

Roméo et Juliette ou l'amour hors la loi

Julia Kristeva



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/596>

DOI : 10.4000/shakespeare.596

ISSN : 2271-6424

Éditeur

Société Française Shakespeare

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2000

Pagination : 119-130

ISBN : 2-84269-407-4

Référence électronique

Julia Kristeva, « *Roméo et Juliette* ou l'amour hors la loi », *Actes des congrès de la Société française Shakespeare* [En ligne], 18 | 2000, mis en ligne le 01 novembre 2007, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/shakespeare/596> ; DOI : 10.4000/shakespeare.596

S H A K E S P E A R E

& L A F R A N C E

Société Française Shakespeare

Actes du Congrès de 2000

* * *

Textes réunis et présentés par

Patricia DORVAL

publiés sous la direction de

Jean-Marie MAGUIN

Colloque honoré d'une subvention du Ministère
de l'Éducation Nationale, de la Recherche et de
la Technologie

Site Internet : <<http://alor.univ-montp3.fr/SFS/>>
Liste de diffusion : <sfs-1@smr1.univ-montp3.fr>

*Tous droits de traduction, de reproduction et
d'adaptation réservés pour tous les pays.*

© 2000. Société Française Shakespeare,
École Normale Supérieure, 45 rue d'Ulm, 75005 Paris.

ISBN 2-84269-407-4

ROMÉO ET JULIETTE OU L'AMOUR HORS LA LOI

Je ne parle pas en tant que Shakespearienne. Je ne représente pas non plus la France, sinon de façon paradoxale : une France ouverte aux migrants, une France cosmopolite. Ma lecture de Shakespeare est celle d'une femme, d'une théoricienne de la littérature et d'une psychanalyste. Je propose donc une lecture de Shakespeare dans un contexte français au début du XXI^e siècle, accompagnée d'une interrogation sur le couple, l'amour, l'identité sexuelle. Critique et vérité : la question a été posée par Barthes au sujet de Racine. Et c'est à Barthes que je dédie cette intervention à propos de Shakespeare, en me plaçant dans la perspective de son *Critique et vérité*.

La pièce de Shakespeare *Roméo et Juliette* est l'apogée du mythe occidental de l'amour à deux. Elle parachève quelques autres avancées fort célèbres que notre civilisation a opérées dans l'exploration de l'amour et du mariage, de ses idylles et de ses difficultés.

La première de ces explorations est à mes yeux le couple tel qu'il se présente dans le *Cantique des cantiques*. Certains commentateurs datent ce texte de 915-913 avant l'ère chrétienne, ou du temps du roi Salomon qui régna de 968 à 928. Il ne fut pourtant inclus à la Bible qu'au 1^{er} siècle avant J.-C. : texte magnifique, savoureux et poétique, dont les rabbins juifs ainsi que les théologiens chrétiens ont largement développé les valeurs

allégoriques (l'amante est l'église, l'aimé est Jésus, par exemple), mais qui ne chante pas moins la passion très concrète, très humaine, entre le Souverain et la Sulamite, dans une langue sensuelle et dans une dramaturgie qui associe aux rites nuptiaux, aux rites du mariage, la tension du *désir* entre les amants : en effet, l'homme ne cesse de fuir, tandis que c'est une femme, pour la première fois, je pense, dans l'histoire de l'humanité, qui prend la parole pour l'invoquer et évoquer son amour et leur union scellée par la Loi. La poésie indienne, tamile, propose de même des lamentations amoureuses féminines. Mais dans le *Cantique des cantiques*, la souveraineté de l'amoureuse s'affirme avec éclat.

Il ne faudrait pas oublier non plus la très riche légende de Tristan et Iseult, des XIIe-XIIIe siècles : l'irrésistible force de la passion amoureuse figurée et matérialisée par le philtre, fait braver aux amants l'ordre social et d'abord le mariage. D'origine celtique, cette légende restaurée par Joseph Bédier nous présente un Tristan d'abord soucieux de ne pas déshonorer le vieux roi Marc, puis une Iseult qui se présente plutôt comme une victime, le tout se mêlant pour finir aux aventures de Lancelot et de Palamède, et à la quête du Graal. De telle sorte que les thèmes de l'adultère et de la chevalerie viennent brouiller la vérité du couple en tant que tel, plutôt qu'ils ne l'éclairent.

