

François LAROQUE, « Star-crossed lovers' : le destin et les étoiles dans *Roméo et Juliette* », p. 1-12.
<<http://umr6576.cesr.univ-tours.fr/Publications/HasardetProvidence>>

Hasard et Providence ^{xiv^e-xvii^e siècles}

Actes du cinquantenaire de la fondation du CESR et XLIX^e Colloque International d'Études Humanistes
Tours, 3-9 juillet 2006

publié par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance,

Responsable de publication

Marie-Luce DEMONET,
Université François-Rabelais de Tours, CNRS/UMR 6576

Mentions légales

Copyright 2007 – © CESR. Tous droits réservés.
Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer cet article,
pour un usage strictement privé.
Reproduction soumise à autorisation.

Date de publication

06 avril 2007

Date de mise à jour

Ouvrage en ligne publié avec le concours
de l'Université François-Rabelais, du CNRS,
du Ministère de la Recherche et de l'Enseignement supérieur,
du Ministère de la Culture et de la Communication,
du conseil régional du Centre,
du conseil général de l'Indre-et-Loire,
de l'Institut Universitaire de France

Collection « *La Renaissance en ligne* »



François Laroque

Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III

Star-crossed lovers' : le destin et les étoiles dans *Roméo et Juliette*

Dans son sonnet 116, Shakespeare définit l'amour comme une étoile fixe qui doit guider le cours fluctuant du désir :

O [...] it is an ever-fixèd mark
That looks on tempests and is never shaken ;
It is the star to every wandering bark...
*Oh [l'amour] est un point fixe
Qui voit les tempêtes sans être jamais ébranlé ;
Il est l'étoile qui guide toutes les embarcations...*

Les images de navigation sont fréquentes dans *Roméo et Juliette*¹ et elles font délibérément écho à certaines de ses sources, notamment au *Canzoniere* de Pétrarque et à la *Tragicall Historye of Romeus and Juliet* d'Arthur Brooke. Mais le sonnet qui sert de prologue à la pièce présente l'histoire comme un désastre annoncé résultant d'une funeste conjonction des planètes :

From forth the fatal loins of these two foes
A pair of star-crossed lovers take their life,
Whose misadventured piteous overthrows
Doth with their death bury their parents' strife.
*Des fatales entrailles de ces races rivales
Sont nés deux amants sous une mauvaise étoile ;
Leur chute infortunée autant que pitoyable
Enterre avec leur mort les haines ancestrales.*

1. *Romeo and Juliet*, éd. par J. Levenson, Oxford, Oxford University Press (World's Classics), 2000, I.4.110-11 et V.3.116-19. Pour la traduction française, voir mon édition dans « Le Livre de Poche » classique (Paris, Hachette, 2005), p. 51 et 171.

Dans cette logique paradoxale des contraires (« take their life » signifie aussi bien naître que se suicider tandis que la mort des amants va enterrer les querelles et donc faire renaître l'espoir), le « f » du *fatum* tragique revient à cinq reprises dans le poème d'ouverture et sonne comme un glas anticipé. Ainsi, la guerre civile qui fait rage à Vérone entre les deux maisons rivales prend d'emblée une tonalité astrologique où, l'horoscope de la naissance étant placé sous de mauvais auspices, le fil de la tragédie se trouve d'emblée repéré et signalé dans la trame de l'intrigue. Dès lors, le voyage, ou plutôt le pèlerinage passionné, prend l'allure d'une course à l'abîme, d'une fuite en avant dont le terme inévitable est la mort des amants (« The fearful passage of their death-marked love »/« Le cours d'un amour destiné à la mort »). Dans ces conditions, on peut à bon droit s'interroger sur le rôle joué par les étoiles et par une forme de déterminisme astrologique dans une tragédie où, en l'absence de toute fatalité digne de ce nom, on doit rechercher ailleurs les causes de l'engrenage qui va broyer les deux héros pour en faire les victimes expiatoires d'une société patriarcale en proie à la *vendetta* familiale.

