HAL
open science

Désir et tragique : de Romeo and Juliet à 'Tis Pity She's a Whore

Denis Gauer

▶ To cite this version:

Denis Gauer. Désir et tragique : de Romeo and Juliet à 'Tis Pity She's a Whore. Alizés : Revue angliciste de La Réunion, 1993, Programme du C.A.P.E.S. & autres essais, 05, pp.77-89. hal-02350334

HAL Id: hal-02350334
https://hal.univ-reunion.fr/hal-02350334v1

Submitted on 6 Nov 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Désir et tragique : de *Romeo and Juliet* à *'Tis Pity She's a Whore*

Denis Gauer
Université de La Réunion

A lire *'Tis Pity She's a Whore*[1], il ne fait pas de doute que Ford avait aussi *Romeo and Juliet*[2] en tête lorsqu'il composait sa pièce (celle-ci date des alentours de 1630, celle-là se situe vers 1595). Diverses similitudes — sinon carrément emprunts — l'attestent. Le décor italien d'abord : Vérone chez Shakespeare, Parme chez Ford. A noter que ce choix est chez Shakespeare déterminé par ses sources — la legende des amants maudits de Vérone, qui remonte au XIVéme siècle, apparaît en 1562 en Angleterre, dans un long poème d'Arthur Brooke, qui, selon une filiation complexe qui passe par la France, prend son origine chez Luigi da Porto, premier chroniqueur connu de la légende, aux alentours de 1530 —, ce qui n'est pas le cas chez Ford : outre la référence shakespearienne — et un certain phénomène de mode —, son Italie à lui est très idéologiquement marquée, c'est celle de Rome, du catholicisme, du papisme autrement dit. Or nous sommes sous Charles I, l'Angleterre s'avance à grands pas vers la Réforme, nul doute que la "pourriture" et la dépravation papistes devaient constituer un motif de choix auprès du public. Encore que Ford, on le verra, va au-delà d'un facile racolage.

Dans les deux pièces, la Cité, en plein essor capitaliste — nous sommes dans la riche bourgeoisie —, est malade : amours secrètes, passions interdites, violences publiques, vendettas, vengeances, en somme ce n'est pas tant d'argent qu'il est question, que de désir. L'argent, de part et d'autre on en parlera peu, et de manière assez périphérique. C'est avant tout l'économie libidinale qui est ici en question, en jeu, et surtout en désordre. A cet égard, il est révélateur de comparer l'ouverture de chaque pièce. Chez Shakespeare, discussion entre les serviteurs

---

[1]. John Ford, *'Tis Pity She's a Whore*, edited by Brian Morris, New Mermaids, Ernest Benn Ltd., London & Tonbridge, 1968. Toutes les citations subséquentes de cette pièce proviennent de cette édition.

[2]. William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, London: The New Penguin, Shakespeare, 1967. Toutes les citations subséquentes tirées de cette pièce renvoient à cette édition.

Sampson et Gregory pointant vers les désordres du désir (l'amour, la guerre, le viol), suivie d'un duel rapidement généralisé entre membres des deux maisons ennemies. Chez Ford, débat entre Giovanni et son maître de philosophie sur l'amour incestueux et le bien fondé du tabou, suivi d'un duel public entre Vasques et Grimaldi à propos de rivalité amoureuse (ici le serviteur Vasques se bat au nom de son maître Soranzo). Ford reprend la même structure, mais il en modifie le contenu, et donc l'économie : causalité chez Shakespeare (la libido frustrée, verrouillée se déverse dans la violence gratuite), opposition ironique chez Ford (l'amour interdit se réclame de l'harmonie, le désir légitime s'affiche comme lutte et violence). Mais, toujours, une même problématique du désir.

Certaines figures également se retrouvent d'une pièce à l'autre. Et tout d'abord le couple des jeunes amoureux. Certes tous les couples de jeunes amoureux se ressemblent plus ou moins, et par ailleurs l'interdit pesant sur eux n'est pas le même d'une pièce à l'autre. L'amour de Roméo et Juliette n'est illégitime que dans le cadre de l'inimitié entre leurs deux familles : il ne les empêche nullement de se marier, même si secrètement. D'ailleurs, on peut déjà noter, et la chose est d'importance, que dans toute la pièce il n'y a pas à proprement parler de véritable transgression : tout le monde, peu ou prou, peut se réclamer de la Loi, qu'elle soit sociale, religieuse ou naturelle. Giovanni et Annabella, par contre, sont d'emblée hors la Loi, l'inceste étant la transgression fondamentale dans l'univers de la Culture, et donc dans la Cité. Mais corollairement, chez Ford la transgression est généralisée, elle est pour ainsi dire la norme : Soranzo et Hippolita sont adultères, et de plus assassins potentiels, Grimaldi est un meurtrier — impuni d'ailleurs —, Richardetto poursuit tranquillement la mort de sa femme et de son ex-amant, Bonaventure sème à tous vents une philosophie hérétique et compromet son saint ministère en célébrant un mariage qu'il sait douteux et même probablement sacrilège. Quant au Cardinal, digne nonce du Pape, c'est le plus cynique : il protège les meurtriers et rapine au nom de Rome. Dans une telle galerie, les amants incestueux feraient presque figures d'innocents. De sorte que Ford, littéralement, inverse la perspective shakespearienne : dans *Romeo and Juliet* il semblerait presque qu'il y ait, *a priori*, trop de Loi, ou si l'on préfère, que la multiplicité de la Loi, ou de ses diverses instances, fait problème, alors que chez Ford la Loi a tout simplement disparu, pour ainsi dire, minée, sapée, ou tout bonnement engloutie par un désir sans frein ni limite — autre en tout cas que la Nature, c'est-à-dire l'animalité, la férocité de la pulsion.

