

SHAKESPEARE

Œuvres complètes

Vol 2/5
les tragédies



Humanis

Sommaire général

Avertissement :

Vous êtes en train de consulter un extrait de ce livre.

Voici les caractéristiques de la version complète :

Comprend 311 illustrations - 462 notes de bas de page - Environ 1941 pages au format Ebook. Sommaire interactif avec hyperliens.

À PROPOS DE CETTE ÉDITION.....	4
À PROPOS DE WILLIAM SHAKESPEARE.....	6
Biographie.....	6
<i>Premières années.....</i>	<i>6</i>
<i>Londres et le théâtre.....</i>	<i>8</i>
<i>Retraite et fin de vie.....</i>	<i>9</i>
<i>Iconographie.....</i>	<i>10</i>
Son œuvre.....	11
<i>Le canon shakespearien.....</i>	<i>11</i>
<i>Collaboration avec d'autres dramaturges.....</i>	<i>14</i>
<i>Son style.....</i>	<i>14</i>
<i>Postérité et influence littéraire.....</i>	<i>15</i>
<i>Visions modernes de l'œuvre.....</i>	<i>15</i>
Notes diverses.....	16
<i>Shakespeare : le problème de l'édition.....</i>	<i>16</i>
<i>Les polémiques.....</i>	<i>17</i>
ROMÉO ET JULIETTE.....	21
NOTES ET RÉSUMÉ.....	25
NOTICE SUR ROMÉO ET JULIETTE.....	25
RÉSUMÉ.....	31
<i>Acte I.....</i>	<i>31</i>
<i>Acte II.....</i>	<i>31</i>
<i>Acte III.....</i>	<i>31</i>
<i>Acte IV.....</i>	<i>32</i>
<i>Acte V.....</i>	<i>32</i>
ANALYSE.....	33
<i>Contexte.....</i>	<i>33</i>
<i>Sources.....</i>	<i>34</i>
<i>Thèmes et motifs.....</i>	<i>35</i>
ADAPTATIONS CINÉMA.....	39
PERSONNAGES.....	42
PROLOGUE.....	44

ACTE PREMIER.....	45
--------------------------	-----------

SCÈNE I.....	45
---------------------	-----------

HAMLET	-
---------------------	----------

OTHELLO	-
----------------------	----------

MACBETH	-
----------------------	----------

LE ROI LEAR	-
--------------------------	----------

TIMON D'ATHÈNES	-
------------------------------	----------

ANTOINE ET CLÉOPÂTRE	-
-----------------------------------	----------

CORIOLAN	-
-----------------------	----------

JULES CÉSAR	-
--------------------------	----------

TITUS ANDRONICUS	-
-------------------------------	----------

TROÏLUS ET CRESSIDA	-
----------------------------------	----------

Vous trouverez, pour chacune de ces pièces, un sous-sommaire donnant accès aux diverses parties de la pièce ainsi qu'aux notes, analyses et résumés



À PROPOS DE CETTE ÉDITION

Cette édition pour livre numérique a été réalisée par les éditions Humanis.

Nous apportons le plus grand soin à nos éditions numériques en incluant notamment des sommaires interactifs ainsi que des sommaires au format NCX dans chacun de nos ouvrages. Notre objectif est d'obtenir des ouvrages numériques de la plus grande qualité possible.

Si vous trouvez des erreurs dans cette édition, nous vous serions infiniment reconnaissants de nous les signaler afin de nous permettre de les corriger. Tout mail qui nous sera adressé dans ce but vous donnera droit au remboursement de votre ouvrage.



Découvrez les autres ouvrages de notre catalogue !

[http : //www. editions-humanis. com](http://www.editions-humanis.com)

Luc Deborde
BP 30513
5, rue Rougeyron
Faubourg Blanchot
98 800 - Nouméa
Nouvelle-Calédonie

Mail : [luc@editions-humanis. com](mailto:luc@editions-humanis.com)



ISBN : 979-10-219-0025-7 – Août 2012

La version du texte proposée dans cette édition est celle de l'édition originale des « Œuvres complètes de Shakespeare » réalisée par la Librairie académique Didier et Cie et composée de 8 volumes et plus précisément, de la réédition de cette série, réalisée entre 1862 et 1863. La numérisation choisie est celle réalisée par « The Internet Archive » et diffusée par le projet Gutenberg.

Notre travail d'édition a été centré sur les diverses opérations suivantes :

Correction du texte (fautes de numérisation).

Correction de la typographie des didascalies qui étaient souvent incorrectes (afin de clarifier le texte en vue d'une reprise pour interprétation).

Ajouts des résumés : nous nous sommes inspirés des résumés proposés dans la version française de *Wikipedia*. Lorsque ces résumés n'y figuraient pas, nous avons traduit les résumés proposés par la version anglophone de *Wikipedia* et nous avons complété la version française de *Wikipedia* en tant que contributeurs.

Ajouts de notes diverses et d'analyses pour chaque pièce. Nous nous sommes inspirés de diverses sources et nous en avons souvent profité pour compléter les pages françaises de *Wikipedia* avec le fruit de notre travail.

Ajout d'illustrations : cette édition comporte plusieurs centaines d'illustrations qui, sauf erreur, sont toutes issues du domaine public ou font l'objet d'une tolérance de reproduction (affiches de films, par exemple). Si vous trouvez une illustration sur laquelle vous avez des droits exclusifs, merci de nous le signaler. Nous procéderons

immédiatement à son retrait de l'édition ou négocierons des droits avec vous.

Dans la mesure du possible, les illustrations ont été positionnées à l'intérieur du texte, à l'emplacement précis des scènes qu'elles illustrent.

Dans la mesure du possible également, nous avons cité l'origine, la date de création et les auteurs des illustrations. Quand tel n'est pas le cas, c'est que nous ne sommes pas parvenus à obtenir ces informations. Les images reprises ont toutes été retouchées (notamment en netteté, contraste et luminosité) afin d'en améliorer l'affichage sur Kindle.

Renumérotation des notes de bas de page afin de permettre la compilation des pièces en un seul volume.

Ce travail sur les comédies de Shakespeare a été pour nous une véritable source de plaisir. Nous espérons que vous trouverez, vous aussi, un grand plaisir à sa lecture.

Luc Deborde

À PROPOS DE WILLIAM SHAKESPEARE

D'après Wikipedia

Probablement né le 23 avril 1564 à Stratford-upon-Avon et mort le 23 avril 1616 dans la même ville, William Shakespeare est considéré comme l'un des plus grands poètes, dramaturges et écrivains de la culture anglaise. Il est réputé pour sa maîtrise des formes poétiques et littéraires, ainsi que sa capacité à représenter les aspects de la nature humaine.

Figure éminente de la culture occidentale, Shakespeare continue d'influencer les artistes d'aujourd'hui. Il est traduit dans un grand nombre de langues et ses pièces sont régulièrement jouées partout dans le monde. Shakespeare est l'un des rares dramaturges à avoir pratiqué aussi bien la comédie que la tragédie.

Shakespeare écrivit trente-sept œuvres dramatiques entre les années 1580 et 1613. Mais la chronologie exacte de ses pièces est encore sujette à discussion. Cependant, le volume de ses créations n'apparaît pas comme exceptionnel en regard des critères de l'époque.

On mesure l'influence de Shakespeare sur la culture anglo-saxonne en observant les nombreuses références qui lui sont faites, que ce soit à travers des citations, des titres d'œuvres ou les innombrables adaptations de ses œuvres. L'anglais est d'ailleurs souvent surnommé la langue de Shakespeare tant cet auteur a marqué la langue de son pays en inventant de nombreux termes et expressions. Certaines citations d'ailleurs sont passées telles quelles dans le langage courant.

Biographie

La plupart des spécialistes s'accordent à dire qu'il existe désormais suffisamment de traces historiques pour définir la vie de Shakespeare. Ces « traces » sont constituées principalement par des documents officiels et donnent un aperçu très limité de la vie du dramaturge. En effet, la réputation de Shakespeare a nourri encore plus de légendes et de mythes que l'historien n'a de faits authentiques sur lesquels se fonder. Même si certains chercheurs ont tenté de distinguer dans ses œuvres des reflets de sa vie intime, il est globalement admis que l'on ne connaît du personnage que des détails insignifiants. Cela n'est d'ailleurs pas particulier à Shakespeare, mais se retrouve chez beaucoup de ses contemporains, y compris de très célèbres comme Thomas Kyd ou John Webster.

Certains ont même affirmé que Shakespeare n'existait pas ou que ce n'était pas son véritable nom. C'est le cas par exemple de la théorie « baconienne » selon laquelle les textes du célèbre dramaturge auraient été écrits par Lord Bacon of Verulam. Mais il est vrai aussi que Shakespeare n'inventait pas le thème de ses pièces, qu'il empruntait à des ouvrages existant déjà dans le fonds traditionnel comme c'était la coutume à l'époque où l'on ne parlait pas de plagiat mais de tradition. On retrouve la trace de son inspiration dans des légendes ou des textes anciens.

Premières années

William Shakespeare naît à Stratford-upon-Avon dans le Warwickshire, dans le centre de l'Angleterre. Son acte de baptême est daté du 26 avril 1564 : on baptisait les nourrissons dans

les jours qui suivaient leur naissance, et l'on s'accorde à citer le 23 avril comme la date de naissance du dramaturge. Il est le troisième enfant de la famille et l'aîné des garçons.

Son père, John Shakespeare, fils de paysan, est un gantier et marchand d'articles de maroquinerie, négociant de peaux et de laine prospère, tirant également profit de la spéculation foncière, propriétaire de la maison aujourd'hui dénommée the Birthplace.



The BirthPlace

C'est un notable de la ville de Stratford : en 1568, il y est élu conseiller municipal, puis grand bailli (ou maire) en 1568. En 1557, il épouse Mary Arden, fille de l'aristocrate Robert Arden of Wilmcote, et le nouveau couple emménage dans une maison située sur Henley Street. La réussite de John Shakespeare le pousse à solliciter des armoiries, que William lui fait obtenir en 1596, avec la devise *Non sanz droict* (Pas sans droit). On suppose que le père du dramaturge est resté dans la foi catholique.

Le milieu confortable dans lequel Shakespeare naît le conduit vraisemblablement à fréquenter, après le niveau élémentaire, l'école secondaire « King Edward VI » au centre de Stratford, où l'enseignement comprend un apprentissage intensif de la langue et la littérature latines, ainsi que de l'histoire, de la logique et de la rhétorique. Selon son contemporain Ben Jonson, « Il apprend un peu de latin et encore moins de grec ». En 1577, le jeune garçon est retiré de l'école, vraisemblablement pour gagner sa vie ou pour aider son père qui est dans une mauvaise passe.



Le théâtre de la Royal Shakespeare Company à Stratford-upon-Avon

Le 28 novembre 1582, à *Temple Grafton* près de Stratford, Shakespeare qui a alors 18 ans, épouse Anne Hathaway, fille d'un fermier de Shottery. Deux voisins de la mariée, Fulk Sandalls et John Richardson publient les bans de mariage, pour signifier que l'union ne rencontre pas d'opposition. Il est possible toutefois que la cérémonie ait été organisée en hâte : Anne était probablement déjà enceinte.

Après son mariage, Shakespeare ne laisse que de rares traces dans les registres historiques, avant de réapparaître sur la scène artistique londonienne.

La suite des années 1580 est connue comme l'époque des « années perdues » de la vie du dramaturge : nous n'avons aucune trace de l'écrivain pendant ce laps de temps et nous ne

pouvons pas expliquer pourquoi il quitte Stratford pour Londres. Une légende, aujourd'hui tombée en discrédit, raconte qu'il avait été pris en train de braconner dans le parc de Sir Thomas Lucy, un juge de paix local, et s'était donc enfui pour échapper aux poursuites. Une autre théorie suggère qu'il aurait rejoint la troupe du Lord Chamberlain alors que les comédiens faisaient de Stratford une étape de leur tournée. Le biographe du XVII^e siècle John Aubrey rapporte le témoignage d'un comédien de la troupe de Shakespeare, racontant qu'il aurait passé quelques années en tant qu'instituteur dans le comté de Lancastre, recruté par Alexander Hoghton, propriétaire terrien catholique, reprenant une thèse voulant que Shakespeare soit de confession catholique.

On sait en revanche que le 2 février 1583, Susanna, premier enfant de Shakespeare, est baptisée à Stratford. Des jumeaux, Hamnet et Judith, sont baptisés quelque temps plus tard, le 26 mai 1585. Hamnet, son unique fils meurt quelques années plus tard à 11 ans : on l'inhume le 11 août 1596. Beaucoup suggèrent que ce décès inspira au dramaturge sa tragédie *Hamlet* vers 1601.