Cette seconde tragédie shakespearienne a souvent été critiquée parce qu'elle fait dépendre la *catharsis* tragique de circonstances fortuites qui relèvent tour à tour du hasard, de la malchance et d'un mauvais « *timing* » (Juliette se réveille deux minutes trop tard), évacuant ainsi toute idée de nécessité tragique. Ainsi, ce serait la seule influence astrale qui régirait le cours de la vie des amoureux nés sous des étoiles contraires, de sorte qu'à l'instar de certains personnages de Chaucer, ils seraient de simples pantins manipulés par des forces supérieures, celles émanant des planètes (analogues à celles des anciens dieux païens dont elles portent encore le nom) qui les dominent². Telle n'est pas la lecture que je compte proposer ici. Pour autant, on ne saurait négliger les rites de la mémoire, les vestiges d'anciennes croyances pas plus qu'il ne faut minimiser l'importance du calendrier ou celle accordée aux dates et aux moments de l'année dans *Roméo et Juliette*. Car il s'agit pour le dramaturge de mettre en place tout un système de résonances et de correspondances destinées à rappeler à quel point les personnages réagissent face à un ensemble de signifiants autant qu'ils semblent régis par eux, le tout dans un rapport singulier au temps.

Le contexte calendaire et astrologique de *Roméo et Juliette*

Shakespeare a opéré une double modification par rapport à sa source principale, le *Romeus and Juliet* de Brooke, à savoir, d'une part, le déplacement de Noël à la mi-juillet de la fête donnée par le vieux Capulet et, d'autre part, la substitution du

2. Voir sur ce point l'article de J.W. Draper, « Shakespeare's "Star-Crossed Lovers" », *Review of English Studies* XV (1939), p. 16-19.

rôle joué par les étoiles à celui voué auparavant aux revers imprévisibles d'une Fortune aveugle³. En ce qui concerne le changement de saison, il ne s'agit pas seulement de donner aux fêtes du mois de juillet une allure de carnaval comme on a pu l'écrire⁴, mais d'articuler les thèmes convergents de la passion amoureuse et de la canicule pour jouer sur l'interaction des feux du désir et des feux du ciel dans le cadre d'une tragédie qui multiplie les correspondances cosmiques et mythologiques entre l'intrigue et son contexte spatio-temporel. C'est la Nourrice, qui incarne la mémoire populaire des rites et des dates anniversaires, qui rappelle à plusieurs reprises que Juliette est née la veille de la fête celtique de *Lughnasadh* (anglicisée sous le nom de *Lammastide*), le 1^{er} août, fête plus tard reprise dans le calendrier chrétien et rebaptisée sous le nom de la St-Pierre-aux-liens⁵. Ceci, comme on le verra, n'est pas sans signification ni incidence sur les événements et sur le symbolisme général d'une tragédie qui joue sur les grandes oppositions entre hiver et été, lumière et ténèbres, *éros* et *thanatos*. En ce qui concerne le rôle assigné aux étoiles, auxquelles il est fait allusion à huit reprises, c'est surtout Roméo qui insiste sur leur rôle fatidique quand il fait part à Benvolio de sa peur

Qu'un avenir encore suspendu dans les astres,
N'entame dès ce soir un cours bien funeste
Lors de cette fête nocturne et ne marque la fin
De la vie méprisable enclose en ma poitrine
Par l'affreuse échéance d'une mort avant terme. (I.4.108-12)

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

Apprenant la « mort » de Juliette il lancera un défi aux étoiles (V.1.24) avant « d'arracher au joug des étoiles ennemies/[Sa] chair lasse de ce monde » [« shake the yoke of inauspicious stars/From this world-wearied flesh »](V.3.111-12). La traduction française rend l'adjectif « *inauspicious* » par « ennemies » pour rappeler

3. Brooke parle en effet de « *false Fortune* », « *the blyndfold goddess...* » et de « *wavering Fortunes wheele* ». Voir Geoffrey Bullough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, vol. I, Londres /New York, Routledge and Kegan Paul, 1961, p. 277.

4. Philippa Berry, « Between idolatry and astrology : modes of temporal repetition in *Romeo and Juliet* », dans *Region, religion and patronage. Lancastrian Shakespeare*, éd. par R. Dutton, A. Findlay and R. Wilson, Manchester/New York, Manchester University Press, 2003, p. 70.