Les amants des deux bords ont encore d'autres points communs. Le discours amoureux de Roméo était très religieux (Juliette est perçue comme une sainte, un ange, une figure éthérée et lumineuse) : à cette charge spirituelle répond

chez Giovanni un discours des idées, une espèce de néoplatonisme douteux qui progressivement sombrera dans le délire de la folie (alors que le discours de Roméo se fera de plus en plus morbide). Or ces deux discours, bien évidemment, ne parviennent jamais à saisir leur objet : Giovanni ne saurait annuler la réalité incontournable du tabou, pas plus que Roméo, à notre avis, ne réussissait à saisir la véritable nature de Juliette (car celle-ci est loin d'être un quelconque ange éthéré, c'est un être très terrestre, vivant, féminin, à l'esprit concret). Ainsi, dans les deux pièces, le discours amoureux, outre que le solitaire — selon le mot de Barthes — est également aveugle — en tant qu'il invente son propre objet — et finalement ouvert sur la négativité (le morbide dans un cas, la folie dans l'autre). Les autres instances de discours amoureux dans les pièces ne valent guère mieux : celui de Paris est plat, livresque, conventionnel, celui de Soranzo soit hypocrite (avec Hippolita), soit égoïste et haineux (c'est-à-dire inversé) avec Annabella — bref, on s'aperçoit que, dans les deux pièces, le discours du désir (et on en examinera plus loin d'autres instances que celle de l'amour) est fondamentalement narcissique : il est, dès lors, à la fois logique et inévitable qu'à chaque fois il se trompe d'objet, qu'il soit habité d'une faille dans laquelle viendra se glisser la négativité (la folie, la mort, bref, une sorte de névrose destructrice et autodestructrice). Autrement dit — et rien de neuf là-dedans — le désir pose de toute façon le problème de son objet, et donc de l'autre : et ce problème, pensons-nous, sous-tend bien davantage la tragédie de Shakespeare que celle de Ford. Nous y reviendrons. Mais on peut déjà dans ce domaine comparer la mort de Roméo à celle de Juliette : il se tue parce qu'il la croit morte, elle se tue parce qu'il est mort. Chez Ford c'est encore plus simple, et, comme d'habitude, plus radical : Annabella meurt d'être tuée par un Giovanni qui sombre dans la folie ; sa mort à lui est l'aboutissement logique de cette folie, il se jette dans une sorte d'ordalie entre vengeance et suicide. Et l'on peut encore remarquer ceci : la mort chez Shakespeare résout, tragiquement sans doute, mais au moins radicalement (c'est-à-dire à la fois ontologiquement et symboliquement) la question de l'autre. En effet, chacun des amants finalement meurt de la mort — qu'elle soit présumée ou réelle n'y change rien — de l'autre : on met fin à une existence intolérable du fait de la disparition de l'autre, mais la mort ne contient aucun espoir que celui d'une délivrance finale (ce sera le repos éternel, le non-être).

Cependant, du côté du social, cette mort permet la restauration de l'ordre, la fin de la haine et de la vengeance, elle ouvre sur la promesse de cette main tendue par le vieux Capulet. Elle ne résout rien, toutefois, métaphysiquement : elle continue de jeter sa nuit, comme un avertissement et un reproche, sur cette Cité réconciliée. Rien de tout cela chez Ford. D'une part, la tuerie finale ne