Londres et le théâtre



La reconstitution du théâtre du Globe à Londres

On perd la trace de Shakespeare en 1585, date à laquelle il quitte Stratford et sa femme pour une « traversée du désert ». En 1587, il réapparaît à Londres où la légende veut qu'il ait été valet d'écurie, gardant les chevaux devant un théâtre. En 1592, la seule preuve indiscutable de sa présence à Londres, dans un théâtre, est une violente attaque de la part de Robert Greene (alors dramaturge à la mode). Dans un pamphlet intitulé *A Groatsworth of wit bought with a million repentance*, Greene désigne Shakespeare comme un « corbeau arrogant, embelli par nos plumes, dont le cœur de tigre est caché par le masque de l'acteur, et qui présume qu'il est capable de déglutir un vers aussi bien que les meilleurs d'entre vous : en plus d'être un misérable scribouillard, il se met en scène dans sa dramatique vanité. » — Greene, dans son pamphlet, fait ici allusion à Henry VI, 3^e partie, en reprenant le vers : « Oh, cœur de tigre caché dans le sein d'une femme ». Greene était en fait vexé par l'intense activité théâtrale de Shakespeare qu'il considérait comme un illettré. Shakespeare ne produira pourtant sa première œuvre véritable, Henry VI, qu'en 1591. Il n'a fait jusque là qu'adapter des pièces du répertoire existant et il a exercé le métier d'acteur dont il n'était pas très fier ainsi qu'il l'écrit : « That did not better for my life provide than public means that public manner breed. »

Shakespeare devient acteur-écrivain. Il exerce d'abord au *Globe*, dont il est, avec les Burbage et d'autres comédiens, fondateur, sociétaire et fournisseur, membre de la troupe de lord Strange, puis de celle de lord Hunsdon, The Lord Chamberlain's Men, pour laquelle il écrit exclusivement depuis 1594. La troupe tire son nom, comme le voulait l'époque, du mécène qui la soutient (en l'occurrence Lord Chamberlain, ministre responsable des divertissements royaux ; ce titre a longtemps désigné la fonction de principal censeur de la scène artistique britannique). En plus de jouer lui-même dans ses propres œuvres, (on sait par exemple qu'il interprète le spectre du père dans *Hamlet* et Adam dans *Comme il vous plaira*) il apparaît également en tête d'affiche de pièces de Ben Jonson : en 1598 dans *Chaque homme*

dans son caractère (*Every Man In His Humour*) et en 1603 dans *Sejanus*. La compagnie devient très populaire : après la mort d'Élisabeth^{re} et le couronnement du roi Jacques^{1er} (1603), le nouveau monarque adopte la troupe qui porte désormais le nom de « Hommes du Roi » (*King's Men*). La troupe finit par devenir résidente du théâtre du Globe. Elle officie ainsi dans le plus beau théâtre de Londres et est réputée être la meilleure compagnie de la ville, qui fourmille d'entreprises de théâtre à cette époque. Elle rivalise brillamment avec la troupe de l'*Amiral*, dont Edward Alleyn est la grande vedette, et ouvre un second théâtre, le Blackfriars en 1608. La vie de Shakespeare épouse alors étroitement la courbe de ses activités dramatiques.



La statue de Shakespeare à Leicester Square

En 1604, Shakespeare joue un rôle d'entremetteur pour le mariage de la fille de son propriétaire. Des documents judiciaires de 1612, date où l'affaire est portée au tribunal, montrent qu'en 1604, Shakespeare est locataire chez un artisan huguenot qui fabrique des diadèmes dans le nord-ouest de Londres, Christopher Mountjoy (Montjoie). L'apprenti de Montjoie, Stephen Belott désirait épouser la fille de son patron ; Shakespeare devient donc l'entremetteur attitré, pour aider à négocier les détails de la dot. Sur ses propres promesses, le mariage a lieu. Mais huit ans plus tard, Belott poursuit son beau-père pour n'avoir versé qu'une partie de la dot. Shakespeare est appelé à témoigner, mais ne se souvient que très vaguement de l'affaire.

Plus tard, divers documents provenant des tribunaux ou des registres commerciaux montrent que Shakespeare est devenu suffisamment riche pour acheter une propriété dans le quartier londonien de Blackfriars (rive nord de la Tamise). Alors qu'il vit à Londres, il ne perd jamais le contact avec Stratford. En 1597, il y achète une belle maison, *New Place*. Il y installe sa famille, et des réserves de grain. Il achète d'autres biens dans sa ville natale.

Retraite et fin de vie

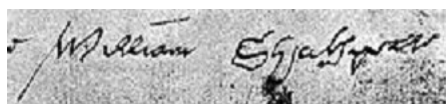
Vers 1611, Shakespeare décide de prendre sa retraite. Celle-ci s'avéra pour le moins agitée : il fut impliqué dans des démêlés judiciaires à propos de terrains qu'il possédait. À l'époque, les terrains clôturés permettaient le pâturage des moutons, mais privaient du même coup les pauvres de précieuses ressources. Pour beaucoup, la position très floue que Shakespeare adopta au cours de l'affaire est décevante, parce qu'elle visait à protéger ses propres intérêts au mépris des nécessiteux.

Pendant les dernières semaines de sa vie, le gendre pressenti de sa fille Judith - Thomas Quiney, un aubergiste – fut convoqué par le tribunal paroissial pour « fornication ». Une femme du nom de Margaret Wheeler avait accouché et prétendait que l'enfant était de l'aubergiste ; mais la mère et l'enfant moururent peu après ce sombre épisode. Quiney fut

déshonoré, et Shakespeare corrigea son testament pour assurer que les intérêts de Judith étaient protégés.

Shakespeare mourut le 23 avril 1616, jour de son anniversaire à l'âge de 52 ans. Il resta marié à Anne jusqu'à sa mort et ses deux filles lui survécurent. Susanna épousa le Dr John Hall, et même si les deux filles de Shakespeare eurent elles-mêmes des enfants, aucun d'eux n'eut de descendants. Il n'y a donc pas de descendant direct du poète.

Shakespeare est enterré dans l'église de la Trinité à Stratford-upon-Avon. Il reçut le droit d'être enterré dans le chœur de l'église, non en raison de sa réputation de dramaturge, mais parce qu'il était devenu sociétaire de l'église en payant la dîme de la paroisse (440 livres, une somme importante). Un buste commandé par sa famille le représente, écrivant, sur le mur adjacent à sa tombe. Chaque année, à la date présumée de son anniversaire, on place une nouvelle plume d'oie dans la main droite du poète.



Une signature de Shakespeare

À l'époque, il était courant de faire de la place dans les tombeaux paroissiaux en les déplaçant dans un autre cimetière. Par crainte que sa dépouille ne soit enlevée du tombeau, on pense qu'il a composé cette épitaphe pour sa pierre tombale :

*Mon ami, pour l'amour du Sauveur, abstiens-toi
De creuser la poussière déposée sur moi.
Béni soit l'homme qui épargnera ces pierres
Mais maudit soit celui violant mon ossuaire*

— *Épitaphe de W. Shakespeare.*

La légende populaire veut que des œuvres inédites reposent dans la tombe de Shakespeare, mais personne n'a jamais vérifié, par peur sans doute de la malédiction évoquée dans l'épitaphe.

Iconographie



Portrait de Shakespeare (dit portrait « Cobbe ») dévoilé en mars 2009

Le seul portrait connu de Shakespeare réalisé de son vivant, selon le professeur Stanley Wells, président du Shakespeare Birthplace Trust, est dévoilé en mars 2009 pour être présenté dans une exposition qui ouvre le 23 avril au Shakespeare Birthplace Trust de Stratford-upon-Avon.

Ce tableau est connu sous le nom de « portrait Cobbe » du nom de la famille qui en était originellement propriétaire.

Son œuvre

Le canon shakespeareien

Le canon shakespeareien est l'ensemble des œuvres dont l'authentification est indiscutable. Les pièces sont traditionnellement classées en plusieurs catégories : les tragédies, les comédies et les pièces historiques, en suivant l'ordre logique de publication ; toutefois, depuis la fin du XIX^e siècle, les critiques suivent Frederick Samuel Boas (1862-1957) et parlent de « pièce à problème » à propos de certaines œuvres du canon. Réservé au départ aux pièces qui semblaient défendre une thèse philosophique ou sociale, comme *Mesure pour mesure*, le terme sert aujourd'hui à désigner les œuvres qui échappent à une catégorisation simple et qui vont manifestement à l'encontre des conventions classiques. En outre, les dernières comédies de Shakespeare sont communément appelées les « romances ».

La liste suivante donne les pièces dans leur ordre de classement d'après le *premier Folio* de 1623 (la première édition complète des pièces dans un même volume). Lorsque le nom des pièces est suivi de deux astérisques, cela indique qu'elles sont considérées comme des « pièces à problème » — même si certaines autres comédies font encore l'objet d'un débat critique.

Tragédies

Antoine et Cléopâtre (Antony and Cleopatra)

Coriolan (Coriolanus)

Hamlet, prince de Danemark (Hamlet, Prince of Denmark)

Jules César (Julius Caesar)

Macbeth

Othello ou le Maure de Venise (Othello, the Moor of Venice)

Le Roi Lear (King Lear)

Roméo et Juliette (Romeo and Juliet)

Timon d'Athènes (Timon of Athens)

Titus Andronicus

Troïlus et Cressida (Troilus and Cressida)

Comédies

Beaucoup de bruit pour rien (Much Ado About Nothing)

La Comédie des erreurs (The Comedy of Errors)

Comme il vous plaira (As You Like It)

Les Deux Gentilshommes de Vérone (The Two Gentlemen of Verona)

Les Joyeuses Commères de Windsor (The Merry Wives of Windsor)

Le Marchand de Venise** (The Merchant of Venice)

La Mégère apprivoisée (The Taming of the Shrew) (autre traduction : *La Sauvage apprivoisée*)

Mesure pour mesure** (Measure for Measure)

La Nuit des rois (Twelfth Night)

Peines d'amour perdues (Love's Labour's Lost)

Le Songe d'une nuit d'été (A Midsummer Night's Dream)

Tout est bien qui finit bien (All's Well that Ends Well)

Pièces historiques

Édouard III (Edward III)

Richard II

Richard III

Henri IV, 1^{re} partie, 2^e partie (Henry IV, Part 1, Part 2)

Henri V (Henry V)

Henri VI, 1^{re} partie, 2^e partie, 3^e partie (Henry VI, Part 1, Part 2, Part 3)

Henri VIII (Henry VIII)

Le Roi Jean (King John)

Sir Thomas More

Romances tardives

Le Conte d'hiver (The Winter's Tale)

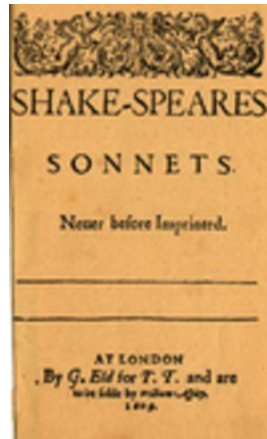
Cymbeline

Les Deux Nobles Cousins (The Two Noble Kinsmen)

Péricles, prince de Tyr (Pericles, Prince of Tyre)

La Tempête (The Tempest)

Poèmes



1re édition des Sonnets (1609)

La Complainte d'un amoureux

Longs poèmes

Moi et toi jusqu'aux mortels

Le Phénix et la Colombe

Pilgrim le passionné

Les Sonnets

Vénus et Adonis (1593)

Le Viol de Lucrece (1594)

Pièces perdues

Peines d'amour gagnées (Love's Labour's Won) : un écrivain de la seconde moitié du XVI^e siècle, Francis Meres, ainsi qu'une petite fiche de libraire attestent d'un titre similaire dans les œuvres récentes de Shakespeare, mais aucune pièce portant ce titre ne nous est parvenue. Elle pourrait avoir été perdue, ou le titre pourrait désigner une autre appellation d'une pièce existante, comme *Beaucoup de bruit pour rien* ou *Tout est bien qui finit bien*.

Cardenio, une composition tardive par Shakespeare et Fletcher, n'a pas survécu mais reste attestée dans plusieurs documents. La pièce s'inspirait d'une aventure de Don Quichotte. En 1727, Lewis Theobald publia une pièce intitulée *Double Falshood*, dont il prétendait qu'elle était basée sur trois manuscrits d'une pièce perdue de Shakespeare qu'il ne nommait pas. *Double Falshood* reprend en fait le sujet de *Cardenio*, et les critiques pensent que la pièce de Theobald est la seule trace qui reste de la pièce perdue.

Œuvres apocryphes

Edward III : Certains chercheurs ont récemment décidé d'attribuer cette pièce à Shakespeare, sur la base de la versification. D'autres refusent cette théorie en citant, entre autres, la mauvaise qualité du travail de création des personnages. Si Shakespeare était effectivement impliqué dans l'écriture de cette pièce, il ne travailla probablement que comme collaborateur.

Sir Thomas More : un travail d'équipe incluant peut-être Shakespeare. Son rôle exact reste inconnu.

À Funeral Elegy by W. S. : pendant longtemps, plusieurs chercheurs pensaient que Shakespeare avait composé cette élégie pour William Peter, en basant leurs théories sur des preuves stylistiques (Donald Foster en chef de file). Toutefois, cette argumentation s'est révélée fallacieuse par la suite, et la plupart des spécialistes (Foster y compris) s'accordent à dire actuellement que le poème élégiaque est né sous la plume de John Ford.

Le Bible du roi Jacques (King James Version) : certains pensent que Shakespeare aurait contribué à la traduction de la version du *Roi Jacques*, en révisant certains passages pour les rendre plus poétiques ; leur théorie s'appuie sur le fait que le style de plusieurs versets ressemble à celui de Shakespeare. Ils citent le psaume 46, où le verbe « shake » (secouer) apparaît 46 mots à compter du début du chant, et le mot « spear » (épée), 46 mots à compter de la fin. Le débat est encore très vif et bien que la plupart des chercheurs réfute la théorie, Neil Gaiman s'en est inspiré dans sa bande dessinée *The Wake*.