5. Voir à ce sujet l'ouvrage de Claude Gaignebet, *À plus hault sens. L'ésotérisme spirituel et charnel de Rabelais*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1986, 2 vol., I, p. 305-306.

que le sort qui semble s'acharner sur Roméo trouve sa source dans la rivalité qui sépare les Montague et les Capulet à Vérone, mais l'anglais insiste plus directement sur l'influence néfaste des planètes, créant ainsi dans la pièce ce qu'il faut bien se résoudre à appeler une forme de déterminisme astral ou astrologique⁶.

L'exemple le plus saisissant de ce déterminisme se trouve dans les signifiants et en particulier dans l'homologie remarquable et logique qui s'établit entre le mois de juillet et le nom de l'héroïne, Juliette, rappelant que ce mois a été ainsi nommé en l'honneur du fondateur du calendrier julien, Jules César. Juliette doit sans doute le choix de son prénom au fait qu'elle est née un 31 juillet (la nourrice joue constamment sur ce mot qu'elle décompose en « *Jule/Ay* », c'est à dire « oui Juliette » quand elle évoque les bons mots de l'enfant qu'elle a nourrie de son sein)⁷. Ce personnage est donc marqué par son inscription au cœur d'une configuration calendaire bien précise, devenant par-là même une sorte de divinité tutélaire de ce mois particulier en même temps qu'un symbole d'éclat et de lumière ainsi que le remarque Roméo dès qu'il l'aperçoit au bal :

O, she doth teach the torches to burn bright !
It seems she hangs upon the cheek of night
As a rich jewel in an Ethiop's ear...

*Oh ! Pour elle, les torches redoublent leur éclat,
Elle est comme un joyau sur la joue de la nuit,
Un brillant à l'oreille d'une Noire... (I.5.42-44)*

Juliette, dès sa première apparition et description poétique par un Roméo qui semble entièrement sous le charme de sa présence, se trouve immédiatement associée au contraste, voire à la contradiction, en tant que bijou à l'oreille d'une Éthiopienne, mais aussi par l'entremise de la rime paradoxale « *bright/night* » qui a ici quasiment la valeur et la fonction d'un oxymore. Roméo, comme son nom le suggère⁸, est au contraire un errant, un pèlerin qui passe ainsi d'un sanctuaire, ou d'une forme d'idolâtrie, à l'autre.

Par ailleurs, le fait que la Nourrice ne situe pas l'anniversaire de Juliette le 31 juillet mais la veille de l'ancienne fête celtique de *Lammastide* permet, par une sorte de retour en arrière temporel que favorisait souvent cet art de la mémoire populaire qu'étaient la combinatoire calendaire et les associations festives (équival-

6. C'est là la thèse de James Dauphiné dans « Le jeu des étoiles et de l'amour », dans *Shakespeare Roméo et Juliette. La passion amoureuse*, Paris, Ellipses, 1991, p. 30-33.

7. I.3.45-6 et 49-50.

8. Le nom de Roméo est en effet inspiré d'un jeu de mots sur l'italien. John Florio, dans *A Worlde of Wordes* (1598), définit ce mot comme un « errant, un vagabond, un pèlerin poussé par la dévotion ». Voir *Romeo and Juliet*, éd. par J. Levenson, p. 196 note pour les vers 206-219.

valent de la « supputation rétrograde » chère à Rabelais)⁹, de remonter jusqu'à la fête de *Hallowe'en*, neuf mois plus tôt, en tant que moment probable de la conception de Juliette. Une telle association mémorielle amorce un véritable retournement du temps et met en place une chaîne temporelle reliant les contraires puisque la fête hivernale des morts et des ancêtres se trouve ainsi évoquée en creux par le biais de l'allusion à *Lammastide*. Par ailleurs, *Hallowe'en* donnait souvent lieu en Angleterre à des jeux de « divination » au cours desquels les jeunes filles essayaient de se représenter les traits de leur futur mari, ce qui, en un sens, correspond bien à une scène où Lady Capulet vient dire à sa fille qu'elle a l'âge de prendre un mari avant de lui souffler le nom de Pâris :