réaffirme pas le symbolique : ni la Loi, ni le social n'y trouvent leur compte. Le social se trouve livré aux mains avides du Cardinal. Quant à la Loi, sa réaffirmation finale — dans la bouche même du Cardinal — n'est qu'une ultime dérision. Bref, la société (la Cité) fordienne est en ruine. Du côté des amants, par contre, les choses sont moins simples : pour Giovanni en tout cas, la mort n'est pas une fin. Il appelle de tous ses voeux un au-delà, n'importe lequel, pourvu qu'il lui soit permis de retrouver le visage de sa chère Annabella. Tout, en somme, même l'enfer (cet enfer décrit par Bonaventure au début de la pièce, et où d'ailleurs le supplice des incestueux fait étrangement pâle figure à côté des horreurs promises aux autres fautes) plutôt que le néant, autrement dit la séparation absolue et sans retour avec Annabella. Que Giovanni meure sans repentir est peu dire : il faudrait s'interroger sur l'attitude véritable de Ford à l'encontre non pas tant de l'inceste (dont le traitement manque étrangement de spectaculaire et même de sévérité) que de la notion de péché et de transgression, donc de celles de dogme, de Loi, de société, et finalement de Culture et de symbolique. Ce qu'il faut bien appeler révolte métaphysique chez Giovanni — et combien en comparaison semble pâle la conclusion du *Faust* de Marlowe, pourtant réputé "sulfureux", combien convenue, dogmatique, orthodoxe et finalement décevante parce qu'apprêtée, peu convaincante — fait résonner la pièce de Ford d'une étrange "modernité" qui rencontrera une vaste descendance, allant du culte du "satanisme" (ainsi, par exemple, Byron, autre faux "sulfureux", ou plus authentiquement Baudelaire) à ces "sciences humaines" qui précisément ne se fondent que sur une radicale remise en question de la notion même d'homme.

Mais revenons pour l'instant aux figures communes aux deux pièces. On trouve également ces deux clercs, Frère Laurence chez Shakespeare, Frère Bonaventure chez Ford. Figures d'autorité tous deux (chacun est confident du héros, et donc sorte de mentor, substitut du père), ils incarnent en outre la Loi dans son instance religieuse : ce sont eux qui célèbrent les mariages dans chacune des pièces. Et, là encore, on peut déjà estimer que Ford radicalise Shakespeare. On a déjà dit un mot du mariage dans lequel se compromet Bonaventure : mais on peut également considérer que Laurence, en se prêtant à un mariage secret (et surtout allant à l'encontre du social tel qu'il se présente) prête sans le savoir la main à un engrenage qui se révélera désastreux, et que lui-même — toujours plein d'une bonne volonté aussi ignorante que terrifiante — croira en vain pouvoir stopper. Mais par ailleurs, on note que Laurence est situé par Shakespeare du côté de la Nature : son domaine est celui des plantes et des simples — et son erreur du même coup de confondre la Culture (le social, les gens, et encore une fois l'autre) avec l'univers du botaniste. Le Bonaventure de Ford est en revanche

un clerc qui manipule les idées, et non plus les plantes : il enseigne une philosophie fort hérétique à la prestigieuse université de Bologne. Ou encore : de même que le ver est dans le fruit, l'hérésie, selon Ford, est dans le dogme dès que les clercs s'avisent de s'occuper d'idées pernicieuses sous couvert de nouveauté et de "science", sans en mesurer la portée néfaste[3]. Et l'on peut du même coup noter que Laurence est tout de même plus pugnace et plus honnête que le clerc fordien : lui au moins ira jusqu'au bout, et admettra finalement sa responsabilité — et donc sa faute — dans la tragédie finale. Tandis que Bonaventure, ayant péché par légèreté, s'étant lamentablement compromis au nom d'un dogme que de toute manière il n'a pas su défendre, choisira de sa laver les mains de toute l'affaire avant de s'empresser de prudemment retourner à sa tour d'ivoire de Bologne, qu'il n'aurait d'ailleurs — et selon lui-même — jamais dû abandonner ; laissant du même coup la place au Cardinal, dont il convient alors de noter qu'il remplace le prince Escalus — en tant que figure de pouvoir — chez Shakespeare. Mais, de ce prince, nous aurons l'occasion de reparler.

Reste enfin la figure de la nourrice. Et, sans doute, l'Angelica de Shakespeare a-t-elle servi de modèle au personnage fordien. En effet, le discours de la première est très sexualisé (consciemment et inconsciemment). Par ailleurs, elle conseillera froidement à Juliette d'oublier son banni de Roméo et d'épouser Paris : celui-ci est une bien meilleure affaire, en tout cas, lui au moins n'est pas un éternel absent. Autrement dit, elle n'accorde guère d'importance à l'amour, au sacrement du mariage, bref à la Loi (qu'elle soit religieuse ou sociale) : seule apparemment compte la gratification immédiate du désir. Ford, là encore, radicalise le personnage. Et d'abord, tout est dit dès le nom : Putana. Ensuite et surtout, Putana se fait explicitement le chantre de l'inceste, et même, par delà, de la Nature comme animalité : "if a young wench feel the fit upon her, let her take anybody, father or brother, all is one." (*TPSW*, 27) On notera d'ailleurs au passage que ce discours brutal n'est jamais que l'écho — direct et sans fard — des délicates constructions intellectuelles de Giovanni sur l'harmonie des liens de la nature. Or, ce n'est même plus que tel discours transgresse la Loi : il est tout bonnement d'avant la Loi (l'interdit de l'inceste qui fonde la Culture), et dès lors, en réclamant sans ambages le primat de la Nature, Putana néantise tout de bon l'édifice de la Culture dans sa totalité, posant du même coup dans la pièce l'horizon de la liberté d'un désir sans frein. Significativement, Vasques — qui se pose en figure de la Loi — à la fin de la pièce imposera à la nourrice le châtiment

[3]. On peut peut-être ici évoquer le procès à Rome, en 1600, et la condamnation pour hérésie du dominicain Giodano Bruno, qui avait d'ailleurs séjourné à Londres.

oedipien : il lui fera arracher les yeux. Puis elle sera brûlée vive, hors des murs de la Cité bien entendu.