Collaboration avec d'autres dramaturges

Comme la plupart des écrivains de son époque, Shakespeare n'écrivait pas toujours en solitaire : un certain nombre de ses œuvres résultent de collaborations, même si leur nombre exact est encore incertain. Pour certaines des attributions qui suivent (comme *The Two Noble Kinsmen*) on possède une recherche scientifique très documentée ; d'autres pièces (comme *Titus Andronicus*) restent sujettes à controverse et dépendent des prochaines analyses linguistiques. Il est probable également que certaines pièces aient été en partie rédigées au cours des répétitions et contiennent la transcription d'apports personnels des acteurs.

Henri VI : probablement le fruit d'une équipe d'écrivains, dont on ne peut que suggérer les identités.

Titus Andronicus pourrait être issu d'une collaboration avec George Peele, comme co-auteur ou re-lecteur. La paternité de cette œuvre a elle-même été mise en cause : si les premiers éditeurs de l'œuvre de Shakespeare la lui attribuèrent, dès 1687 l'adaptateur Edward Ravenscroft déclarait que Shakespeare n'en était pas l'auteur. En 1905, J. M. Robertson tenta d'établir que cette pièce était l'œuvre de Peele, avec la collaboration probable de Christopher Marlowe. Il est néanmoins admis, de nos jours, que cette pièce a été effectivement écrite par Shakespeare, mais qu'elle a été hâtivement composée ou révisée.

Péricles, prince de Tyr : inclut un travail de George Wilkins, comme collaborateur ou re-lecteur.

Timon d'Athènes : la tragédie pourrait être le résultat d'une collaboration entre Shakespeare et Thomas Middleton ; cela pourrait expliquer les incohérences dans la narration et le ton général aux résonances étrangement cyniques.

Henry VIII : considérée comme une collaboration avec John Fletcher.

Les Deux Nobles Cousins : la pièce fut publiée en édition quarto en 1654 ; John Fletcher et William Shakespeare en sont les co-auteurs, et collaborèrent pour la moitié du texte chacun.

Macbeth : Thomas Middleton a composé une révision de la tragédie en 1615, incorporant des séquences musicales additionnelles.

Mesure pour mesure : la comédie a probablement subi une légère révision par Thomas Middleton, à un certain stade de sa composition originale.

Son style

L'influence de Shakespeare sur le théâtre moderne est considérable. Non seulement Shakespeare a créé certaines des pièces les plus admirées de la littérature occidentale, mais il a aussi grandement contribué à la transformation de la dramaturgie anglaise, ouvrant le champ des possibilités de création sur les personnages, la psychologie, l'action, le langage et le genre. Son art poétique a contribué à l'émergence d'un théâtre populaire, lui donnant d'être admiré autant par des intellectuels que par des amoureux du pur divertissement.

Le théâtre est en pleine évolution lorsque Shakespeare arrive à Londres vers la fin des années 1580 ou le début des années 1590. Précédemment, les formes habituelles du théâtre anglais populaire étaient les *Moralités* de l'époque Tudor. Ces pièces, qui mélangent piété, farce et burlesque, sont des allégories dans lesquelles les personnages incarnent des vertus morales prônant une vie pieuse, en incitant le protagoniste à choisir une telle vie plutôt que d'aller vers le mal. Les personnages et les situations sont symboliques plutôt que réalistes. Enfant, Shakespeare a probablement assisté à ce type de pièces (avec des *Mystères* et *Miracles*). À la même époque, dans les universités, des pièces basées sur la dramaturgie romaine étaient représentées. Ces pièces, souvent jouées en latin, utilisaient un modèle poétique plus académique que les *Moralités*, mais étaient également plus statiques, privilégiant les longs discours plutôt que l'action dramatique.

À la fin du XVI^e siècle la popularité des *Moralités* et des pièces « académiques » s'affaiblit, alors que l'essor de la Renaissance anglaise et des dramaturges comme Thomas Kyd et Christopher Marlowe commence à révolutionner le théâtre. Leurs pièces mêlent moralité et théâtre académique pour former une nouvelle tradition. Ces nouveaux drames ont la splendeur poétique et la profondeur philosophique de la dramaturgie académique et le populisme (politique) paillard des moralités, avec cependant plus d'ambiguïté et de complexité, et moins d'allégories morales simplistes. Inspiré par ce nouveau modèle, Shakespeare a hissé ce nouveau genre théâtral à un niveau élevé de qualité, créant des pièces qui non seulement résonnent émotionnellement pour le public mais qui, de plus, posent des interrogations fondamentales sur la nature humaine.

Postérité et influence littéraire

Les thèmes de Shakespeare ont trouvé de nombreux échos dans la littérature des siècles suivants. Son influence s'est étendue non seulement au théâtre, mais aussi au roman. L'exemple le plus souvent cité étant le rapport entre Balzac et Shakespeare.

De nombreux universitaires anglais et américains ont fait ce rapprochement, soulignant l'influence du dramaturge anglais sur l'auteur de *La Comédie humaine*. Certains allant même jusqu'à parler de plagiat s'agissant du Père Goriot et du Roi Lear, le personnage de Jean-Joachim Goriot ayant de multiples points communs avec Lear.

George Saintsbury considère que les filles de Jean-Joachim Goriot assassinent leur père tout comme les filles du roi Lear ont assassiné le leur. Il voit aussi dans *La Cousine Bette*, une version féminine du Iago d'*Othello*.

Visions modernes de l'œuvre

Jusqu'au XIX^e siècle, les pièces de Shakespeare sont interprétées dans des costumes contemporains. À l'époque victorienne, les représentations théâtrales sont en revanche marquées par une recherche de reconstitution d'époque, les artistes ayant une fascination pour le réalisme historique.

La conception de Gordon Craig pour Hamlet en 1911 inaugure son influence cubiste. Craig abandonne son approche de scénographie constructiviste au profit d'un décor épuré constitué de simples niveaux, des teintes monochromes étendues sur des praticables de bois combinés

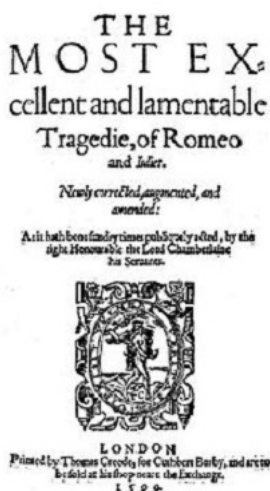
pour se soutenir entre eux. Bien que cette utilisation de l'espace scénique ne soit pas nouvelle, c'est la première fois qu'un metteur en scène l'utilise pour Shakespeare. Les praticables pouvant être agencés dans de nombreuses configurations, cela permet de créer un volume architectural abstrait, adaptable à n'importe quel théâtre en Europe ou aux États-Unis. Cette conception iconoclaste de Craig ouvre la voie aux diverses visions de Shakespeare du XX^e siècle.

En 1936, Orson Welles monte un Macbeth novateur à Harlem, transposant non seulement l'époque de la pièce mais aussi n'employant que des acteurs afro-américains. Ce spectacle très controversé, surnommé Macbeth *Vaudou*, remplaçait l'action en Haïti montrant un roi aux prises avec la magie noire africaine. Ce qui provoqua également le scandale est que, lorsque l'acteur principal est tombé malade, c'est Orson Welles lui-même qui décide de le remplacer, se grimant le visage en noir. La communauté noire soutint cette production, l'emmenant jusqu'à Broadway puis dans une tournée nationale. De nombreux spectacles depuis ont suivi cette tendance consistant à transposer l'action de pièces de Shakespeare dans un monde très contemporain et politique.

Notes diverses

Shakespeare : le problème de l'édition

À la différence de son contemporain Ben Jonson, Shakespeare ne participait pas à l'édition et la publication de ses pièces. Les textes existants sont donc pour la plupart retranscrits de mémoire après la représentation sur scène, ou tirés du manuscrit autographe de l'écrivain. Il existait également une copie pour le régisseur (« prompt-book ») sur laquelle pouvait se baser l'éditeur.



Édition de Roméo et Juliette de 1599

Les premières impressions sont destinées à un public populaire, et les exemplaires sont réalisés sans grand soin. Le format utilisé est appelé le *in-quarto*, dont les cahiers sont obtenus en pliant les feuilles imprimées en quatre. Il arrive que les pages se retrouvent reliées dans le désordre.

La deuxième vague de publication est destinée à un public plus riche, et on attache plus d'importance à la présentation. On imprime donc sur des feuillets simples, et l'exemplaire prend donc le nom de folio. Le premier folio des œuvres de Shakespeare fut imprimé en 1623 : il est conservé à la bibliothèque de l'université Harvard.

Déterminer quel est le texte original de Shakespeare est devenu le souci majeur des éditeurs modernes. Fautes d'impression, coquilles, mauvaises interprétations du copiste, oublis d'un

vers : ces maladresses sont le lot habituel des in-quartos et du premier folio. En outre, à une époque où l'orthographe n'était pas encore fixée, le dramaturge employait souvent plusieurs graphies pour le même mot, ajoutant à la confusion du copiste. Les éditeurs modernes ont donc la lourde tâche de reconstruire les vers originaux et d'en éliminer les erreurs.

Dans certains cas, l'édition du texte ne pose pas tant de problèmes. Pour *Macbeth* par exemple, les critiques pensent qu'un dramaturge comme Thomas Middleton a adapté et raccourci le texte original pour obtenir le texte existant dans le Premier folio, qui reste donc le texte officiel. Pour d'autres pièces (Périclès, ou Timon d'Athènes), le texte a pu être corrompu jusqu'à un certain point, mais nous n'avons pas d'autres versions à leur confronter. De nos jours, l'éditeur ne peut donc que régulariser et corriger les fautes de lecture qui ont survécu dans les versions imprimées.

Le problème peut parfois se compliquer. Les critiques modernes pensent que Shakespeare lui-même a révisé ses propres compositions à travers les ans, permettant donc à deux versions différentes de coexister. Pour arriver à un texte acceptable, les éditeurs doivent donc choisir entre la première version et sa révision, qui reste généralement la plus « théâtrale ».

Autrefois, les éditeurs réglaient la question en fusionnant les textes pour obtenir ce qu'ils croyaient être un texte-source, mais les critiques admettent maintenant que ce procédé est contraire aux intentions de Shakespeare. Dans *Le Roi Lear* par exemple, deux versions indépendantes, avec chacune leurs propres caractéristiques, coexistent dans l'édition *in-quarto* et le *Premier folio*. Les modifications de Shakespeare y ont dépassé les simples corrections pour toucher à la structure globale de la pièce. À partir de là, l'édition des œuvres de Shakespeare par l'université d'Oxford fournit deux versions différentes de la même pièce, avec le même statut d'authenticité. Ce problème existe avec au moins quatre autres œuvres de Shakespeare : *Henry IV* 1re partie, *Hamlet*, *Troilus et Cressida* et *Othello*.

Les polémiques

Le statut exceptionnel de Shakespeare sur la scène littéraire anglo-saxonne a naturellement entraîné un culte autour de sa personne, matérialisé par une recherche critique toujours plus pointue. La rareté des informations concernant sa biographie entraîna de nombreuses polémiques et remises en question, principalement autour de l'identité même du dramaturge. Nous ne rendons pas ici un résumé exhaustif de la question, mais nous dressons une liste des éléments les plus importants dans le débat général.

Réputation et recherche critique

La renommée de William Shakespeare a continué de grandir après l'époque élisabéthaine, comme le montre le nombre d'œuvres critiques qui lui furent dédiées dès le XVII^e siècle et par la suite. Pourtant, même s'il avait une excellente réputation de son vivant, Shakespeare n'était pas considéré comme le meilleur poète de l'époque. On l'intégrait dans la liste des artistes les plus en vue, mais il n'atteignait pas le niveau d'Edmund Spenser ou de Philip Sidney surtout parce que « outre les critiques malveillants d'un entourage qui prétendait que les drames de Shakespeare n'avaient pas été écrits par lui, on s'opiniâtait dans l'idée que l'homme n'était qu'un ignorant. » Il est difficile d'évaluer sa réputation en tant qu'écrivain pour la scène : les pièces de théâtre étaient alors considérées comme des œuvres éphémères, d'indignes divertissements sans véritables valeurs littéraires. Toutefois, le Folio de 1623 et sa réédition neuf ans plus tard prouvent qu'il était tout de même passablement respecté en tant que dramaturge : les coûts d'impression opéraient une sorte de sélection préalable pour les auteurs « publiables » ; avant lui, Ben Jonson avait été un pionnier dans ce domaine, avec la publication de ses œuvres en 1616.

Après l'inter règne (1642-1660), pendant lequel le théâtre fut interdit, les troupes théâtrales de la Restauration eurent l'occasion de puiser dans un beau vivier de dramaturges de la génération précédente : Beaumont et Fletcher étaient extrêmement populaires, mais également Ben Jonson et William Shakespeare. Leurs œuvres étaient souvent adaptées pour la dramaturgie de la Restauration, alors qu'il nous semble aujourd'hui blasphématoire d'avoir pu mutiler les œuvres de Shakespeare. Un exemple célèbre concerne le *Roi Lear* de 1681, aseptisé par Nahum Tate pour se terminer en happy-end, version qui demeura pourtant jouée jusqu'en 1838. Dès le XVIII^e siècle, la scène anglaise jusque-là dominée par Beaumont et Fletcher fit place à William Shakespeare, qui la tient jusqu'à nos jours.