Les traditions liées à la veillée de *Hallowe'en* étaient en effet marquées du sceau d'une ambivalence profonde. D'un côté, elles consistaient en des jeux ou des pratiques d'initiation amoureuse, à l'aide desquels les jeunes filles s'efforçaient d'entrevoir les traits de leur futur mari ; d'un autre côté, ces coutumes servaient à réactiver les anciennes croyances saxonnes concernant l'invasion du monde des vivants par les âmes mortes au cours de la nuit précédant la grande fête annuelle des morts qui était, à l'époque du paganisme, liée au culte des ancêtres. Que Juliet ait justement pu être conçue au cours de cette nuit était, pour un public très marqué par la superstition et exercé au jeu des associations calendaires, une indication en pointillé de son destin.¹⁰

Cette découverte en filigrane de la double nature de Juliette correspond au double visage du temps dans la pièce qui, de prémonitions en retour en arrière, oscille constamment entre calendrier païen et usages chrétiens (culte des saints)¹¹, entre ombre et lumière, vie et mort, désir et destin. Shakespeare ne les oppose pas, il les réunit en une seule et même combinaison paradoxale et explosive pour en faire des modes successifs de la *contrariety* ou de la *discordia concors* sur lesquelles il fonde la structure, les images et les symboles de sa pièce tout entière.

Étoiles, humeurs et mythes caniculaires

Si, comme on a pu l'écrire, le contexte astrologique de *Roméo et Juliette* fournit une alternative à la prédestination calviniste, il nous replace alors dans le contexte

9. François Rabelais, *Œuvres complètes*, éd. par L. Scheler, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1955, « Le cinquiesme livre », chap. XXIX, p. 836.

10. François Laroque, *Shakespeare et la fête. Essai d'archéologie du spectacle dans l'Angleterre élisabéthaine*, Paris, PUF, 1988, p. 218.

11. Les différents saints du calendrier associés à cette période allant de la mi-juillet au début août, saint Jacques, saint Laurent, saint Grégoire, saint Samson, saint Christophe et qui correspondent

pagano-chrétien d'avant la Réforme, situation qui cadre bien par ailleurs avec l'arrière-plan italien¹². Shakespeare bâtit donc sa tragédie amoureuse sur différentes conceptions du temps, sur ce qui se présente comme une forme de palimpseste calendaire¹³ qu'il superpose en dépit, ou peut-être à cause, de leurs contradictions internes et dans lesquelles le temps cyclique de la fête va à contre-courant du temps court et intense d'une passion amoureuse qui cherche sa satisfaction dans l'instant (ce sont les « *violent delights* » dénoncés par Frère Laurent, II.5.9). En effet, dans la pièce, le moment de la jouissance est une stase marquée par l'intensité, la combustion et une forme d'auto-dévoration et dont les modalités sont signalées par les images représentant une torche incandescente et les variantes du verbe brûler (« *burn* ») : « *one fire burns out another burning* » (I.2.45), « *we burn daylight* » (I.4.41), « *O, she doth teach the torches to burn bright* » (I.5.157). Les feux du désir en été conduisent les amoureux à un bal des ardents qui les rapproche des étoiles lumineuses mais, en contrepoint, Shakespeare évoque aussi, à travers les protestations de Roméo qui va trahir la foi jurée à Rosaline, les bûchers où se consomment les martyrs de l'Église, comme les hérétiques :

When the devout religion of mine eye
Maintains such falsehood, then turn tears to fire ;
And these who, often drowned, could never die,
Transparent heretics be burnt for liars. (I.2.91-4).
*Le jour où la dévote religion de mes yeux
Admettra cette erreur, que mes larmes deviennent feu,
Ces flagrants hérétiques, soient brûlés pour avoir menti.*

Car l'une des données calendaires et astrales que l'auteur ne manque pas d'associer à l'imagerie religieuse de sa pièce, c'est l'influence prédominante de Sirius, l'étoile qui préside à la période de la canicule (« *dog days* ») censée sévir de la mi-juillet à la mi-août. Pour les Anciens, il s'agissait d'une constellation représentée par le signe du Chien (*Canis maior*), lui-même associé au signe zodiacal du Lion censé porter une torche enflammée dans sa gueule béante¹⁴. Ces images sont ren-

au calendrier d'avant la Réforme, constituent un groupe lié au thème du pèlerinage. Dans certains aspects de leur hagiographie ou dans les croyances populaires, ils correspondent aussi à des évocations du feu, de la chaleur et des étoiles associées à la canicule, et qui en fait ce que Gaignebet appelle des « saints caniculaires » (*À plus hault sens*, op. cit., p. 305-35). Voir à ce sujet, P. Berry, *Shakespeare's Feminine Endings. Disfiguring death in the tragedies*, Londres et New York, Routledge, 1999, p. 33-37.