On citera encore quelques autres parallèles, de moindre importance, entre les deux pièces. Il y a le discours sur la fatalité des astres contraires. Mais chez Ford, le thème est attribué à Annabella, alors que chez Shakespeare il concerne essentiellement Roméo : ce déplacement est d'ailleurs significatif d'un autre glissement, la place beaucoup plus centrale occupée chez Ford par la Femme. En revanche, Giovanni reprend à Roméo son défi aux astres et au Destin, avant le dénouement (scène du tombeau dans un cas, du banquet dans l'autre). Il y a également chez Ford une lettre, portée par Bonaventure à Giovanni, et qui tient le même rôle que chez Shakespeare : elle marque un tournant définitif et décide du dénouement (là en n'arrivant pas, ici en atteignant son destinataire — autre typique inversion). On pourrait encore comparer la première rencontre Annabella-Soranzo avec l'entrevue Juliet-Paris chez Laurence.

D'une façon générale, on retire l'impression que Ford a repris chez son prédécesseur un certain nombre d'éléments, d'axes, de thèmes, de situations, pour les recombiner dans une perspective autre — et, comme on l'a déjà souligné, nettement plus radicale : en gros, on pourrait dire que Shakespeare interroge de l'intérieur l'espace de la Loi — d'ailleurs non seulement sociale, religieuse, métaphysique, etc., mais aussi bien dramatique et théâtrale, comme on le verra —, alors que Ford introduit un dehors, et dès lors interroge les rapports de la Culture et de la Nature — et, on l'a déjà dit, la Loi chez lui est conséquemment nettement affaiblie. Mais cela signifie que la démarche fordienne est résolument anthropologique et s'articule principalement sur les axes du symbolique et du social, du désir et de la Loi — celle-ci demeurant comme référence dialectique, en creux pour ainsi dire. Dès lors, on peut se demander, en constatant les parallèles entre les deux pièces, si une telle lecture ne pourrait être reversée sur *Romeo and Juliet* : le but de ce long préambule est précisément de répondre que oui, tout en suggérant déjà quelques pistes pour une telle lecture. Quoiqu'il serait intéressant de poursuivre encore le parallèle avec Ford, les limites d'un article ne le permettent guère. On se contentera donc pour l'instant d'aborder l'aspect shakespearien, renvoyant le lecteur à une étude antérieure de Ford sur ce même thème d'une rencontre entre Nature et Culture[4].

Les désordres du désir évoqués dans l'échange entre Sampson et Gregory renvoient fondamentalement dans la pièce à une situation de blocage, de

---

[4]. Denis Gauer, "*Heart and Blood*: Nature and Culture in *'Tis Pity She's a Whore*", in *Cahiers Elisabéthains*, n° 31, Avril 1987.

verrouillage d'un aspect crucial du social et du désir : du fait de la querelle entre les deux maisons, le principe exogamique ne fonctionne plus, les femmes ne s'échangent plus normalement dans la Cité. De ce blocage, Shakespeare ne nous montre d'ailleurs qu'un côté. On remarque, en effet, que ces femmes Montaigu sur lesquelles fantasment les deux serviteurs, on ne nous en montrera pas même l'ombre. En revanche, sur la scène, toutes les femmes disponibles (échangeables) se trouvent dans le clan Capulet : "At this same ancient feast of Capulet's/ Sups the fair Rosaline .... / With all the admirèd beauties of Verona." (*R&J*, 67) On ne saurait être plus clair : à cause de la malheureuse querelle, c'est le vieux Capulet qui détient et monopolise les femmes — de même qu'il prétend s'approprier sa propre fille et son avenir, simplement parce que Juliette est sa seule fille et son unique héritière.