Enfin, la tradition courtoise constitue incontestablement un apport principal à l'imaginaire du couple européen. Sans entrer aujourd'hui dans les détails de l'art et de la mentalité des troubadours, du culte de la dame, de son glissement progressif qui va conduire de la sensualité à la spiritualité, j'indiquerai seulement la simultanéité remarquable de deux courants amoureux au XIIe siècle : d'une part, celui de la mystique cistercienne, à la fois exigeante et sensuelle, avec saint Bernard et son apologie de l'amour comme substrat de la foi chrétienne, et d'autre part le «grand chant courtois» laïc du «fin amor», qui explore l'immanence de la transcendance, laquelle ne serait autre que le lien entre l'homme et la femme, pour autant qu'il puisse trouver une langue appropriée, reflet du lien divin et du lien entre l'homme et la femme. L'amour sera d'emblée une langue d'amour, qui doit se distinguer de la langue banale, jusqu'à l'ésotérisme du «trobar clus» (fermé) et du «trobar ric» (riche) — langue d'abord secrète, puis riche ensuite de connotations et de sous-entendus.

Héritier de cette triple mémoire, le texte de *Roméo et Juliette* l'épure et l'humanise, et, en l'adaptant à la mentalité renaissante, la

rend, tout compte fait, très proche de la nôtre. La psychologie des amants et surtout leur conflit avec les règles sociales deviennent le centre de ce drame en cinq actes, écrit par Shakespeare en 1594-95. À Vérone, malgré la haine qui sépare leurs deux familles, les Montague (ou Montaigu) et les Capulet, Roméo et Juliette s'aiment et s'épousent : la fatalité les entraîne jusque dans la mort. Shakespeare — on en a vu assez récemment une très libre variation cinématographique, *Shakespeare in love* —, a emprunté le sujet à une nouvelle de Bandello (1554), mais le thème mythique a pour origine un récit de Xénophon d'Éphèse, qui fut repris notamment par Boccace dans le *Décameron* (IV.10), et fixé dans la nouvelle de Luigi da Porto (vers 1530).

Dans ma lecture de ce drame de Shakespeare, j'insisterai sur deux aspects qui me semblent fondamentaux dans sa conception du couple : tout d'abord le couple comme défi à la loi sociale, ensuite son voisinage avec la mort.

Deux lois

La passion entre Roméo et Juliette est une appartenance réciproque dans la fidélité et qui, loin de se vivre comme une transgression ou une revendication de liberté sans limites, est inséparable de sa consécration par le mariage. Une certaine loi, ici celle de l'église qui bénit l'union des amants, est indispensable à cet amour de couple pour qu'il se réalise tel quel, dans sa force et dans sa plénitude. Mais cette régularisation est une Loi idéale qui s'oppose aux lois sociales : aux hiérarchies et aux contradictions historiquement et politiquement constituées dans la cité, et qui dressent les familles les unes contre les autres. Le psychanalyste verra ici un double régime de la loi : la loi du Moi idéal, qui a besoin de se sécuriser par un vœu de fidélité prononcé devant un Tiers symbolique ; et la loi du Surmoi économique-politique-historique, qui condamne le désir et obéit à d'autres logiques — celles des familles. Nous verrons cependant que ces deux lois, pourtant si évidemment antinomiques, paraissent bien nécessaires l'une à l'autre, qu'elles sont même coprésentes, qu'elles se stimulent réciproquement, à moins qu'elles ne soient complices par moment. De telle sorte que s'il est vrai que l'amour est hors la loi — et c'est bien une des vérités que la culture occidentale annonce à l'humanité, il n'en reste pas moins que l'amour a besoin d'une certaine légalité (disons idéale), qui n'est autre que l'autorité du lien. C'est ce qu'a magistralement compris la religion, ici