12. P. Berry, « Between idolatry and astrology », op. cit., p. 71.

13. P. Berry, *Shakespeare's Feminine Endings*, op. cit., p. 33.

14. Voir les *Astronomiques* de Mamilius cité par Gaignebet, *À plus hault sens*, op. cit., p. 258-59 : « Comme le Lion commence à montrer sa terrible gueule, le Chien se lève, la Canicule aboie des flammes, l'ardeur de ses jeux la rend furieuse et double la chaleur du soleil ».

15. *Ibid.*, I, p. 273-75.

forcées dans *Roméo et Juliette* par l'allusion au mythe de Phaëton (III.2.3) qui était explicitement associé à ces mythes caniculaires à la Renaissance, chez Rabelais en particulier, du fait de la naissance de Pantagruel un 25 juillet¹⁵. L'épisode se trouve au début du livre II des *Métamorphoses* d'Ovide, l'un des livres de chevet de Shakespeare tant il l'utilise tout au long de son œuvre¹⁶, et commence par les conseils d'Apollon à celui qui se présente comme son fils naturel :

[...] il faut avancer parmi les pièges et des figures de bêtes sauvages. Quand même tu garderais ta direction sans te laisser détourner une fois de ta route, il te faudra passer entre les cornes du Taureau, dressées en face de toi, l'arc du Centaure Hémonien, la gueule du Lion féroce, le Scorpion, dont les bras terribles s'incurvent longuement, et le Cancer, qui incurve ses bras dans un autre sens.¹⁷

Ces différents monstres ne sont autres que les différents signes du zodiaque, les étoiles célestes entre lesquelles Phaëton devra naviguer sans commettre la moindre erreur. Mais le jeune homme est trop léger et les chevaux, ne reconnaissant pas la charge habituelle, s'emballent et entraînent le malheureux dans une course folle à l'abîme :

Mais le char était léger [...] le joug n'avait plus son poids ordinaire [...]. Dès que le quadruple attelage s'en est aperçu, il se précipite, abandonne la piste battue et ne suit plus la même direction qu'auparavant. Phaëton s'épouvante ; il ne sait de quel côté tirer les rênes confiées à ses soins [...]. Alors pour la première fois les étoiles glacées de Septentrion s'échauffèrent sous les rayons du soleil et tentèrent vainement de se plonger dans la mer qui leur est interdite. Placé tout près du pôle glacial, le Serpent, jusque là engourdi par le froid et sans danger pour personne, puisa dans la chaleur qui le pénétrait une rage inconnue. Toi aussi, Bouvier, tu t'enfuis, dit-on, bouleversé, malgré la lenteur et ton chariot qui te retenait.¹⁸

L'un des mots-clés de ce passage est « rage », terme qui revient à quatre reprises dans *Roméo et Juliet* pour qualifier la haine, la vengeance, l'emportement ou la

16. Voir Jonathan Bate, *Shakespeare and Ovid*, Oxford, Clarendon Press, 1993. À propos de Phaëton, Bate note bien (p. 176-78) le caractère tragiquement ironique de l'allusion de Juliette qui en quelque sorte anticipe sur la mort de Roméo qu'elle imagine, tel Phaëton foudroyé par Jupiter, réduit à une poussière d'étoiles, mais il ne fait pas le lien entre le mythe et le thème récurrent de la Canicule dans la pièce.

17. Ovide, *Les métamorphoses*, éd. par Jean-Pierre Néraudau, Paris, Gallimard, coll. « Folio classique », 1992, p. 74-75.

18. *Ibid.*, p. 77-78.