A l'opposé, et fort logiquement, tous les jeunes hommes vont se situer du côté Montaigu : Roméo bien sûr, mais également Benvolio et Mercutio, pourtant parent du Prince, mais ami de Roméo. Deux exceptions. D'une part, Tybalt : c'est en quelque sorte l'eunuque du sérail Capulet, et le bouillant gardien de l'honneur de ces demoiselles. Ensuite, Paris : mais celui-là est en quelque sorte hors jeu, c'est un outsider — ainsi, il est significatif qu'il n'apparaisse pas à cette fête où sont exhibées les jeunes filles, alors que, bien entendu, les jeunes du clan Montaigu y seront. Désordre *a priori* social du désir donc. Mais qui rapidement prend d'autres résonances : les pulsions normales, frustrées, se reversent du côté de la violence, tous ces jeunes gens traînent ostensiblement leur ennui, leur cynisme et leurs épées, et rapidement on se cherche querelle, des serviteurs aux maîtres, en passant par les fils de la maison, on se bat. Et, bien sûr, les choses finissent par mal tourner[5].

Dès lors, l'expédition au bal du vieux Capulet peut se lire comme une légitime revendication des jeunes hommes : ils ne viennent en somme que réclamer leur dû, ces femmes que le chef de clan exhibe complaisamment à son seul profit — et que les autres, dès lors, ne peuvent que contempler de loin, partenaires inaccessibles, interdites. De même l'entreprise amoureuse de Roméo n'est nullement ici *a priori* une transgression : c'est bien au contraire un mouvement naturel qui proclame et réclame — et accomplit — un retour à ce qui n'est que l'ordre social normal, perturbé par la rupture entre les deux maisons. De même, pas un instant Juliette, qui est une fille sage et sensée, n'envisage une passion illicite : si elle doit aimer, ce sera uniquement dans le cadre du circuit matrimonial

---

[5]. Les scènes de duel entre Tybalt et Mercutio d'une part, Tybalt et Roméo d'autre part, dans l'adaptation cinématographique de Franco Zeffirelli, rendent admirablement cet engrenage qui passe du jeu au drame.

— c'est-à-dire, encore une fois, la norme sociale. En somme, il s'agit ici, au départ, d'un conflit de générations dont la femme est l'enjeu : les vieux et les jeunes se disputent l'accès aux épouses. Situation de base, on le notera déjà, sans doute plus propre à une comédie — c'est bien ce que suggère le ton des deux premiers actes.

Et comme dans toute bonne comédie, les vieux sont ici à blâmer, et plus précisément Capulet : c'est lui, bien plus que le père de Roméo, qui est donné comme instigateur de la brouille — et c'est également lui qui, des deux chefs de clan, a le rôle le plus important, Montaigu étant pratiquement une figure de l'absence sur la scène sociale. Or si le vieux Capulet refuse ainsi ses femmes (ou ses filles, à commencer par Juliette), si en somme il est responsable du verrouillage de l'exogamie normale, c'est par ambition, parce que celle-ci ne lui suffit plus : il aspire à l'hypergamie, à savoir ici une alliance avec le prince, par le biais d'une union entre sa fille et le comte Paris. Encore une fois, il y aurait plutôt là, traditionnellement, matière à comédie : le bourgeois gentilhomme — même si la conclusion tragique semble finalement condamner la mobilité verticale : que les bourgeois restent entre eux (c'est aussi le sens de cette main finalement tendue par Capulet) et les princes de leur côté (d'où cette remarquable absence de Paris à la fête). Mais au fait, qu'en dit-il, ce prince Escalus ? Apparemment, ni oui ni non : il est étrangement lointain, arrivant toujours trop tard, constatant les dégâts mais impuissant à les prévenir. Au fond, ce prince-là veut surtout la paix : la sienne propre, à défaut de celle de ses états.

Et c'est précisément cette étrange mollesse du pouvoir qui récuse que l'on fasse entrer le tragique avec la mort de Tybalt. Comme le souligne le discours de Laurence à un Roméo effondré, tout va mal, rien n'est perdu : Capulet n'est guère affecté, tout à ses ambitions sociales, par la mort de son parent — sans doute Lady Capulet crie-t-elle vengeance, mais personne ne l'écoute —, le prince est bon enfant et répugne à sévir — que Roméo aille donc se faire oublier quelque temps à Mantoue, on s'occupera de tout ici, de Juliette, et d'intervenir auprès de ce prince si malléable pour lui faire lever la sentence, cependant que chez les Capulet les cris se calmeront. En fait d'ailleurs, telle est l'ambiance durant toute la pièce jusqu'à la mort de Roméo : toujours tout va mal, rien n'est jamais perdu. N'était cette désastreuse urgence (de Roméo et Capulet principalement, et dont on aura à reparler), rien ne serait irréversible : à quelques secondes près, Juliette se réveillait et ... — fin heureuse : pas de tragédie. Ce qui signifie que rien, dans le canevas des événements, n'implique le tragique, ni cette tragédie que pourtant Shakespeare prend soin d'annoncer dans un prologue, pour ensuite s'offrir le luxe

de lancer son spectateur sur la fausse piste de deux actes de comédie, ce tragique qu'il semble avec un malin plaisir reculer ensuite jusqu'au dernier instant.