chrétienne, qui consacre l'amour par la bénédiction, quitte à contrarier (parfois !) le jeu social. D'un côté la contrainte sociale, de l'autre une autorité, qu'il faut entendre dans son sens latin d'*auctoritas*, qui veut dire augmentation : un lien qui m'augmente et me permet de m'épanouir à deux — voire de procréer. Tout autant que la loi surmoïque des familles, ce versant idéal du couple paraît tout aussi sévèrement condamné dans la pièce de Shakespeare, c'est le moins que l'on puisse dire, puisque les amants succombent et que la mort anéantit le mariage. Bien que — et ce n'est pas le moindre génie du texte — le lecteur/spectateur quitte *Roméo et Juliette*, nous le verrons, convaincu de l'immortalité des amants, qui restent gravés dans nos mémoires endormis plutôt que morts.

De telle sorte que l'utopie que constitue la réalité du couple ne cesse néanmoins de nous faire rêver : serait-il possible de faire vivre un mariage qui, à l'écart de toute contrainte sociale à redouter, aux antipodes de ce poids des familles qui tue la passion, serait simplement un miroir social reconnaissant et acceptant nos amours ? N'est-il pas dans l'essence même de la relation amoureuse — qui n'est pas un pur désir mais suppose l'idéalisation du partenaire et un projet mutuel dans le temps — de reposer sur la nécessité de l'Idéal, qu'il faut distinguer, bien entendu, des interdits surmoïques et des contraintes sociales ? On constate aujourd'hui, à côté du dépérissement qui frappe la famille sous la poussée des désirs libérés, une aspiration non moins intense au mariage et à la recherche du couple idéal. Serait-ce parce que l'évolution économique de nos sociétés sous l'emprise de la technique permet de reléguer de plus en plus hors de la famille ces contraintes dont dépend la survie de l'espèce, et de préserver au sein du couple marié les conditions qui sont celles de l'amour-passion ? Mais qu'est-ce, sinon l'amour à mort ? Voilà en tout cas une série de questions, bien actuelles, que ne cesse d'éveiller en nous la polysémie de la pièce de Shakespeare.

Par ailleurs, avec un souci de vérité qui ne cherche pas à s'épargner la cruauté, Shakespeare ne cesse de tresser, à travers les aventures de Roméo et Juliette, l'écheveau amour-haine, vie-mort : une ambiguïté qui, nous allons le voir, spécifie la passion humaine, et tout particulièrement la passion du couple. Ce sera le deuxième thème qui nous retiendra.

Le secret

Commençons donc par l'amour du couple comme défi à la loi. Et tout d'abord parlons du secret et du nombre trois.

Le couple amoureux est hors la loi (surmoïque, sociale), cette loi est mortifère pour lui, tel est le message de la pièce de Shakespeare. Aucun autre texte de la littérature occidentale n'affirme aussi passionnément qu'en aspirant à l'union sexuelle aussi bien qu'à la légalisation de leur passion, les amoureux n'ont cependant qu'un bonheur éphémère. L'histoire de notre couple célèbre est en fait une histoire du couple impossible : Roméo et Juliette mettent moins de temps à s'aimer qu'à se préparer à mourir ; pire même, ils ne se couchent que pour mourir, jamais pour faire l'amour. Toutefois, cet amour damné n'a rien à voir avec la rencontre impossible des amants dans le *Cantique des cantiques* : là où la Bible posait une distance érotique et métaphysique qui, en réalité, garantissait la pérennité du couple juif, dans la pièce de Shakespeare, la fusion renaissante, humaniste, totale des deux sexes, conduit droit à la mort, par l'artifice d'une loi extérieure au couple, sénile et tribale qui, dès l'origine, rejette la jouissance des corps et décrète des incompatibilités sociales. Pourquoi la pérennité du couple shakespearien, pourtant idéalement souhaitée, se trouve-t-elle abîmée, impossible ? Parce que le temps linéaire (de la procréation assurant la lignée) est suspendu dans la violence du désir et le hors-temps de la passion. Et c'est bien de ces trois temporalités que joue la pièce : pérennité de l'idéal/cruauté sadomasochique du désir/hors-temps de la passion. Mais avant d'en venir à cet aspect morbide, je voudrais tout d'abord insister sur le bonheur. Car, bien que le couple de jeunes gens soit voué à la mort, Shakespeare semble nous dire que les amants clandestins sont le paradis de la passion amoureuse.