19. *Ibid.*, p. 80.

folie furieuse et qui correspond à l'humeur prédominante au moment des « *dog days* ». Phaëton est d'ailleurs un jeune enragé qui, par un mélange d'inconscience et d'orgueil, est à deux doigts de dérégler l'immuable ordre planétaire et de mettre le feu à la planète :

Alors Phaëthon voit l'univers tout entier en flammes ; il ne peut supporter une chaleur si violente ; il respire un air embrasé comme par une fournaise profonde ; il sent son char s'échauffer jusqu'à blanchir ; les cendres et les étincelles lancées autour de lui deviennent intolérables et il est enveloppé de tous les côtés par une fumée ardente [...]. C'est alors, croit-on, que le sang des peuples d'Éthiopie, attiré à la surface de leur corps, a pris sa couleur noire [...]¹⁹

L'allusion à la couleur noire des peuples d'Éthiopie est intéressante car elle explique sans doute le blason érotique ciselé par Roméo lorsqu'il compare Juliette à un « brillant à l'oreille d'une Noire » (l'anglais dit « *an Ethiop's* », une Éthiopienne, faisant ainsi directement écho à Ovide). Ce passage permet aussi de comprendre rétrospectivement les jeux de mots plus ou moins obscurs des serviteurs au début de la première scène de la pièce :

Samson Gregory, on my word we'll not carry coals.
 Gregory No, for then we should be colliers.
 Samson I mean, an we be in choler we'll draw.
 Gregory Ay, while you live, draw your neck out of collar.
 Samson I strike quickly being moved.
 Gregory But thou art not quickly moved to strike.
 Samson A dog of the house of Montague moves me. (I.1.1-7)

Ces jeux de stichomythie sont intraduisibles autrement que par des équivalences ou des adaptations. Mais l'image des seaux de charbon que l'on se refuse de transporter, « *we'll not carry coals* » (expression idiomatique qui signifie en réalité « *on ne va pas se laisser faire* ») qui rebondit un peu plus loin en « *choler* » pour finir par apostropher un « chien de la maison des Montaigus », renvoie surtout au mythe caniculaire de *Canis maior*, à l'humeur colérique qui caractérisait cette étoile et donc indirectement au mythe de Phaëton par le biais de l'allusion au charbon (à la fois source de chaleur et de couleur noire comme les Éthiopiens brûlés par le soleil).

Quand, dans son prothalamie, Juliette attend fiévreusement l'étreinte de sa nuit de noces et imagine la mort de Roméo, demandant assez étrangement que la nuit l'emporte avec elle pour « le découper en de petites étoiles » (« *cut him*

20. *Ibid.*, p. 115.

out in little stars », III.2.21-2), on verra là, outre une figuration imagée de la Voie lactée, une image de jouissance mortifère, de fusion érotique et cosmique qui rappelle les mythes de Danaë, fécondée par la pluie d'or de Jupiter ou encore de l'infortunée Sémélé (« joyeuse de ce qui va faire son malheur » dit Ovide)²⁰, foudroyée par son amant qui, à sa demande, lui apparaît armé de la « foudre de second ordre » :

Le corps d'une mortelle ne put supporter le fracas qui ébranlait les
airs ; elle fut consumée par les présents de son époux [...] ²¹

Dans la tragédie, l'extase érotique est également assimilée à une explosion mortifère comme le signale Frère Laurent de façon assez prémonitoire :

These violent delights have violent ends
And in their triumph die like fire and powder,
Which as they kiss consume [...] (II.5.9-11)
Ces violents plaisirs ont une fin violente :
Ils meurent lorsqu'ils triomphent, comme le feu et la poudre
Explosent en s'embrassant.

On voit ainsi que le baiser d'amour que le pèlerin donne à la sainte à l'heure de la rencontre au bal ne fait que préfigurer le *mors osculi*, le baiser de mort de l'étreinte finale. De même, l'ardeur du *duel* à l'acte III scène 1 renvoie à l'incandescence du *jewel*²², tout comme la danse des épées ne fait que prendre le relais des pas de deux au bal des Capulets. « [...] *t'it they go like lightning* » (III.1.172) dit-on des combattants qui montrent une ardeur à se trancher la gorge au moins égale à celle que Juliette met pour revoir Roméo. « [...] *a light'ning before death* » (V.3.90), dernier éclair de joie ressenti par celui qui, descendu au tombeau, voit ce lieu sinistre tout irradié par la lumière émanant de Juliette. En un sens, on pourrait dire que le symbolisme stellaire ou astral de la pièce, allié aux mythes catastrophiques de la canicule, place la tragédie de l'amour passion sous le signe de l'éclair et de la foudre.