En somme *Romeo and Juliet* est une tragédie sans transgression véritable, sans inéluctable fatalité. Ou alors faut-il en chercher le mécanisme dans une quelconque fatalité des astres, dans la mauvaise volonté d'un destin dès le départ contraire, comme le suggère fortement le prologue et semble le croire Roméo ?

Tout comme chez Ford, la Femme (c'est-à-dire ici Juliette) est au centre de la pièce, en tant qu'enjeu, qu'objet de divers désirs masculins : étant *a priori* située hors du circuit matrimonial, elle est donc disponible au principe social de l'échange — et même doublement grâce au thème du mariage secret. On constate alors que l'héroïne va successivement être l'objet de trois désirs, et de trois narcissismes, qui vont tour à tour la viser, l'investir et la traverser : ceux, dans l'ordre, de Roméo (l'amant), de Capulet (le père) et de Frère Laurence (le prêtre). En effet, Paris, en tant que soupirant, ne fait que refléter et prolonger la volonté de Capulet.

Celui-ci, on l'a souligné, est l'un des grands coupables de la pièce et, s'il est le premier à tendre la main de la réconciliation, c'est aussi qu'il a le plus à se faire pardonner. Shakespeare nous le montre comme un chef de clan intraitable et autoritaire — au cours de sa prise de bec avec le bouillant Tybalt, durant la fête — et comme un patriarche colérique et égoïste — la mort du même Tybalt ne le détourne pas un instant de ses ambitions hypergamiques. Mais c'est finalement aussi, et surtout, un père dénaturé : cette fille unique qu'il proclame tant chérir, elle est avant tout l'unique héritière dont il prétend disposer à sa convenance, comme d'une extension de lui-même, ou d'un bien qu'il possède. Ce mariage qu'il prétend lui imposer ne reflète que son propre désir d'alliance avec la maison du prince. Il y aurait beaucoup à dire sur la possessivité égoïste de ce père si jaloux de ses prérogatives, prêt à maudire et rejeter cette fille chérie pour peu qu'elle manifeste la moindre velléité de volonté propre et d'indépendance, à tel point que même sa femme — que cependant l'amour maternel ne semble pas étouffer — finit par s'indigner des imprécations de ce tyran domestique : "Fie, fie! What, are you mad?" (*R&J*, 133). L'aveuglement de son ambition le pousse en plusieurs occasions à bouleverser le social. Déjà, on l'a dit, il perturbait l'échange exogamique. A présent, en décidant d'avancer la date du mariage, il transforme une veillée funèbre (celle de Tybalt) en repas de noces : du même coup il place symboliquement ce mariage sous le signe de la mort — et même d'ailleurs très littéralement, puisque sa décision va en outre mener à la fausse mort de sa fille.

Surtout, son intransigeance bornée a pour effet immédiat de jeter la malheureuse dans les mains du Frère.

Le problème du père est l'égoïsme, la faute du prêtre sera l'orgueil : ses bonnes intentions — mais l'on sait que le chemin de l'enfer en est pavé — vont mener ce saint homme à ourdir une dangereuse machination qui finalement lui échappe et tourne au désastre. L'intervention d'une peste pour empêcher la cruciale lettre d'arriver est, à cet égard, ironiquement emblématique : c'est une maladie (des corps) qui ruine les plans du frère pour guérir une maladie (morale) du social — or Laurence n'est-il pas un spécialiste des potions et des simples ? Et, de même que certaines maladies lui échappent, la destinée des gens n'est pas de son ressort. Il sera d'ailleurs amené à reconnaître son erreur, qui n'est rien d'autre que son *hubris* : "A greater power than we can contradict / Hath thwarted our intents." (*R&J*, 162) En d'autres termes le frère avait prétendu à rien moins que se substituer à la divine Providence. Et, du coup, lui aussi était amené à jouer les apprentis-sorciers, à manipuler le social et les catégories du symbolique, brouillant les catégories de la vie et de la mort, et installant en quelque sorte la seconde dans la première : ce sens du sacrilège et du monstrueux, on le retrouve précisément dans le discours hystérique de Juliette, au moment de boire la potion de Laurence. En somme, celui-ci en vient à trahir une métaphysique dont pourtant il connaît — et énonce — fort bien les lois : "Virtue itself turns vice, being misapplied, / And vice sometime's by action dignified." (*R&J*, 92) L'incursion symbolique de Juliette dans la mort se révélera finalement fatale.

Le père, le prêtre : deux figures d'autorité (du social dans un cas, du spirituel et métaphysique dans l'autre), deux désirs (l'un égoïste, l'autre généreux), deux narcissismes pareillement égarés — et même aveuglement, immanquablement désastreux, car pareillement aliénateurs, tant du social que de l'individu. Les deux hommes tentent également de manipuler choses et êtres à leur profit. Ainsi Juliette, à chaque fois, n'est-elle qu'un instrument, et elle y perd la vie. Déjà, à ce niveau, Shakespeare suggère une négativité du désir : ce dernier invariablement manque son objet, il l'aliène et le mutile. Parce qu'il est essentiellement narcissique, le désir enferme celui qu'il vise dans une dialectique faussée du Même et de l'Autre, où finit par s'anéantir ce qui constitue précisément l'intégrité, la vérité de l'autre : l'altérité.