L'infraction à la loi, le défi, constituent la condition première, consubstantielle, de l'exaltation amoureuse : les Capulet et les Montague ont beau se haïr — et c'est du reste parce qu'ils se haïssent —, Roméo et Juliette vont s'aimer. Ce défi (car Roméo sait parfaitement que Rosaline qu'il aime tout d'abord, comme Juliette, appartiennent à la maison ennemie) se protège par le secret.

Des regards enflammés échangés en cachette, des messagers qu'on espère insaisissables, des mots chuchotés ou camouflés sous la banalité d'une conversation anodine, néanmoins transparente aux autres, des frôlements sous la surveillance de ceux qui ne se doutent de rien, et qui embrasent les sens bien plus que ne le ferait l'étreinte

la plus obscène : il y a, dans le bonheur des amants secrets, le sentiment intense d'être au bord de la punition — comme dans cette scène fugace et unique de *Roméo et Juliette* dans le jardin des Capulet, où Juliette est sur son balcon, entre la lune et les étoiles (Acte II, scène 2). Le défi et le secret présupposent que l'amour des deux amants (du couple), dépend d'un tiers. *L'ombre du tiers* : parents, père, époux ou épouse dans le cas de l'adultère, est sans doute plus présente dans les émois charnels que ne veulent bien l'admettre les innocents quêteurs du bonheur à deux. Effacez ce tiers, et tout l'édifice s'écroule, faute de *cause* du désir, faute d'interdit, et non sans avoir perdu beaucoup de sa couleur passionnelle. Par ce défi à la loi, les amants secrets s'approchent de la folie, ils sont prêts au crime.

Loi-transgression : les connaisseurs déchiffrent sans peine la logique de la perversion qui nourrit nos amours. Mais, parler ici de perversion serait inexact. En effet, le doublet interdit/transgression est-il réductible à de la perversion ? On ne saurait selon moi y réduire la flamme de ces amants-là. À moins qu'on n'emploie le mot de perversion dans un sens très large, indiquant que nous sommes tous pervers parce que néotènes, prématurés, incapables de subsister uniquement dans l'ordre symbolique, constamment poussés à nous abreuver aux sources animales d'une passion qui défie le Nom au profit de la perte de soi dans le torrent du plaisir. Le balancement entre le plaisir lié au *Nom* et le plaisir lié à la *chair* est explicite dans le texte de Shakespeare ; écoutons Juliette : «Ton nom seul est mon ennemi. Tu n'es pas un Montague, tu es toi-même. Qu'est-ce qu'un Montague ? Ce n'est ni une main, ni un pied, ni un bras, ni un visage, ni rien qui fasse partie d'un homme...», se plaint-elle, brûlant du désir de posséder, non seulement le Nom quoiqu'elle en dise, mais surtout la «partie d'un homme». «Oh ! sois quelque autre nom !... [...] Roméo, renonce à ton nom ; et, à la place de ce nom qui ne fait pas partie de toi, prends-moi tout entière». («'Tis but thy name that is my enemy / Thou art thyself, though are not Montague. / What's Montague ? It is nor hand nor foot / Nor arm nor face nor any other part / Belonging to man. O be some other name [...] Romeo, doff thy name. / And for thy name, which is not part of thee. / Take all myself») (II.2.38-49). Pour la traduction française de *Roméo et Juliette*, je me réfère au texte de Pierre-Jean Jouve dans l'édition intégrale de Shakespeare au Club français du livre. Je le traduis à mon tour, j'interprète : «Perds ton identité symbolique, pour que, à partir de ton corps aimé fragmenté, je devienne entière, toute, une :

de moi-même et de moi seule un couple !»