Si son entourage immédiat et son époque manifestèrent une certaine méfiance à son égard, les intellectuels, critiques littéraires et écrivains des siècles suivants lui rendirent très vite un hommage appuyé. Les règles rigides du théâtre classique (unité de temps, de lieu et d'action) n'avaient jamais été suivies par les dramaturges anglais, et les critiques s'accordaient pour donner à Ben Jonson une poussive seconde place. Mais la médaille d'or fut immédiatement accordée à « l'incomparable Shakespeare » (John Dryden, 1668), le naturel intuitif, le génie autodidacte, le grand peintre du genre humain. Le mythe qui voulait que les romantiques furent les premiers à apprécier Shakespeare à sa juste valeur ne résiste pas aux témoignages enthousiastes des écrivains de la Restauration et du XVIII^e siècle, comme John Dryden, Joseph Addison, Alexander Pope et Samuel Johnson. On doit aussi aux spécialistes de cette période l'établissement du texte des œuvres de Shakespeare : Nicholas Rowe composa la première édition académique du texte en 1709, et la Variorum Edition d'Edmund Malone (publiée à titre posthume en 1821) sert encore aujourd'hui de base aux éditions modernes. Au commencement du XIX^e siècle, des critiques romantiques comme Samuel Taylor Coleridge vouèrent une admiration extrême pour Shakespeare (la « bardolâtrie »), une adulation tout à fait dans la ligne romantique, vouant une révérence au personnage du poète, à la fois génie et prophète.

La question de l'identité

Les documents officiels prouvent qu'un certain William Shakespeare a bel et bien vécu à Stratford-upon-Avon et à Londres. La majorité des critiques est désormais d'accord pour identifier ce William Shakespeare comme l'auteur des pièces. Pourtant, il y eut autrefois une polémique passionnée sur l'identité du dramaturge, à laquelle ont même participé des écrivains comme Walt Whitman, Mark Twain (« Is Shakespeare Dead ? »), Henry James ou Sigmund Freud : tous doutaient que le citoyen de Stratford nommé *William Shaksper* ou *Shakspere* ait réellement composé les œuvres qui lui étaient attribuées.

Leurs arguments sont multiples : absence de mention d'œuvres littéraires dans son testament, inexistence de manuscrits littéraires d'époque, circonstances très floues des années de formation du jeune artiste, variation de l'orthographe de son patronyme, manque d'homogénéité du style et de la poétique des œuvres. Les spécialistes sont actuellement en mesure de réfuter ce genre d'argumentaire et pensent avoir éclairci le prétendu mystère de l'identité du poète, polémique qui, comme ils le font remarquer, commence au XIX^e siècle avec des observations sur le supposé manque d'éducation de l'auteur, seuls des aristocrates ayant eu l'étoffe d'écrire de telles pièces mais ne pouvant les assumer, auraient utilisé Shakespeare comme prête-nom. Auparavant, les critiques n'étudiaient pas la question.

Les critiques s'appuient aussi sur l'extrême rareté des documents historiques et les mystérieuses contradictions dans sa biographie : même une vénérable institution telle que la National Portrait Gallery de Londres refusa d'authentifier le célèbre Flower Portrait de Stratford-upon-Avon, qui tomba en discrédit après qu'il se fut avéré qu'il s'agissait d'une contrefaçon du XIX^e siècle. Certains francs-tireurs ont donc suggéré que des écrivains comme Francis Bacon, Christopher Marlowe, John Florio, la reine Élisabeth^{re} ou le roi Jacques^{ter}

d'Angleterre se cachaient derrière le pseudonyme de Shakespeare en tant qu'auteurs principaux ou co-auteurs de tout ou partie des œuvres. Leurs origines aristocratiques expliquant la surprenante maîtrise stylistique du jeune homme de Stratford.

La thèse Bacon repose essentiellement sur un cryptogramme qui aurait été découvert dans l'édition originale des œuvres de Francis Bacon, notamment le *De rerum organum* : cette édition recellerait, cryptée et codée, une autobiographie de F. Bacon, lequel n'hésiterait pas à proclamer qu'il a « réalisé des œuvres diverses, comédies, tragédies, qui ont connu une grande renommée sous le nom de Shakespeare ». Ce texte contient cependant, par ailleurs, un nombre d'invéraisemblances tel qu'on ne peut sérieusement lui accorder crédit.

D'autres « anti-stratfordiens » comme Abel Lefranc ou J. T. Looney pensèrent que les pièces devaient être l'œuvre d'un homme de cour. Le nom du comte de Derby est avancé par Abel Lefranc en 1918 dans *Sous le masque de William Shakespeare* : William Stanley, VI^e comte de Derby, celui d'Édouard de Vere, le 17^e comte d'Oxford, un noble familier de la reine Élisabeth, par J. T. Looney. Le comte de Rutland et l'un ou l'autre des comtes d'Essex sont aussi nommés.

Ainsi, dans les années 1920, les partisans du comte d'Oxford ébauchèrent des théories s'appuyant sur des correspondances entre la vie de ce gentilhomme et les événements décrits dans les sonnets shakespeariens (théorie oxfordienne de la paternité de Shakespeare). En outre, Edward de Vere était considéré de son vivant comme un poète et écrivain talentueux qui possédait la culture et l'expérience que les partisans de cette thèse pensaient qu'on était en droit d'attendre d'un dramaturge de la stature de Shakespeare. Mais le comte était né quatorze ans avant Shakespeare et décédé douze ans avant lui.

En 1907, le critique allemand Karl Bleibtreu affirme dans *Der Wahre Shakespeare* que l'auteur des grandes pièces signées Shakespeare est Roger Manners, Lord Rutland, thèse reprise en 1912 par Célestin Demblon dans son ouvrage *Lord Rutland est Shakespeare*.

En 2007, c'est le tour de Sir Henry Neville, diplomate, membre du Parlement, qui, selon Brenda James et William Rubinstein, aurait demandé à Shakespeare de lui servir de prête-nom. Stimulé par cette théorie, John Casson se met au travail et affirme bientôt avoir découvert six nouveaux titres qui seraient des œuvres de Shakespeare-Neville, dont *Arden of Feversham* et *Mucidorus*.

L'œuvre de Shakespeare est aussi parfois attribuée à d'autres dramaturges : Chettle, Dekker, Robert Greene qui accuse Shakespeare de plagiat dans *Greene's Groats-Worth of Wit*, Middleton, Peele, Webster : tous ont eu des partisans plus ou moins convaincants.

Dès 1882, une bibliographie de la controverse est publiée. On en arrive en fin de compte à une liste de cinquante candidats en 2007 puis 77 en 2012, lesquels auraient travaillé séparément, ou collaboré, pour fabriquer cette œuvre composite qu'est le théâtre de Shakespeare.

La question corollaire à l'identité est celle de l'intégrité des textes : les critiques rencontrent des difficultés avec certaines pièces (notamment *Henry VI - première partie*) pour déterminer exactement quelle part du texte il faut attribuer à Shakespeare. À l'époque élisabéthaine, les collaborations entre dramaturges étaient fréquentes, et les spécialistes continuent d'étudier les textes de l'époque pour dessiner un contour plus précis de l'apport réel du poète.

La religion de Shakespeare

Quelques chercheurs contemporains ont écrit que Shakespeare était aux marges de l'anglicanisme et avait de fortes inclinations vers la religion catholique.

Enfin, divers auteurs maçonniques ont affirmé que Shakespeare était membre des loges. Quelques-uns vont jusqu'à dire qu'il fut le créateur de la franc-maçonnerie.

La question est irrésolue : Shakespeare n'aurait pas pu être un bon catholique s'il était membre des loges, car la franc-maçonnerie a été fréquemment condamnée par les papes. De plus, l'anglicanisme était très proche du catholicisme sur de nombreux aspects et oscillait continuellement entre une branche catholique et une branche protestante.

La question de la sexualité

Le contenu des œuvres attribuées à Shakespeare a soulevé la question de son identité sexuelle. Son éventuelle bisexualité a scandalisé la critique internationale, eu égard à son statut d'écrivain célèbre.

La question de savoir si un auteur élisabéthain était « homosexuel » dans le sens moderne est anachronique, les concepts d'homosexualité et de bisexualité n'ont émergé qu'au XIX^e siècle. Tandis que la sodomie était un crime à l'époque de Shakespeare, il n'y avait aucun mot pour désigner une identité exclusivement homosexuelle. Bien que vingt-six des sonnets de Shakespeare soient des poésies d'amour adressées à une femme mariée (connue comme la « dark lady » - la dame sombre), cent vingt-six sont adressés à un jeune homme (connu comme le « fair lord » - le prince éclatant). La tonalité amoureuse du dernier groupe, qui se concentre sur la beauté du jeune homme, a été interprétée comme preuve de la bisexualité de Shakespeare, bien que d'autres considèrent que ces sonnets ne se rapportent qu'à une amitié intense, un amour platonique.

ROMÉO ET JULIETTE

Table des matières

NOTES ET RÉSUMÉ

NOTICE SUR ROMÉO ET JULIETTE

RÉSUMÉ

Acte I

Acte II

Acte III

Acte IV

Acte V

ANALYSE

Contexte

Sources

Thèmes et motifs

ADAPTATIONS

PERSONNAGES

PROLOGUE

ACTE PREMIER

SCÈNE I

SCÈNE II

SCÈNE III

SCÈNE IV

SCÈNE V

ACTE DEUXIÈME

SCÈNE I

SCÈNE II

SCÈNE III

SCÈNE IV

SCÈNE V

SCÈNE VI

ACTE TROISIÈME

SCÈNE I

SCÈNE II

SCÈNE III

SCÈNE IV

SCÈNE V

ACTE QUATRIÈME

SCÈNE I

SCÈNE II

SCÈNE III

SCÈNE IV

SCÈNE V

ACTE CINQUIÈME

SCÈNE I

SCÈNE II

SCÈNE III



Richard Dadd, "Sketch for the Passions. Love" (1853)

ROMÉO ET JULIETTE

TRAGÉDIE

William Shakespeare

Traduit par François Pierre Guillaume Guizot

Edition originale :

ŒUVRES COMPLÈTES DE SHAKESPEARE

TRADUCTION DE M. GUIZOT

*NOUVELLE ÉDITION ENTIÈREMENT REVUE AVEC UNE ÉTUDE SUR SHAKESPEARE
DES NOTICES SUR CHAQUE PIÈCE ET DES NOTES*

Volume 3

*Timon d'Athènes – Le Jour des Rois – Les deux gentilshommes de Vérone – Roméo et Juliette
– Le Songe d'une nuit d'été – Tout est bien qui finit bien.*



PARIS

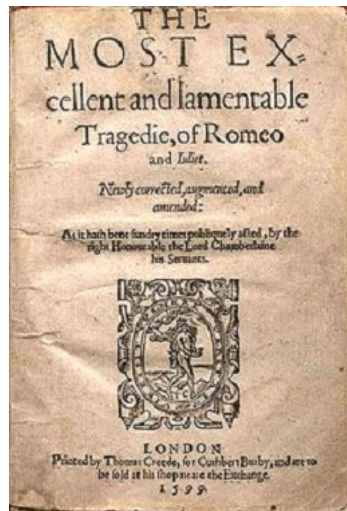
À LA LIBRAIRIE ACADÉMIQUE

DIDIER ET Cie, LIBRAIRES-ÉDITEURS

35, QUAI DES AUGUSTINS

1864





Page de titre du Second Quarto de Roméo et Juliette, publié en 1599.