Reste Roméo, la figure de l'amant, c'est-à-dire le désir amoureux, donc théoriquement le plus pur, le plus réussi, en tant que dépassement de soi vers l'autre, dans une figure heureuse, harmonieuse de la réciprocité — mais souvenons-nous déjà que le Giovanni de Ford n'invoque pas autre chose. Or Roméo ne fait pas meilleure figure, loin de là, que ses deux aînés. Toute la

critique a souligné sa cécité mentale — il confond, mélange tout dès le départ : l'amour avec les discours de l'amour, la nuit et le jour, les femmes et les anges, le pardon chrétien et la vengeance du Talion. Bref, c'est un incurable romantique : il ne cesse de porter les yeux vers les astres que pour les fixer sur le tombeau. C'est un être fondamentalement nocturne — logiquement d'ailleurs : il lui faut la nuit pour percevoir la lumière — que le jour aveugle, et qui s'égare dans le social. Que l'on ait placé l'irruption du tragique à la mort de Tybalt s'explique, mais non en terme d'événement : ce qui est désastreux, c'est l'irrémédiable confusion incarnée par Roméo, qui fait tout à contretemps, avec les résultats que l'on sait. Ce qui ne l'empêchera pas d'invoquer exactement — et le parallèle n'est certainement pas un hasard — l'excuse même de Laurence : "I thought all for the best." (*R&J*, 110) Cet "innocent" ne cesse d'ailleurs, si on y regarde bien, de semer la mort sur son passage, Mercutio, Tybalt, sa propre mère, Paris et finalement Juliette : autant, semble dire Shakespeare, pour les bonnes intentions. Encore que toute l'affaire n'est pas simplement une question de bonnes ou mauvaises intentions. Ni même d'ailleurs, comme on a pu le dire, d'une quelconque cécité de Roméo que lèverait sa rencontre avec Juliette : en un sens, il demeure, comme les autres d'ailleurs, aveugle d'un bout à l'autre de la pièce. Et le tragique, ici, n'est finalement peut-être rien d'autre que cet aveuglement.

Et même, on pourrait dire que ces amants-là, pratiquement, ne se voient jamais : ils s'aiment de nuit, ou de loin. Et quand enfin ils se regardent, à l'aube de la séparation finale, c'est chacun pour voir l'autre sous le signe de la mort, cette mort qui dès le début est partout, imprègne toute la pièce. Le discours des amants en est plein. Roméo se rêve mort, Juliette préfère la mort à un mariage détesté. En somme l'amour, c'est la mort : Eros n'est que le masque de Thanatos. Mais il y a tout de même une différence entre les deux amants. Si Juliette risque la mort, c'est au nom de la vie : elle est une créature diurne, à la base, la mort représente pour elle une appréhension, une horreur. Pour Roméo elle est fascination : sa hâte à se ruer dans le suicide est éminemment suspecte. A cet égard la dernière scène, dans le tombeau, est très révélatrice. Roméo échoue à déchiffrer ce qu'il est en train de lire sur le visage de Juliette : les signes de la vie. Et sitôt que ces derniers font irruption dans son discours, il s'en détourne vers le cadavre de Tybalt, pour lui offrir sa vie en expiation : Roméo, dans le fond, n'a jamais rien cherché d'autre, dans Juliette, cette lumière nocturne, que sa propre mort, son anéantissement. Le désir ici ne vise pas à la répétition, mais à l'absolu de l'anéantissement dans son objet. Cet Orphée moderne ne descend pas aux enfers pour récupérer son Eurydice, mais pour s'y perdre avec elle.

Et ceci nous amène à la dimension du temps, à cette urgence, cette précipitation qui structurent toute l'action. L'impatience est ici la règle — ce qui, encore une fois, entre dans la logique du désir : pour celui-ci, le temps est un obstacle, qui le sépare de sa réalisation, c'est-à-dire de son objet. Le désir ne rêve que d'abolir le temps : or précisément, l'abolition totale, c'est la mort. Ainsi, la mort s'inscrit-elle d'entrée de jeu dans la structure même du désir. Or, cette course effrénée qu'est la pièce est le fait, principalement, de deux désirs, d'ailleurs contraires : celui de Roméo et celui de Capulet. Celui qui ne désire rien, Escalus, ne fait typiquement que temporiser — alors qu'en tant que pouvoir, que Loi, c'est justement lui qui devrait agir. Et l'on remarquera que la décision de Capulet d'avancer le mariage n'intervient qu'après la mort de Tybalt — et donc après le mariage secret de sa fille. De sorte que l'on pourrait voir, dans cette course folle, une lutte acharnée entre deux rivaux symboliques, le père (Eros, le jour, le social, la vie) et l'amant (Thanatos, la nuit, la passion comme négation même du social — la mort donc) pour la possession de la Femme. Lutte désespérée, si l'on veut, entre deux incompatibles, l'Avoir et l'Etre. L'ironie étant ici que chacun à sa manière nie le social : si Roméo l'ignore, Capulet quant à lui prétend le dépasser. Le mariage hypergamique avec Paris n'est que l'extrême opposé du mariage secret avec Roméo : tous deux constituent fondamentalement un envers du social tel qu'il se donne dans la pièce. Et le troisième larron, Laurence, en prêtant la main à toute l'aventure, en se mêlant de jouer les divines Providences, aboutit lui aussi à nier ce social, au nom d'une réalité supérieure.