La configuration calendaire du mois de juillet, qui est aussi le mois de Juliette, combine ainsi le culte des saints et la martyrologie illustrée par l'ouvrage célèbre de Jacques de Voragine, *La légende dorée*, (comme le martyr de saint Laurent brûlé à petit feu sur un gril) et l'iconographie païenne et populaire de la canicule qui joue sur les archétypes saturniens d'un Temps prédateur et dévorateur à l'instar du *tempus edax rerum* du début des *Métamorphoses*. Roméo parle d'ailleurs de

21. *Ibid.*, p. 116.

22. On notera que la prononciation de ces deux mots est quasiment équivalente en anglais.

« *love-devouring death* » (II.5.7). Juillet devient en anglais le signifiant de la gueule du temps (*Jule/Gule/Gula*)²³, tout comme le mot « *month* » peut se transformer en « *mouth* » par un simple retournement de la lettre « n ». De même, l'image de la torche, signifiant de la nuit associé à la beauté stellaire de Juliette, symbolise l'intensité érotique autant que la brièveté du temps. Elle renvoie à la bougie qui résume la vie et à l'emblème des *memento mori*. Et, comme le rappelle Edgar Wind, la torche inversée représentée sur les sarcophages romains n'était autre que la signature de la mort²⁴.

Ainsi Juliette est-elle à la fois « *starry-eyed* » et « *star-crossed* » dans une association des contraires qui dévoilent le cours funeste en même temps que le caractère impossible de sa passion pour Roméo ainsi qu'elle le dit très bien quand elle apprend son nom au soir de la rencontre :

My only love sprung from my only hate,
Too early seen unknown and known too late.
Prodigious birth of love it is to me
That I must love a loathed enemy. (I.4.251-54)

Mon unique amour né de mon unique haine,
Inconnu vu trop tôt et reconnu trop tard.
Pour moi l'amour est comme un enfant bâtard
Qui me pousse à aimer la source de ma haine.

Nous sommes ici au cœur de la problématique d'une tragédie qui est bâtie sur l'incompatibilité désirée autant que redoutée, la *discordia concors* vécue intensément de l'intérieur et non plus simple trope ou figure acrobatique d'une esthétique pétrarquaisante. De même, le mot « *vault* », qui revient à plusieurs reprises dans la pièce pour désigner le tombeau, ou le caveau, familial, se trouve employé sous forme d'adjectif (« *vaulty* », III.5.22) dans la scène d'amour entre Roméo et Juliette pour désigner la voûte céleste, unissant ainsi indirectement le ciel et l'enfer. Enfin, lorsque Pâris, après la mort de Tybalt, accepte de remettre à plus tard sa demande en mariage, il rappelle que « *Venus smiles not in a house of tears* », faisant au passage un « jeu de mots astrologique » sur le terme de « maison » pris au double sens de maison endeuillée, d'une part, et de section céleste ou de division planétaire, de l'autre²⁵. Le sort des étoiles contraires se retrouve encore dans les imprécations de Mercutio qui, blessé à mort, se décrit sous forme de « *grave*

23. Voir Gaignebet, *op. cit.*, p. 305-306. L'auteur rappelle qu'en Angleterre la fête de *Lammas Day* était aussi connue sous le nom de « *gule of August* », la « gueule du mois d'août ».