NOTES ET RÉSUMÉ

NOTICE SUR ROMÉO ET JULIETTE

Par François Pierre Guillaume Guizot – 1821



Philip H. Calderon, « Juliet » (1888)

Deux grandes familles de Vérone, les Montecchi et les Capelletti (les *Montaigu* et les *Capulet*), vivaient depuis longtemps dans une inimitié qui avait souvent donné lieu, dans les rues, à des combats sanglants. Alberto della Scala, second capitaine perpétuel de Vérone, avait inutilement travaillé à les réconcilier ; mais du moins était-il parvenu à les contenir de telle sorte que lorsqu'ils se rencontraient, dit l'historien de Vérone, Girolamo della Corte, « les plus jeunes cédaient le pas aux plus âgés, ils se saluaient et se rendaient le salut. »

En 1303, sous Bartolommeo della Scala, élu capitaine perpétuel après la mort de son père Alberto, Antonio Cappelletto, chef de sa faction, donna, dans le carnaval, une grande fête, à laquelle il invita une partie de la noblesse de Vérone. Roméo Montecchio, âgé de vingt à vingt et un ans, et l'un des plus beaux et des plus aimables jeunes gens de la ville ; s'y rendit masqué avec quelques-uns de ses amis. Au bout de quelque temps, ayant ôté son masque, il s'assit dans un coin d'où il pouvait voir et être vu. On s'étonna beaucoup de la hardiesse avec laquelle il venait ainsi au milieu de ses ennemis. Cependant, comme il était jeune et de manières agréables, ceux-ci, dit l'historien, « n'y firent pas autant d'attention qu'ils en auraient fait peut-être s'il eût été plus âgé. » Ses yeux et ceux de Juliette Cappelletto se rencontrèrent bientôt, et, frappés également d'admiration, ils ne cessèrent plus de se regarder. La fête s'étant terminée par une danse appelée chez nous, dit Girolamo, « la danse du chapeau » (*dal cappello*), une dame vint prendre Roméo, qui, se trouvant ainsi introduit dans la danse, après avoir fait quelques tours avec sa danseuse, la quitta pour aller prendre Juliette, qui dansait avec un autre. Aussitôt qu'elle l'eût senti lui toucher la main, elle lui dit : « Bénie soit votre venue ! » Et lui, lui serrant la main, répondit : « Quelles bénédictions en recevez-vous, madame ? » Et elle reprit en souriant : « Ne vous étonnez pas, seigneur, si je bénis votre venue ; M. Mercutio était là depuis longtemps à me glacer, et par votre politesse vous êtes venu me réchauffer. » (Ce jeune homme, qui s'appelait Mercutio, dit le louche, et que

l'agrément de son esprit faisait aimer de tout le monde, avait toujours eu les mains plus froides que la glace.) À ces mots, Roméo répondit : « Je suis grandement heureux de vous rendre service en quoi que ce soit. » Comme la danse finissait, Juliette ne put dire que ces mots : « Hélas ! je suis plus à vous qu'à moi-même. »

Roméo s'étant rendu plusieurs fois dans une petite rue, sur laquelle donnaient les fenêtres de Juliette, un soir elle le reconnut à « son éternuement ou à quelque autre signe, » et elle ouvrit la fenêtre. Ils se saluèrent « très poliment (*cortesissimamente*), » et, après s'être longtemps entretenus de leurs amours, ils convinrent qu'il fallait qu'ils se mariassent, quoi qu'il en pût arriver ; et que cela devait se faire par l'entremise du frère Lonardo, franciscain, « théologien, grand philosophe, distillateur admirable, savant dans l'art de la magie, » et confesseur de presque toute la ville. Roméo l'alla trouver, et le frère, songeant au crédit qu'il acquerrait, non-seulement auprès du capitaine perpétuel, mais dans toute la ville, s'il parvenait à réconcilier les deux familles, se prêta aux désirs des deux jeunes gens. À l'époque de la Quadragésime, où la confession était d'obligation, Juliette se rendit avec sa mère dans l'église de Saint-François, dans la citadelle, et étant entrée la première dans le confessionnal, de l'autre côté duquel se trouvait Roméo, également venu à l'église avec son père, ils reçurent la bénédiction nuptiale par la fenêtre du confessionnal, que le frère avait eu soin d'ouvrir ; puis, par les soins d'une très adroite vieille de la maison de Juliette, ils passèrent la nuit ensemble dans son jardin.

Cependant, après les fêtes de Pâques, une troupe nombreuse de Capelletti rencontra, à peu de distance des portes de Vérone, quelques Montecchi, et les attaqua, animée par Tébaldo, cousin germain de Juliette, qui, voyant que Roméo faisait tous ses efforts pour arrêter le combat, s'attacha à lui, et, le forçant à se défendre, en reçut un coup d'épée dans la gorge, dont il tomba mort sur-le-champ. Roméo fut banni, et, peu de temps après, Juliette, près de se voir contrainte d'en épouser un autre, eut recours au frère Lonardo, qui lui donna à avaler une poudre au moyen de laquelle elle devait passer pour morte, et être portée dans la sépulture de sa famille, qui se trouvait placée dans l'église du couvent de Lonardo. Celui-ci devait venir l'en retirer et la faire passer ensuite, déguisée, à Mantoue, où était Roméo, qu'il se chargeait d'instruire de tout.

Les choses se passèrent comme l'avait annoncé Lonardo ; mais Roméo ayant appris indirectement la mort de Juliette avant d'avoir reçu la lettre du religieux, partit sur-le-champ pour Vérone avec un seul domestique, et, muni d'un poison violent, se rendit au tombeau, qu'il ouvrit, baigna de larmes le corps de Juliette, avala le poison et mourut. Juliette, réveillée l'instant d'après, voyant Roméo mort et ayant appris du religieux, qui venait d'arriver, ce qui s'était passé, fut saisie d'une douleur si forte que, « sans pouvoir dire une parole, elle demeura morte sur le sein de son Roméo ¹. »

Cette histoire est racontée comme véritable par Girolamo della Corte ; il assure avoir vu plusieurs fois le tombeau de Juliette et de Roméo, qui, s'élevant un peu au-dessus de terre et placé près d'un puits, servait alors de lavoir à la maison des orphelins de Saint-François, que l'on bâtissait en cet endroit. Il rapporte en même temps que le cavalier Gerardo Boldiero, son oncle, qui l'avait mené à ce tombeau, lui avait montré dans un coin du mur, près du couvent des Capucins, l'endroit d'où il avait entendu dire qu'un grand nombre d'années auparavant on avait retiré les restes de Juliette et de Roméo, ainsi que de plusieurs autres. Le capitaine Bréval, dans ses voyages, dit également avoir vu à Vérone, en 1762, un vieux bâtiment qui était alors une maison d'orphelins, et qui, selon son guide, avait renfermé le tombeau de Roméo et de Juliette ; mais il n'existait plus.

Ce n'est probablement pas sur le récit de Girolamo della Corte que Shakespeare a composé sa tragédie ; elle fut d'abord représentée, à ce qu'il paraît, en 1595, chez lord Hunsdon, lord chambellan de la reine Élisabeth, et imprimée pour la première fois en 1597. Or, l'ouvrage de Girolamo della Corte, qui devait avoir vingt-deux livres, se trouve interrompu au milieu du

¹ Voyez *Istorie di Verona del sig. Girolamo della Corte*, etc., t. Ier, p. 589 et suiv. Édit. de 1594.

vingtième livre et à l'année 1560 par la maladie de l'auteur. On voit de plus, dans la préface de l'éditeur, que cette maladie fut longue et amena la mort de l'historien, que la nécessité de revoir le travail auquel Girolamo n'avait pu mettre lui-même la dernière main prit un temps considérable, et enfin que les procès, tant « civils que criminels, » dont fut tourmenté l'éditeur, ne lui permirent pas de mener à fin son entreprise aussi promptement qu'il l'aurait désiré ; en sorte que l'ouvrage de Girolamo ne put être publié que longtemps après sa mort : l'édition de 1594 est donc, selon toute apparence, la première, et ne pouvait guère, en 1595, être déjà venue à la connaissance de Shakespeare.

Mais l'histoire de Roméo et de Juliette, sans doute très populaire à Vérone, avait déjà fait le sujet d'une nouvelle, composée par Luigi da Porto, et publiée à Venise en 1535, six ans après la mort de l'auteur, sous le titre de la *Giulietta*. Cette nouvelle, réimprimée, traduite, imitée dans plusieurs langues, fournit à Arthur Brooke le sujet d'un poème anglais, publié en 1562², et où Shakespeare a certainement puisé le sujet de sa tragédie. L'imitation est complète. Juliette, dans le poème de Brooke ainsi que dans la nouvelle de Luigi da Porto, se tue avec le poignard de Roméo, au lieu de mourir de douleur comme dans l'histoire de Girolamo della Corte ; mais ce qu'il y a de singulier, c'est que le poème d'Arthur Brooke, et Shakespeare qui l'a suivi, fassent mourir Roméo comme dans l'histoire, avant le réveil de Juliette, tandis que, dans la nouvelle de Luigi da Porto, il ne meurt qu'après l'avoir vue se réveiller et avoir eu avec elle une scène de douleur et d'adieux. On a reproché à Shakespeare de ne s'être pas conformé à cette circonstance qui lui fournissait une situation très pathétique, et on en a conclu qu'il ne connaissait pas la nouvelle italienne, bien que traduite en anglais. Cependant quelques circonstances donnent lieu de croire que Shakespeare connaissait cette traduction. Quant à ses motifs pour préférer le récit du poète à celui du romancier, il peut en avoir eu plusieurs : d'abord, pour s'être écarté en un point si important de la nouvelle de Luigi da Porto, qu'il a suivie scrupuleusement sur presque tous les autres, peut-être Arthur Brooke, l'auteur même du poème, avait-il eu quelques renseignements sur l'histoire véritable, telle que l'avait racontée Girolamo della Corte, contemporain de Shakespeare ; il aura pu les lui communiquer, et l'exactitude de Shakespeare à se rapprocher, autant qu'il le pouvait, de l'histoire ou des récits reçus comme tels, ne lui aura pas permis d'hésiter dans le choix. D'ailleurs, et c'est probablement ici la vraie raison du poète, Shakespeare ne fait presque jamais précéder une résolution forte par de longs discours : « Les discours, dit Macbeth, jettent un souffle trop froid sur l'action. » Quelques angoisses que la réflexion ajoute à la douleur, elle porte l'esprit sur un trop grand nombre d'objets pour ne pas le distraire de l'idée unique qui conduit aux actions désespérées. Après avoir reçu les adieux de Roméo, après avoir pleuré sa mort avec lui, il eût pu arriver que Juliette la pleurât toute sa vie au lieu de se tuer à l'instant. Garrick a refait cette scène du tombeau d'après la supposition adoptée par la nouvelle de Luigi da Porto ; la scène est touchante, mais, comme cela était peut-être inévitable dans une situation pareille, impossible à rendre par des paroles ; les sentiments en sont trop et trop peu agités, le désespoir trop et trop peu violent. Il y a dans le laconisme de la Juliette et du Roméo de Shakespeare, à ces derniers moments, bien plus de passion et de vérité.

Ce laconisme est d'autant plus remarquable que, dans tout le cours de la pièce, Shakespeare s'est livré sans contrainte à cette abondance de réflexions et de paroles qui est l'un des caractères de son génie. Nulle part le contraste n'est plus frappant entre le fond des sentiments que peint le poète et la forme sous laquelle il les exprime. Shakespeare excelle à voir les sentiments humains tels qu'ils se présentent, tels qu'ils sont réellement dans la nature, sans préméditation, sans travail de l'homme sur lui-même, naïfs et impétueux, mêlés de bien et de mal, d'instincts vulgaires et d'élans sublimes, comme l'est l'âme humaine dans son état primitif et spontané. Quoi de plus vrai que l'amour de Roméo et de Juliette, cet amour si jeune, si vif, si irréflecti, plein à la fois de passion physique et de tendresse morale, abandonné sans mesure et pourtant sans grossièreté, parce que les délicatesses du cœur s'unissent partout à

² Sous le titre de : *l'Histoire tragique de Roméo et Juliette, contenant un exemple rare de vraie fidélité, avec les subtiles inventions et pratiques d'un vieux moine, et leur fâcheuse issue*. Ce poème a été réimprimé à la suite de *Roméo et Juliette*, dans les grandes éditions de Shakespeare, entre autres dans celle de Malone.

l'emportement des sens ! Il n'y a rien là de subtil, ni de factice, ni de spirituellement arrangé par le poète ; ce n'est ni l'amour pur des imaginations pieusement exaltées, ni l'amour licencieux des vies blasées et perverses ; c'est l'amour lui-même, l'amour tout entier, involontaire, souverain, sans contrainte et sans corruption, tel qu'il éclate à l'entrée de la jeunesse, dans le cœur de l'homme, à la fois simple et divers, comme Dieu l'a fait. *Roméo et Juliette* est vraiment la tragédie de l'amour, comme *Othello* celle de la jalousie, et *Macbeth* celle de l'ambition. Chacun des grands drames de Shakespeare est dédié à l'un des grands sentiments de l'humanité ; et le sentiment qui remplit le drame est bien réellement celui qui remplit et possède l'âme humaine quand elle s'y livre ; Shakespeare n'y retranche, n'y ajoute et n'y change rien ; il le représente simplement, hardiment, dans son énergique et complète vérité.

Passez maintenant du fond à la forme et du sentiment même au langage que lui prête le poète ; quel contraste ! Autant le sentiment est vrai et profondément connu et compris, autant l'expression en est souvent factice, chargée de développements et d'ornements où se complaît l'esprit du poète, mais qui ne se placent point naturellement dans la bouche du personnage. *Roméo et Juliette* est peut-être même, entre les grandes pièces de Shakespeare, celle où ce défaut abonde le plus. On dirait que Shakespeare a voulu imiter ce luxe de paroles, cette facilité verbeuse qui, dans la littérature comme dans la vie, caractérisent en général les peuples du midi ; il avait certainement lu, du moins dans les traductions, quelques poètes italiens ; et les innombrables subtilités dont le langage de tous les personnages de *Roméo et Juliette* est, pour ainsi dire, tissu, les continuelles comparaisons avec le soleil, les fleurs et les étoiles, quoique souvent brillantes et gracieuses, sont évidemment une imitation du style des sonnets et une dette payée à la couleur locale. C'est peut-être parce que les sonnets italiens sont presque toujours sur le ton plaintif que la recherche et l'exagération de langage se font particulièrement sentir dans les plaintes des deux amants ; l'expression de leur court bonheur est, surtout dans la bouche de Juliette, d'une simplicité ravissante ; et quand ils arrivent au terme extrême de leur destinée, quand le poète entre dans la dernière scène de cette douloureuse tragédie, alors il renonce à toutes ses velléités d'imitation, à toutes ses réflexions spirituellement savantes ; ses personnages, à qui, dit Johnson, « il a toujours laissé un *concetti* dans leur misère, » n'en retrouvent plus dès que la misère a frappé ses grands coups ; l'imagination cesse de se jouer ; la passion elle-même ne se montre plus qu'en s'unissant à des sentiments solides, graves, presque sévères ; et cette amante si avide des joies de l'amour, Juliette, menacée dans sa fidélité conjugale, ne songe plus qu'à remplir ses devoirs et à conserver sans tache l'épouse de son cher Roméo. Admirable trait de sens moral et de bon sens dans le génie adonné à peindre la passion !

