!*
>
> .....
>
> *Pand: Ha, ha! Alas, poor wretch! Ah, poor capocchia! Has't not slept tonight? Would he not — ah, naughty man — let it sleep? (T&C, IV, ii, 25-33, p. 230)*

Rappelons enfin la technique qui consiste à briser le rythme. La structure hachée permet à Pandare de disputer le point focal aux amants, et d'acquérir, grâce à ses interventions, suffisamment de relief pour que le spectateur soit amené à voir les choses par ses yeux à lui, que ternissent l'expérience et la familiarité avec le vice. Soit il s'acharne contre Antenor, périphérique à la situation: "The devil take Antenor! [...] A plague upon Antenor / [...] / thou art change for Antenor" (*T&C*, IV, ii, 77-8, pp. 232-4), soit il larmoie avec une sensiblerie sénile: "Ah! sweet ducks! /... How now, lambs?" (*T&C*, IV, iv, 11, p. 235), soit il prend du recul et cadre l'événement pour sa délectation personnelle de témoin et de complice — disant, après l'indication scénique "Cressida embraces Troilus": "What a pair of spectacles is here! Let me embrace too..." (*T&C*, IV, iv, 13-4, p. 236)

Dans tous les cas, ses commentaires intempestifs créent la distance, imposent une perspective et un détour à l'attention — ce qui empêche le public d'établir avec les protagonistes, pris dans une situation douloureuse, le rapport direct, intense, qui, dans des oeuvres dramatiques au ciblage différent, conduit à la catharsis par identification et implications. Vue par

les yeux de Pandare, et médiatisée par ses commentaires, la scène des adieux relève du burlesque.

Certes Pandare, qui réduit l'amour à un phénomène de "hot blood, hot thoughts, hot deeds" (*T&C*, III, ii, 127-8, p. 190.), n'est pas plus le porte-parole de Shakespeare vieillissant que peut l'être Thersite, avec son cynisme dévastateur, qui dégrade toutes choses. Néanmoins, la modification que l'auteur de *Troilus and Cressida* fait subir à la formule tragique de *Romeo and Juliet*, où la séparation de l'aube est prélude à la mort, révèle une vision désabusée de l'existence. L'amour cesse d'être la merveilleuse aventure qui transfigure la vie pour devenir une réalité plurielle, où se mêlent le meilleur et le pire, le beau et le sordide. L'exaltation a fait place au sens de la relativité, à la découverte de l'ambivalence qui caractérise toute démarche humaine. Dès lors, dans cette pièce étrange qui résiste à toute tentative de classification, la virtuosité consiste à assembler, à juxtaposer des éléments de dramaturgie curieusement contrastés: les uns relèvent du tragique, les autres exposent l'imposture au sein du romanesque et, en conséquence, génèrent l'ironie, la dérision, dans un climat qui est celui du comique. Comme l'écrit excellemment K. Palmer, *Troilus and Cressida* "is [...] an exercise in dramatic paradigms; it takes any man, or any situation, and looks at either in a variety of ways, each one valid for a specific kind of play".[5] Dans *Troilus and Cressida*, Shakespeare reprend la situation de *Romeo and Juliet*. Tantôt il démontre que les adieux d'un homme et d'une femme victimes de la Fortune peuvent être valorisés en spectacle tragique: tantôt il traite les dernières étreintes et les dernières promesses de fidélité comme un aspect de la comédie humaine. Au spectateur de choisir entre la pitié et le sarcasme.

---

[5]. Introduction, Arden edition, p. 83.