24. Voir Edgar Wind, *Pagan Mysteries of the Renaissance*, Oxford, Oxford University Press, 1980, p. 157-158.

25. *Shakespeare's Wordplay*, (1957), Londres, Methuen, 1979, p. 71-72.

man » (c'est à dire à la fois comme un homme grave et un homme-tombe), avant de maudire à deux reprises les familles ennemies : « *A plague a both your houses* » (III.1.98-106). Les « deux maisons » désignent évidemment celles des Montaigus et des Capulets mais sans doute aussi les deux maisons astrologiques de Vénus et de Saturne dont l'opposition va entraîner la perte de Mercure/Mercutio. À la suite de cette mort tragique, Roméo ne peut que constater l'enchaînement inéluctable des malheurs et des catastrophes :

This day's black fate on more days doth depend ;
This but begins the woe others must end. (III.1.119-20)

*Le noir destin de ce jour pèsera sur les jours à venir :
Ainsi commencent les malheurs que d'autres doivent finir.*

Les pleurs et les lamentations succèdent brutalement à l'humeur joyeuse et à l'atmosphère festive et conviviale du début tandis que la comédie fait peu à peu place à la tragédie. Comme le dira le père de Juliette au matin de sa « mort » :

All things that we ordainèd festival,
Turn from their office to black funeral :
Our instruments to melancholy bells,
Our wedding cheer to a sad burial feast,
Our solemn hymns to sullen dirges change ;
Our bridal flowers serve for a buried corse,
And all things change them to the contrary. (IV.4.110-116)

*Que tous ces préparatifs de fête
Se changent en sombres funérailles,
La musique en glas mélancolique,
Le banquet de noce en triste repas d'enterrement,
Les hymnes solennels en mornes chants funèbres,
Les bouquets de noce en couronnes mortuaires,
Et que tout dès lors se change en son contraire.*

On ne saurait mieux exprimer cette logique du retournement, lorsque tout se change en son contraire sous l'effet de l'adversité. Les « *star-crossed lovers* » provoquent une série de bouleversements et de mouvements d'échange un peu à l'image des conséquences que la folle course de Phaëton entraîne par rapport à l'ordre immuable des planètes dans le mythe ovidien.

Roméo et Juliette a donc l'allure générale d'une pièce stellaire qui donne à voir le spectacle pitoyable de l'amour fourvoyé et foudroyé. Le rôle qu'y jouent l'aléa, l'accident et la malchance sont peut être le pendant tragique de ce ressort du comique shakespearien qu'est la comédie des erreurs (titre de l'une de ses premières pièces), dans la mesure où, aux différents niveaux de l'intrigue, ce n'est

jamais l'original qui est atteint mais bien une sorte de remplaçant ou de substitut qui transforme la danse joyeuse en une ronde infernale. Ainsi Juliette remplace-t-elle brusquement Rosaline dans le cœur de Roméo tandis que Roméo prend la place de Pâris que Juliette était censée pouvoir admirer ce soir-là. Dans la rixe, Mercutio prend la place de Roméo dans le duel avec Tybalt, tandis qu'à la fin, c'est la Mort qui s'est substituée à Pâris puis à Roméo dans une nouvelle version du thème macabre²⁶ de la Jeune Fille et de la Mort. Et c'est peut-être au-delà des avatars calendaires et de l'enchevêtrement des mythes et des croyances, dans ces chassés-croisés incessants des pas de danse et du ballet des épées, au sein de cette valse des identités qu'il faut chercher la cause des malheurs qui affectent les « *star-crossed lovers* ».

Si Shakespeare recourt à des images de déterminisme astrologique dans *Roméo et Juliette*, c'est non pas pour affirmer une croyance en un pouvoir occulte ou transcendant des planètes, mais plus à titre de leurre pour mieux privilégier de fait les rythmes calendaires et le mythe caniculaire ovidien. Sirius qui, chez les Anciens, passait pour un deuxième soleil, est dans la pièce moins un signe du destin qu'un emblème de luminosité et de chaleur, à l'instar du « joyau sur la joue de la nuit » qu'est Juliette aux yeux éblouis de Roméo. Il en va donc des étoiles comme des personnages puisque Shakespeare fait évoluer l'intrigue de sa tragédie amoureuse par le biais de déplacements et de remplacements successifs, comme si les astres pouvaient, eux aussi, entrer dans la danse et se voir impliquer dans le jeu incessant des erreurs et des doubles.

François Laroque, Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III

26. Une étymologie possible de cet adjectif serait le terme arabe *maqbara* signifiant le fossoyeur, ce qui nous renvoie indirectement au succube avant-coureur de Mort qu'est « *Queen Mab* » ainsi qu'au « *grave man* » que devient Mercutio.