Du reste, Shakespeare se trompait lorsqu'en prodiguant les réflexions, les images et les paroles, il croyait imiter l'Italie et ses poètes. Il n'imitait pas du moins les maîtres de la poésie italienne, ses pareils, les seuls qui méritassent ses regards. Entre eux et lui, la différence est immense et singulière : c'est par l'intelligence des sentiments naturels que Shakespeare excelle ; il les peint aussi vrais et aussi simples, au fond, qu'il leur prête d'affectation et quelquefois de bizarrerie dans le langage ; c'est au contraire dans les sentiments mêmes que les grands poètes italiens du XIV^e siècle, Pétrarque surtout, introduisent souvent autant de recherche et de subtilité que d'élévation et de grâce ; ils altèrent et transforment, selon leurs croyances, religieuses et morales, ou même selon leurs goûts littéraires, ces instincts et ces passions du cœur humain auxquels Shakespeare laisse leur physionomie et leur liberté natives. Quoi de moins semblable que l'amour de Pétrarque pour Laure et celui de Juliette pour Roméo ? En revanche, l'expression, dans Pétrarque, est presque toujours aussi naturelle que le sentiment est raffiné ; et tandis que Shakespeare présente, sous une forme étrange et affectée, des émotions parfaitement simples et vraies, Pétrarque prête à des émotions mystiques, ou du moins singulières et très contenues, tout le charme d'une forme simple et pure.

Je veux citer un seul exemple de cette différence entre les deux poètes, mais un exemple bien frappant, car c'est sur la même situation, le même sentiment, presque sur la même image que, dans cette occasion, ils se sont exercés l'un et l'autre.

Laure est morte. Pétrarque veut peindre, à son entrée dans le sommeil de la mort, celle qu'il a peinte, si souvent et avec tant de passion charmante, dans l'éclat de la vie et de la jeunesse :

Non come fiamma che per forza è spenta,
Ma che per se medesma si consume,
Sen'andò in pace l'anima contenta,
A guisa d'un soave e chiaro lume,
Cui nutrimento a poco a poco manca,
Tenendo al fin il suo usato costume.
Pallida nò, ma più che neve bianca
Che senza vento in un bel colle fiocchi,
Parea posar come persona stanca.
Quasi un dolce dormir ne'suoi begli occhi,
Sendo lo spirto già da lei diviso,
Era quel che morir chiaman gli schiocchi.
Morte bella pareva nel suo bel viso ³.

« Comme un flambeau qui n'est pas éteint violemment, mais qui se consume de lui-même, son âme sereine s'en alla en paix, semblable à une lumière claire et douce à qui l'aliment manque peu à peu, et qui garde jusqu'à la fin son apparence accoutumée. Elle n'était point pâle, mais, plus blanche que la neige qui tombe à flocons, sans un souffle de vent, sur une gracieuse colline, elle semblait se reposer, comme une personne fatiguée. L'esprit s'étant déjà séparé d'elle, ses beaux yeux semblaient dormir doucement de ce sommeil que les insensés appellent la mort, et la mort paraissait belle sur son beau visage. »

Juliette aussi est morte. Roméo la contemple dans son tombeau, et lui aussi il la trouve toujours belle :

... O, my love, my wife!
Death, that has suck'd the honey of thy breath,
Has had no power yet upon thy beauty;
Thou art not conquer'd; beauty's ensign yet
Is crimson in thy lips and in thy cheeks;
And death's pale flag is not advanced there!

« O mon amour, ma femme ! la mort, qui a sucé le miel de ton haleine, n'a point eu encore de pouvoir sur ta beauté ; tu n'es pas sa conquête ; la couleur de la beauté, l'incarnat brille encore sur tes lèvres et sur tes joues, et la mort n'a pas planté ici son pâle drapeau ! »

Je n'ai garde d'insister sur la comparaison. Qui ne sent combien la forme est plus simple et plus belle dans Pétrarque ? C'est la poésie suave et brillante du Midi à côté de l'imagination forte, rude et heurtée du Nord.

L'amour de Roméo pour Rosalinde est une invention de Luigi da Porto, conservée dans le poème d'Arthur Brooke. Cette invention jette si peu d'intérêt sur les premiers actes de la pièce, que Shakespeare ne l'a probablement adoptée que pour faire mieux ressortir ce caractère de soudaineté propre aux passions du climat. Le personnage de Mercutio lui a été indiqué par ces vers du poème anglais :

A courtier that eche where was highly had in price,
For he was courteous of his speech, and pleasant of devise.

³ *Rime di Petrarca, Trionfo della morte*, c. I.

Even as a lyon would among the lambs be bold,
Such was among the bashful maydes Mercutio to behold.

« Un courtisan que, quelque part qu'il se trouvât, chacun tenait en très haute estime, car il était courtois dans ses discours et devisait plaisamment ; autant un lion serait hardi au milieu des agneaux, autant Mercutio le paraissait au milieu des jeunes filles timides. »

Tel était sans doute le bel air du temps de Shakespeare, et c'est comme le type de l'homme aimable et amusant qu'il a peint Mercutio. Cependant, si la hardiesse lui a manqué pour attaquer, comme Molière, les ridicules de la cour, il laisse assez souvent entrevoir que le ton lui en était à charge. Le rôle de Mercutio paraît avoir coûté à son goût et à la justesse de son esprit. Dryden rapporte, comme une tradition de son temps, que Shakespeare disait « qu'il avait été obligé de tuer Mercutio au troisième acte, de peur que Mercutio ne le tuât. » Cependant Mercutio a conservé en Angleterre de zélés partisans ; Johnson entre autres, à cette occasion, traite assez durement Dryden pour quelques paroles irrévérentes sur cet aimable Mercutio, dont les « saillies, dit-il, ne sont peut-être pas toujours à sa portée. » L'éloignement de Shakespeare pour le genre d'esprit qu'il a prodigué dans *Roméo* est, du reste, suffisamment prouvé par l'injonction du frère Laurence à Roméo, lorsque celui-ci commence à lui expliquer ses affaires en style de sonnet : « Mon fils, lui dit-il, parle simplement. » Le frère Laurence est l'homme sage de la pièce, et ses discours sont en général aussi simples que de son temps il était permis à un philosophe de l'être.

Le rôle de la nourrice de Juliette offre également peu de ces subtilités que Shakespeare paraît, dans cet ouvrage, avoir réservées aux gens de la haute classe, et quelquefois aux valets qui les imitent. Ce caractère de la nourrice est indiqué dans le poème d'Arthur Brooke, où il est loin cependant d'avoir la même vérité grossière que dans la pièce de Shakespeare.

Partout où ils échappent aux concetti, les vers de *Roméo et Juliette* sont peut-être les plus gracieux et les plus brillants qui soient sortis de la plume de Shakespeare ; ils sont en grande partie rimés, autre hommage rendu aux habitudes italiennes.

Roméo et Juliette fut jouée pour la première fois, en 1596, par les serviteurs de lord *Hundsdon*, les grands seigneurs ayant joui jusqu'au règne de Jacques Ier d'une liberté illimitée quant à la protection qu'ils accordaient aux acteurs. Un acte du Parlement y apporta alors quelque restriction.

RÉSUMÉ



Ford Madox Brown, « Romeo and Juliet » (1867)

Acte I

La rivalité qui oppose les Capulet et les Montaigu ensanglante toute la ville de Vérone, au grand dam du prince Escalus. Roméo, héritier des Montaigu et follement amoureux de Rosaline, s'adonne à la mélancolie la plus noire car elle le repousse. Pour le consoler, ses amis Benvolio et Mercutio le persuadent de s'inviter incognito à la fête que Capulet donne en l'honneur de sa fille, Juliette ; Roméo accepte puisque Rosaline y sera. Pour Juliette, persuadée par sa mère et sa nourrice, le bal sera l'occasion de rencontrer un possible futur époux, même si Capulet n'est pas pressé de marier sa fille. Au cours de ce bal, Juliette remplace totalement Rosaline dans le cœur de Roméo.

Acte II

Roméo entre dans le jardin des Capulet pour apercevoir Juliette. Lorsqu'elle apparaît à sa fenêtre, Juliette lui déclare son amour fou pensant être seule, Roméo lui déclare ensuite le sien.

Roméo consulte son confesseur, le franciscain Frère Laurent. Ce dernier déplore l'inconstance de Roméo mais voit en ce mariage avec Juliette l'espoir de réconcilier les Capulet et les Montaigu.

Roméo fait dire à Juliette par le biais de la nourrice, qu'elle prétexte se confesser pour se rendre chez le Frère Laurent, qui célébrera leur mariage.

Acte III

Désormais époux de Juliette, Roméo refuse de se battre en duel contre le cousin de cette dernière, Tybalt, qui l'insulte. Mercutio prend alors sa place et Roméo, en s'interposant, est

involontairement responsable de la blessure qui tue son ami. Désespéré, il tue Tybalt par vengeance. Le prince décide alors de bannir Roméo : « Et pour cette offense, nous l'exilons sur le-champ ».

Juliette, accablée par la nouvelle de cet exil (annoncé par la nourrice), réussit à passer une nuit de nocce avec Roméo avant qu'il ne prenne le chemin de l'exil à Mantoue. Mais ses parents ont décidé de hâter son union avec le comte Pâris. Celle-ci s'y refuse, provoquant ainsi la colère de Capulet et Lady Capulet. Elle décide ainsi de se rendre dans la cellule du Frère Laurent pour avoir de l'aide.

Acte IV

Le Frère Laurent propose alors à Juliette de prendre une potion qui lui donnera l'apparence de la mort. Elle sera déposée dans le caveau des Capulet d'où Roméo, prévenu par une lettre, viendra la faire sortir.

Le matin, la nourrice découvre Juliette inanimée et tous se lamentent. Les obsèques se déroulent selon le plan du Frère Laurent.

Acte V

Une épidémie de peste empêche le messenger du Frère Laurent, le Frère Jean, de porter sa lettre à Roméo, et seule la nouvelle de la mort de Juliette, venue de Balthazar, parvient jusqu'à lui. Il revient à Vérone résolu à mourir sur la tombe de sa jeune épouse. C'est là qu'il croise le comte Pâris, venu porter des fleurs à feu sa fiancée, qui le provoque en duel et se fait tuer. Roméo entre dans la crypte et fait ses adieux à Juliette avant d'avalier une fiole de poison. Le Frère Laurent découvre horrifié son corps sans vie. Juliette se réveille et comprenant que Roméo est mort, lui donne un dernier baiser avant de se tuer avec le poignard de Roméo.

Le prince Escalus, Montaigu (dont la femme est morte de chagrin pendant la nuit) et les deux époux Capulet se retrouvent dans le cimetière. Frère Laurent leur raconte alors la véritable histoire des deux amants, il a pour preuve une lettre que Roméo a écrite avant d'aller voir Juliette au cimetière. Les deux familles se réconcilient sous l'initiative de Capulet et Montaigu déclare vouloir élever une statue en or à la mémoire de leurs enfants.

ANALYSE

D'après Wikipedia



Frank Dicksee, « Romeo and Juliet » (1884)

Contexte

Roméo et Juliette (*Romeo and Juliet*) est une tragédie de William Shakespeare. Écrite vers le début de sa carrière, elle raconte l'histoire de deux jeunes amants dont la mort réconcilie leurs familles ennemies.

La pièce s'inscrit dans une série d'histoires d'amour tragiques remontant à l'Antiquité. Son intrigue est basée sur un conte italien traduit en anglais et en vers par Arthur Brooke en 1562 sous le titre *The Tragical History of Romeus and Juliet*. En 1582, William Painter en propose une version en prose dans *Palace of Pleasure*. Shakespeare emprunte aux deux, mais approfondit l'intrigue en développant les personnages secondaires, notamment Mercutio et le comte Pâris. Probablement rédigée entre 1591 et 1595, la pièce est publiée pour la première fois en in-quarto en 1597. Ce texte, de qualité médiocre, a été corrigé dans les éditions suivantes, plus proches de l'original de Shakespeare.

Plusieurs éléments témoignent du talent naissant de dramaturge de Shakespeare : son usage particulier de la structure, notamment l'alternance entre scènes comiques et tragiques pour accroître la tension, son développement des personnages secondaires, et son usage d'intrigues annexes pour améliorer le récit. Chaque personnage se voit attribuer une forme poétique particulière, qui peut varier au fil de son évolution : ainsi Roméo devient-il davantage adepte du sonnet au fil de la pièce.

Roméo et Juliette a connu de nombreuses adaptations sur divers supports : théâtre, cinéma, opéra, comédie musicale. Sous la Restauration anglaise, elle est abondamment éditée par William D'Avenant. Au XVIII^e siècle, David Garrick modifie également de nombreuses

scènes dans sa version, en écartant les éléments considérés comme indécents ; l'opéra de Georg Benda, adapté de la pièce, omet une bonne partie de l'action et ajoute une fin heureuse. Les interprétations du XIXe siècle reviennent au texte d'origine et se concentrent sur un réalisme accru. En 1935, la version de John Gielgud reste très proche du texte de Shakespeare, et emploie des costumes et accessoires élisabéthains pour rehausser son caractère dramatique. Le XXe siècle voit également des adaptations aussi diverses que le film relativement fidèle de la MGM (1936), la comédie musicale *West Side Story* dans les années 1950, et surtout le remarquable film de Franco Zeffirelli en 1968 ou enfin le film de 1996 *Roméo + Juliette*, De Baz Lurhman adressé à la génération MTV.