Comparativement, la Femme, c'est-à-dire Juliette, apparaît comme le seul personnage positif, en ce sens qu'elle échappe jusqu'à un certain point à l'aveuglement. Tout d'abord, elle est du côté de la vie. Ensuite elle défend le temps contre l'impatience et la hâte : "I have no joy of this contract tonight. / It is too rash, too unadvised, too sudden". (*R&J*, 88) Elle se méfie de la fulgurance du désir, "Too like the lightning, which doth cease to be / Ere one can say 'It lightens.'"(*R&J*, 88) Elle préfère le principe de l'échange, du don, et donc de la répétition — et voudrait reprendre sa foi à Roméo pour pouvoir la lui donner à nouveau. Elle mesure très bien les dangers de la passion : "Yet I should kill thee with much cherishing."(*R&J*, 91) Ce qui ne l'empêchera pas d'être entraînée du côté de Thanatos, et son discours de vie de se faire discours de mort. En ce sens, elle est sans doute bien davantage l'héroïne de la tragédie que Roméo n'en est le héros.

Ainsi, par-delà leurs différences apparentes, Shakespeare rejoint Ford : le désir est à la fois destructeur et autodestructeur. Destructeur parce qu'aveugle, il

manque son objet, l'aliène. Autodestructeur parce qu'habité dans sa structure même par la mort, il contient sa propre négation (qui n'est d'ailleurs rien d'autre que son but). C'est le sens même de ce discours (très ironique) du Choeur qui ouvre l'acte deux, dans lequel ce mécanisme du désir est décrit en termes à la fois de violence et de dérision. De même, Ford posait la folie du désir, et lui assignait comme horizon l'inceste, et la névrose de Giovanni. Or, on constate que chez Shakespeare l'égarement et la folie sont systématiquement mentionnés dès lors que surgit une rupture du social, une crise du symbolique, bref, une manifestation du désir : lors du premier duel, avant la scène du balcon, durant le second duel, pendant la colère de Capulet contre sa fille, avant la fausse mort de Juliette. Le parcours entier de Roméo est placé sous le signe de la folie, de son amour malheureux pour Rosaline — "A madness most discreet"(*R&J*, 62) — jusqu'à son face à face avec Paris : "A madman's mercy bid thee run away".(*R&J*, 159) De sorte qu'au bout du compte, la seule transgression est le désir lui-même, ainsi que le reconnaît Roméo : "Why, such is love's transgression."(*R&J*, 62)

Mais Shakespeare s'interroge également au passage sur son art, sur la structure dramatique, sur la loi des genres. Et ce n'est pas un hasard si sa pièce mêle comédie et tragédie, en somme brouille les conventions, tout comme le désir brouille le social et le symbolique : car il aboutit ainsi à démontrer que la comédie n'est plus possible dès lors que le désir mortifère prend le pas sur le social. On peut encore ici prendre pour repère, non simplement la mort de Tybalt, mais sa combinaison avec celle de Mercutio, comme affirmation désastreuse du désir sur le social : Shakespeare montre que les deux tentatives de Roméo, vers la paix et vers la vengeance, sont aussi négatives dès lors qu'elles sont en porte-à-faux avec leur contexte. Chez Ford, en revanche, le social est tellement saturé de désir que les seuls rescapés sont ceux qui, d'une manière ou d'une autre, se placent hors de ce social : Richardetto passait pour mort, Philotis — à qui son oncle renouvelle le conseil d'Hamlet à Ophélie — se retire au couvent — et donc elle aussi meurt au monde. Vasques s'était placé du côté de la Loi mais, ayant succombé au désir (la vengeance), il sera exilé. Quant à Grimaldi, l'assassin, il présente un sardonique parallèle avec Philotis : il échappe à la justice en courant se mettre sous la protection de Rome.

Le Prologue de *Romeo and Juliet* était après tout, lui aussi, une fausse piste : si l'amour est ici tragique — "death-marked" (*R&J*, 53) —, ce n'est pas au firmament qu'il faut en chercher la raison. Mais tout simplement dans la nature désirante, aveugle et destructrice, de l'homme lui-même.