Sources

Roméo et Juliette puise ses origines dans une série d'histoires d'amour tragiques remontant à l'Antiquité, comme le *mythe de Pyrame et Thisbé* relaté dans les *Métamorphoses* d'Ovide : comme chez Shakespeare, les parents des deux amants se haïssent, et Pyrame croit à tort sa bien-aimée morte. La pièce présente également des points communs avec l'*Ephesiaca* de Xénophon d'Éphèse, rédigée au IIIe siècle, comme la séparation des amants et la présence d'une potion induisant un sommeil ressemblant à la mort.

Les noms des familles rivales, Capuleti et Montecchi, apparaissent au XIVe siècle dans la *Divine Comédie* de Dante, au chant VI du Purgatoire, mais seuls les Montaigu sont de Vérone. Les Capulet sont de Crémone, et la rivalité entre les deux maisons s'inscrit dans le conflit entre guelfes et gibelins dans toute la Lombardie, sans qu'il soit fait mention d'aucune histoire d'amour.

Une première ébauche de l'intrigue apparaît en 1467 dans la nouvelle *Mariotto et Ganozza* de Masuccio Salernitano, dont l'action se déroule à Sienne. Cette version inclut le mariage secret, le frère complice, l'échauffourée qui voit la mort d'un citoyen important, l'exil de Mariotto, le mariage forcé de Ganozza, la potion, et la perte du message crucial. À la fin, Mariotto est capturé et exécuté et Ganozza meurt de chagrin.

Luigi da Porto adapte l'intrigue sous le titre *Giulietta e Romeo*, publié en 1530 dans son *Historia novellamente ritrovata di due Nobili Amanti*. Da Porto s'inspire de l'histoire de *Pyrame et Thisbé*, ainsi que du *Décameron* de Boccace, et donne à l'histoire une bonne partie de ses caractéristiques définitives : les noms des amants et leur sort final, la rivalité entre Montecchi et Capuleti, et le cadre véronais. Il introduit également les personnages qui deviendront Mercutio, Tybalt et Pâris sous la plume de Shakespeare. Da Porto présente l'histoire comme authentique et ayant eu lieu sous le règne de Bartolomeo II della Scala, à la fin du XIVe siècle.

En 1554, Mathieu Bandello publie le second volume de ses « nouvelles », lequel inclut sa version de *Giuletta e Romeo*. Il met l'accent sur la dépression de Roméo au début de l'intrigue et sur la querelle entre les deux familles et introduit les personnages de la nourrice et de Benvolio. Cette histoire est traduite en français par Pierre Boaistuau en 1559, dans le premier volume de ses *Histories Tragiques* ; sa version est plus moralisatrice et sentimentale, et ses personnages n'hésitent pas à se lancer dans de grandes envolées rhétoriques.

Le poème narratif d'Arthur Brooke *The Tragical History of Romeus and Juliet* (1562) est une traduction fidèle de Boaistuau, adaptée pour correspondre en partie au *Troilus and Criseyde* de Chaucer. À l'époque, le public est friand de contes italiens, et de nombreux auteurs et dramaturges publient des textes inspirés de « nouvelles » italiennes. Shakespeare ne fait pas exception : *Le Marchand de Venise*, *Beaucoup de bruit pour rien*, *Tout est bien qui finit bien*, *Mesure pour mesure* et *Roméo et Juliette* s'inspirent toutes de « nouvelles ». Cette dernière est essentiellement une adaptation théâtrale de la dramatisation de Brooke : Shakespeare suit de près le poème, mais approfondit les personnages, notamment la nourrice et Mercutio. Il est possible qu'il ait connu *Palace of Pleasures*, un recueil de contes italiens édité par William Painter en 1567. Ce recueil comprend une version en prose de l'histoire de

Roméo et Juliette intitulée « The goodly History of the true and constant love of Rhomeo and Julietta ».

Thèmes et motifs

La pièce ne possède pas de thème unique dominant clairement défini. Ont été proposés : la découverte par les personnages que les êtres humains ne sont ni totalement bons ni totalement mauvais, l'éveil et la fin du rêve, les dangers d'actes précipités, ou la puissance du destin. Aucun de ces thèmes ne fait consensus chez les critiques, mais il est clair que la pièce comprend plusieurs thèmes mineurs qui s'entrelacent de manière complexe.

L'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. »

(Acte I, scène 5, v. 92-99.)

On considère parfois que Roméo et Juliette n'a aucun thème général hormis celui de l'amour de jeunesse. Les personnages des amants sont devenus des amoureux maudits archétypiques. Un sujet aussi évident a incité les critiques à étudier le langage et le contexte historique qui sous-tendent cette romance.

Lors de leur première rencontre, Roméo et Juliette emploient des métaphores, un moyen de communication recommandé par l'étiquette à l'époque de Shakespeare. La métaphore des saints et des péchés permet à Roméo de mettre à l'épreuve les sentiments de Juliette pour lui. Cette méthode est recommandée par Baldassare Castiglione, dont les œuvres étaient traduites en anglais à l'époque. Il indique que si un homme utilise une métaphore en guise d'invite, la femme peut prétendre ne pas l'avoir compris, et il peut se retirer sans que son honneur ait été entaché.

Juliette choisit cependant de participer à la métaphore et de la développer. Les métaphores religieuses sont à la mode dans la poésie de l'époque et davantage considérées comme romantiques que blasphématoires, le concept de sainteté étant associé à un catholicisme révolu.

Plus loin dans la pièce, Shakespeare supprime les allusions plus audacieuses à la résurrection du Christ qui apparaissent dans le poème d'Arthur Brooke.

Plus tard, lors de la scène du balcon, Shakespeare laisse Roméo entendre le monologue de Juliette, alors que dans la version de Brooke, elle est seule à ce moment-là. L'introduction de Roméo dans la scène constitue une rupture par rapport au déroulement normal d'une romance : les femmes devaient se montrer modestes et timides pour s'assurer de la sincérité de leur soupirant. Briser cette règle permet d'accélérer l'intrigue : les deux amants s'épargnent ainsi une longue période de lamentations et peuvent parler ouvertement de leur relation, au point de prévoir leur mariage après ne s'être connus qu'une seule nuit.

Le message de la scène finale est contradictoire : la doctrine catholique condamne les suicidés à l'enfer, alors que ceux qui meurent pour être auprès de leur bien-aimé(e) dans la « Religion de l'amour » les retrouvent au paradis. C'est cette deuxième vision qui semble prévaloir dans la pièce. En outre, bien que leur amour soit passionné, il n'est consommé qu'après le mariage, ce qui leur permet de ne pas s'aliéner la sympathie du public.

On peut affirmer que la pièce associe l'amour et le sexe à la mort. Tout au long de l'histoire, les personnages, notamment Roméo et Juliette, évoquent la mort comme une entité ténébreuse, souvent représentée comme un amant. Ainsi, lorsque Capulet découvre la mort (feinte) de Juliette, il décrit la mort comme ayant défloré sa fille (Acte IV, scène 5, v. 38-42). Plus tard, Juliette compare Roméo à la mort. Juste avant de se tuer, elle s'empare de la dague de Roméo et s'exclame : « O happy dagger ! This is thy sheath. There rust, and let me die » (Acte V, scène 3, v. 169-170)²⁷.

Destin et hasard

« O, I am fortune's fool! » — Roméo, Acte III, scène 1, v. 138.

Le rôle du destin dans la pièce est discuté : les personnages sont-ils vraiment condamnés à mourir ensemble, ou bien les événements ne sont-ils que le fruit d'une série de hasards malencontreux ? La description des amants comme « star-cross'd » (nés sous des étoiles croisées, c'est-à-dire sous de funestes augures) semble indiquer que les étoiles ont prédéterminé leur futur. John W. Draper relie la croyance élisabéthaine dans la théorie des humeurs aux principaux personnages de la pièce (Tybalt comme bilieux, par exemple), une interprétation qui réduit la part de l'intrigue due à la chance par un public moderne. Néanmoins, pour d'autres, la pièce n'est qu'une série de hasard malencontreux, au point qu'ils ne la considèrent pas comme une tragédie, mais comme un mélodrame. Ruth Nevo estime que l'accent important mis sur la chance fait de Roméo et Juliette une « tragédie mineure », de coïncidences plutôt que de personnages. Par exemple, le défi lancé par Roméo à Tybalt n'est pas issu d'une impulsion : après la mort de Mercutio, il s'agit du cours naturel des événements. Pour Nevo, dans cette scène, Roméo est conscient du danger qu'il y a à ignorer les normes sociales et les obligations. Il fait le choix de tuer à cause des circonstances, pas d'une faute tragique.

Dualité (lumière et ténèbres)



James Northcote, « A Monument Belonging to the Capulets » (1789)

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

(Roméo, Acte I, scène 1, v. 167–171.)

Shakespeare fait un usage abondant d'images liées à la lumière et aux ténèbres tout au long de la pièce. Caroline Spurgeon considère l'idée de lumière comme « un symbole de la beauté naturelle de l'amour de jeunesse », une interprétation reprise et développée par d'autres critiques. Ainsi, Roméo et Juliette se voient l'un l'autre comme une lumière au cœur des ténèbres.

Roméo décrit Juliette comme semblable au soleil (Acte II, scène 2), plus brillante qu'un flambeau (Acte I, scène 5, v. 42), un joyau étincelant dans la nuit (Acte I, scène 5, v. 44-45), un ange resplendissant au milieu des nuages (Acte II, scène 2, v. 26-32). Même lorsqu'elle gît dans la tombe, apparemment morte, « her beauty makes / This vault a feasting presence full of light ».

Juliette décrit Roméo comme « day in night » et « whiter than snow upon a raven's back » (Acte III, scène 2, v. 17-19)³². Ce contraste entre lumière et ténèbres est développé métaphoriquement dans les oppositions amour-haine ou jeunesse-vieillesse, créant parfois l'ironie. Par exemple, l'amour de Roméo et Juliette constitue une lumière au cœur des ténèbres de haine qui les entourent, mais ils sont toujours ensemble de nuit, dans les ténèbres, alors que les querelles et affrontements se déroulent au grand jour. Ce paradoxe développe le dilemme moral posé aux deux amants entre la loyauté à leurs familles et la loyauté à leur amour. À la fin de la pièce, la matinée est sinistre et le soleil reste caché par chagrin : lumière et ténèbres ont retrouvé leurs places naturelles, les ténèbres extérieures reflétant les ténèbres internes de la querelle familiale.

Tous les personnages réalisent leur folie à la lumière des derniers événements, et les choses retrouvent leur ordre naturel grâce à l'amour de Roméo et Juliette. Le thème de la « lumière » est étroitement associé à celui du temps : la lumière est pour Shakespeare un moyen pratique d'exprimer le passage du temps à travers la description du soleil, de la lune et des étoiles.

Le temps

« These times of woe afford no time to woo. » — Pâris, acte III, scène 4, v. 8-9.

Le temps joue un rôle important dans le langage et l'intrigue de la pièce. Face aux dures réalités qui les entourent, Roméo et Juliette tentent tous deux de préserver un monde imaginaire où le temps ne s'écoule pas. Ainsi, quand Roméo jure par la lune de son amour pour Juliette, celle-ci proteste : « O swear not by the moon, th'inconstant moon, / That monthly changes in her circled orb, / Lest that thy love prove likewise variable » (Acte II, scène 2, v. 109-111).

Dès le début, les amants sont décrits comme « star-cross'd », (littéralement, « étoiles croisées ») en référence à une croyance astrologique affirmant que la configuration des étoiles contrôlèrent le destin des hommes (des « étoiles croisées » étant signe de malheurs futurs) ; au fil du temps, le mouvement des étoiles dans le ciel reflèterait le fil des vies humaines. Au début de la pièce, Roméo parle d'un pressentiment lié au mouvement des étoiles, et en apprenant la mort de Juliette, il proclame sa volonté de se libérer du joug des étoiles.

Un autre thème central est le passage rapide du temps : là où le poème de Brooke s'étend sur neuf mois, Roméo et Juliette se déroule en l'espace de quatre à six jours. Selon G. Thomas Tanselle, le temps est « particulièrement important pour Shakespeare » dans cette pièce : le

dramaturge parle de « temps court » pour les amants, par opposition au « temps long » associé à la « vieille génération », afin d'accentuer l'idée d'« une ruée vers le destin ». Roméo et Juliette luttent contre le temps pour que leur amour dure à jamais. Au final, le seul moyen de vaincre le temps est la mort, qui les rend immortels à travers l'art.

Le temps est également lié aux concepts de lumière et d'obscurité. À l'époque de Shakespeare, les pièces de théâtre se jouaient souvent en plein jour, forçant le dramaturge à créer l'illusion du jour et de la nuit à travers ses vers : Shakespeare fait ainsi référence à la nuit et au jour, aux étoiles, à la lune et au soleil. Ses personnages font également référence de manière fréquente aux jours de la semaine et à des heures spécifiques pour que le public comprenne que du temps s'est écoulé. La pièce contient ainsi plus de 103 références au temps, qui participent à l'illusion de son écoulement.

ADAPTATIONS CINÉMA

Roméo et Juliette est sans doute la pièce de théâtre qui a connu le plus d'adaptations au cinéma. Parmi celles-ci, les plus célèbres sont le film de George Cukor, sorti en 1936 et nommé pour plusieurs Oscars, celui de Franco Zeffirelli, sorti en 1968, et le *Roméo + Juliette* de Baz Luhrmann, sorti en 1996. Les films de Zeffirelli et de Luhrmann sont, au moment de leur sortie, les adaptations les plus lucratives de Shakespeare jamais filmées.

La première adaptation au cinéma de *Roméo et Juliette* est réalisée par Georges Méliès à l'ère du muet, mais son film est aujourd'hui perdu. Les personnages parlent pour la première fois à l'écran en 1929, dans *Hollywood chante et danse* : John Gilbert y récite la scène du balcon aux côtés de Norma Shearer.

Norma Shearer reprend le rôle de Juliette dans le film réalisé pour la MGM par George Cukor en 1936, avec Leslie Howard dans le rôle de Roméo. Ni le public, ni la critique ne font preuve d'enthousiasme, les spectateurs trouvant le film trop « arty ».



Cet échec, qui succède à celui du *Songe d'une nuit d'été* de la Warner l'année précédente, entraîne l'abandon de toute adaptation de Shakespeare pour plus de dix ans.

En 1954, Renato Castellani remporte le Lion d'or de la *Mostra de Venise* pour son *Roméo et Juliette*. Son Roméo, Laurence Harvey, est un acteur expérimenté, tandis que sa Juliette, Susan Shentall, est une étudiante repérée dans un pub de Londres, choisie pour le rôle pour son apparence physique uniquement.

En 1968, Stephen Orgel décrit le film de Franco Zeffirelli comme « rempli de belles jeunes gens, dont l'énergie sexuelle et la beauté sont rehaussées de la meilleure façon possible par la caméra et les couleurs luxuriantes ». Les acteurs principaux, Leonard Whiting et Olivia Hussey, sont des adolescents inexpérimentés, mais ils jouent leurs rôles avec maturité. Une scène de nu suscite la controverse, car Olivia Hussey n'est âgée que de quinze ans.



Roméo + Juliette de Baz Luhrmann, sorti en 1996, est directement adressé à la « génération MTV », qui a le même âge que les protagonistes, interprétés par Leonardo DiCaprio et Claire Danes. Plus sombre que le film de Zeffirelli, *Roméo + Juliette* a pour cadre « la société grossière, violente et superficielle » de Verona Beach et Sycamore Grove.



D'autres adaptations de Roméo et Juliette s'éloignent volontiers du matériau d'origine. En 1960, la pièce parodique de Peter Ustinov *Romanoff and Juliet*, qui a pour cadre la guerre froide, est adaptée au cinéma.



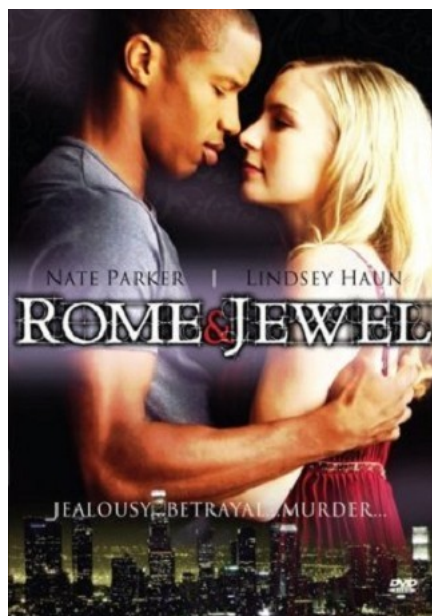
L'année suivante, c'est au tour de la comédie musicale *West Side Story*, située dans le contexte d'une guerre des gangs à New York. En 2007, sort l'anime *Romeo x Juliet*, produit par Gonzo et Sky Perfect Well Think, qui contient des références à d'autres pièces de

Shakespeare. La série est disponible en streaming légal et gratuit grâce au diffuseur Black Box.

Plusieurs films présentent Shakespeare durant la rédaction de la pièce. Parmi ceux-là, l'un des plus connus est *Shakespeare in Love*, réalisé par John Madden et sorti en salles en 1998, dans lequel la vie amoureuse du dramaturge fait écho à celle de ses personnages.



C'est aussi le cas du film *Rome & Jewel*, adaptation d'un *Roméo et Juliette* interracial, avec Nate Parker et Lindsey Haun.



PERSONNAGES

ESCALUS, prince de Vérone.

PARIS, jeune seigneur, parent du prince

MONTAIGU, CAPULET, chefs des deux maisons ennemies.

UN VIEILLARD, oncle de Capulet.

ROMÉO, fils de Montaigu.

MERCUTIO, parent du prince et ami de Roméo.

BENVOLIO, neveu de Montaigu et ami de Roméo.

TYBALT, neveu de la signora Capulet.

FRERE LAURENCE, franciscain.

FRERE JEAN, religieux du même ordre.

BALTHASAR, domestique de Roméo.

SAMSON, GREGOIRE, domestique de Capulet.

ABRAHAM, domestique de Montaigu.

UN APOTHIKAIRE.

TROIS MUSICIENS.

UN VALET.

UN PAGE de Pâris.

PIERRE.

UN OFFICIER.

CHOEUR.

LA SIGNORA MONTAIGU, femme de Montaigu.

LA SIGNORA CAPULET, femme de Capulet.

JULIETTE, fille de Capulet.

LA NOURRICE de Juliette.

CITOYENS DE VÉRONE, PLUSIEURS HOMMES

ET FEMMES DES DEUX FAMILLES,

MASQUES, GARDES, GENS DU GUET ET SERVITEURS.



Les sœurs Cushman, Charlotte (Roméo) et Susan (Juliette), dans une représentation de 1846.

*La scène est pendant presque toute la pièce à Vérone.
Au cinquième acte elle est une fois à Mantoue.*

PROLOGUE

Dans la belle Vérone, où nous plaçons notre scène, l'antique haine de deux maisons égales en dignité vient d'éclater par de nouveaux troubles, où le sang des citoyens a souillé les mains des citoyens. De la race funeste de ces deux ennemis a pris naissance, sous des étoiles funestes, un couple d'amants infortunés dont les malheurs et la ruine déplorable enseveliront avec eux les luttes de leurs parents. L'épisode terrible de cet amour marqué de mort, l'obstination de leurs parents dans des fureurs dont la mort de leurs enfants peut seule terminer le cours, vont pendant ces deux heures occuper notre scène. Si vous nous prêtez la faveur d'une oreille attentive, nous travaillerons par nos efforts à perfectionner ce qui pourrait manquer ici.

ACTE PREMIER

SCÈNE I

Une place publique.

Entrent SAMSON et GRÉGOIRE, armés d'épées et de boucliers.

SAMSON – Tiens, Grégoire, sur ma parole, on ne nous fera plus avaler de pilules ⁴.

GRÉGOIRE – Non, car elles pourraient bien nous donner la colique.

SAMSON – Je veux dire que, si on nous fâche, il faudra être francs du collier.

GRÉGOIRE – Franc pour toute ta vie du collier du bourreau, n'est-ce pas ?

SAMSON – Je suis prompt à taper quand je me mets en train.

GRÉGOIRE – Mais tu n'es pas prompt à te mettre en train de taper.

SAMSON – La vue d'un de ces chiens de Montaigu me remue tout le corps.

GRÉGOIRE – On se remue pour courir ; quand on est brave, on tient ferme : c'est pour cela que, lorsqu'on te remue, tu te sauves.

SAMSON – Un chien de cette maison me remuera de telle sorte que je tiendrai ferme : je prendrai le côté du mur avec tout homme ou femme des Montaigu.

GRÉGOIRE – C'est ce qui prouve que tu n'es qu'un faible esclave, car ce sont les plus faibles qu'on met au pied du mur ⁵.

SAMSON – Oui, c'est vrai ; et voilà pourquoi les femmes étant des vaisseaux plus fragiles, on les met toujours au pied du mur. Je prendrai le côté du mur sur les serviteurs de la maison de Montaigu ; et pour les filles, je les mettrai au pied du mur.

GRÉGOIRE – La querelle est entre nos maîtres et nous, leurs hommes.

4

SAMSON. *Gregory, o' 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, o' the collar.*

Carry coals (porter du charbon) était, du temps de Shakespeare, une expression proverbiale en anglais pour dire *supporter des injures*. Samson, jouant sur les deux sens de cette expression, répond : *Non, car nous serions des charbonniers*. Il a fallu changer cette réplique de Samson pour qu'elle se rapportât à l'expression *avalier des pilules*, la seule qui, en français puisse rendre *carry coals*. On a été de même obligé à quelques légères altérations dans les deux répliques suivantes, dont la plaisanterie porte sur la consonance des mots *choler* (colère) et *collar* (collier, collier de fer). La même liberté, et de plus grandes encore seront souvent indispensables dans le cours de cette pièce, pour donner un sens quelconque à cette suite de jeux de mots, de calembours, de quolibets, dont se compose, durant les deux premiers actes, la conversation de presque tous les personnages, et aussi pour éviter ou adoucir quelques plaisanteries trop grossières. C'est un travail ingrat autant que rebutant de chercher dans la partie burlesque de notre langue de quoi travestir convenablement des bouffonneries où l'esprit ne peut découvrir d'autre mérite que celui qu'elles empruntent de ce grotesque attirail, et où l'on est à chaque instant tenté de demander pardon au lecteur de la peine qu'on prend pour lui transmettre ces puérilités : mais c'est Shakespeare qu'il s'agit de faire connaître, ou du moins le goût de ce temps d'où est sorti Shakespeare.

⁵ *The weakest goes to the wall* (le plus faible va contre le mur). Il a fallu changer un peu le sens de la phrase pour qu'elle se prêtât à la suite de la plaisanterie. Samson répond que les femmes étant *the weaker vessels* (les vases les moins solides), expression empruntée à l'Écriture, sont toujours (*thrust to the wall*) jetées contre le mur, au coin du mur.

SAMSON – Cela m'est égal, je veux me montrer tyran. Quand je me serai battu avec les hommes, je serai cruel envers les filles : je leur couperai la tête.

GRÉGOIRE – La tête des filles ?

SAMSON – Oui, la tête des filles, ou bien... ⁶ : arrange cela comme tu voudras.

GRÉGOIRE – C'est à celles qui le sentiront à s'en arranger.

SAMSON – Elles me sentiront tant que le courage me tiendra ; et on sait que je suis un gaillard bien en chair.

GRÉGOIRE – Oui, tu n'es pas poisson : si tu l'étais, tu serais un hareng de deux liards. Allons, tire ta flamberge ; en voilà deux de la maison des Montaigu.

(Entrent Abraham et Balthasar.)

SAMSON – Voilà mon épée hors du fourreau. Cherche-leur querelle, je t'épaulerai.

GRÉGOIRE – Comment, en tournant les épaules et en te sauvant ?

SAMSON – Ne crains rien de mon courage.

GRÉGOIRE – Moi, craindre ton courage ! non, vraiment.

SAMSON – Mettons la loi de notre côté ; laissons-les commencer.

GRÉGOIRE – Je vais froncer le sourcil en passant devant eux ; qu'ils le prennent comme ils voudront.

SAMSON – C'est-à-dire comme ils l'oseront. Moi, je vais leur mordre mon pouce ⁷ ; s'ils le supportent, ils sont déshonorés.

ABRAHAM – Est-ce à notre intention, monsieur, que vous mordez votre pouce ?

SAMSON – Je mords mon pouce, monsieur.

ABRAHAM – Est-ce à notre intention, monsieur, que vous mordez votre pouce ?

SAMSON – Aurons-nous la loi de notre côté si je réponds oui ?

GRÉGOIRE – Non pas.

SAMSON – Non, monsieur, ce n'est pas à votre intention que je mords mon pouce ; mais je mords mon pouce, monsieur.

GRÉGOIRE – Cherchez-vous querelle, monsieur ?

ABRAHAM – Querelle, monsieur ? Non monsieur.

SAMSON – Si vous cherchez querelle, monsieur, je suis bon pour vous ; je sers un aussi bon maître que vous.

ABRAHAM – Pas un meilleur.

SAMSON – Soit, monsieur.

GRÉGOIRE – Dis meilleur. (*A part, à Samson.*) J'aperçois un des parents de mon maître ⁸.

(On voit de loin entrer Benvolio.)

SAMSON – Oui, meilleur, monsieur.

ABRAHAM – Vous mentez.

⁶ *Or their maidenheads; take it in what sense thou wilt.* – GREG. *They must take it in sense that feel it.* – SAMS. *Me they shall feel, while I am able to stand.* Le jeu de mots roule sur les têtes des filles (*the heads of the maids*) ou leur virginité (*maidenhead*) ; il est impossible à rendre en français.

⁷ Mordre son pouce était, du temps de Shakespeare, une des insultes les plus en usage pour commencer une querelle.

⁸ Il faut que cette phrase de Grégoire se rapporte à Tybalt, qu'il aperçoit apparemment de loin, car Benvolio est parent des Montaigu.

Fin de cet extrait de livre

Pour télécharger ce livre en entier, cliquez sur le lien ci-dessous :



<http://www.editions-humanis.com>