Que, par ailleurs, Juliette se trompe et que le nom de son amant ne soit pas indifférent au déclenchement de leur passion commune, mais au contraire, qu'il le détermine — c'est ce que nous verrons lorsque nous aborderons le couple sous l'angle de la haine. Roméo, lui, se doute que le Nom est obscène à l'instar d'une partie obscène du corps, et que, par conséquent — nous pouvons le dire, mais pas lui —, c'est bien le nom qui est la source du désir : «*In what vile part of this anatomy / Doth my name lodge ? Tell me that I may sack / The hateful mansion*» (III.3.105-7) («Dans quelle vile partie de cette anatomie / Loge mon nom ? Dis-le moi, que je puisse saccager / La hideuse demeure»). Mais retournons à l'idylle. À l'amour à mort.

Figures de l'ambivalence

The most excellent and lamentable tragedy of Romeo and Juliet est, comme son titre l'indique, un texte profondément ambivalent, «excellent et lamentable», puisque lamentable et excellente est la situation amoureuse qu'il chante. C'est bien d'un *chant* qu'il s'agit, et les qualités lyriques de la pièce ont été maintes fois remarquées (la phrase introductive est faite de transitions entre le vers blanc et la rime ; les paroles d'amour de Benvolio et de Roméo sont dites en couplets rimés ; lorsque le père de Juliette parle de sa petite enfance, la rime revient ; Benvolio propose sous forme de sonnet à Roméo de chercher une nouvelle maîtresse à la place de Rosaline, etc.). Le *sonnet* apparaît nettement au moment de la rencontre extatique entre les deux amants, et on peut imaginer l'innovation que représentait, pour un public séduit par cet art, la véritable absorption du sonnet dans le mouvement de la pièce (Cf. *The Arden Edition of the Works of W. Shakespeare, «Romeo and Juliet»*, éd. Brian Gibbons, London & New York, Methuen, 1979). Influencée sans doute par *Asphodil and Stella*, de Sidney, tributaire d'un certain code mélancolique de l'amoureux à la sensibilité un peu littéraire (notez que Shakespeare, pratiquant l'autoréférence, accentue cette tendance, ce rôle central du langage littéraire, en faisant dépendre la pièce et ses rebondissements de la transmission des messages et de leur mauvaise interprétation, *Ibid.* p. 41), la pièce demeure cependant exclusivement shakespearienne par la présence immanente de la mort dans l'amour. Cette logique conduit à une mise en relief de l'instant, et, pour ce qui est de l'énonciation, à un discours abrupt, résolu et impératif qui apparaît dès que Roméo

s'éprend de Juliette, contrastant avec sa parole antérieure. C'est que le temps, ou la temporalité de cet amour est «sauvage» : «*The time of my intents are savage-wilde, / More fierce and more inexorable far / Than empty tigers or rhe roaring sea*» (V.3.37-9) («Le temps et mes intentions sont sauvages, cruels. / Plus furieux et inexorables, beaucoup plus / Que le tigre à jeun ou la mer rugissante»). Filtrée par la passion amoureuse, idéalisante, cette présence de la mort confère au symbolisme de la mort un caractère résolument gothique : «*Shall I believe / That unsubstantial Death is amorous, / And that the lean abhorred monster keeps / Thee here in dark to be his paramour*» (V.3.102-5) («Dois-je penser / Que l'insubstantielle Mort est amoureuse / Et que le monstre maigre abhorré te conserve / Ici pour être ton amant dans la ténèbre»).

C'est d'un amour solaire et aveugle dont il va s'agir. Seule la toute première rencontre des amants — et le personnage de la nourrice — semblent échapper à la compression ambiguë du temps provoquée par l'immanence de la mort dans l'amour. Il faut ici mentionner le discours de la nourrice, bonne mère qui reste confiante dans le temps et se plaît à évoquer la naissance, l'enfance, le destin de Juliette, ainsi que les tremblements de terre d'ailleurs, négligemment, innocemment avancés. À l'encontre de l'immanence de la mort, les premiers regards des deux amoureux induisent cependant l'éblouissement réciproque, et font apparaître, dans le discours amoureux, cette métaphore des métaphores qu'est le Soleil : indice de l'irreprésentabilité du discours amoureux qui se laisse suggérer par l'éblouissement polysémique des métaphores dont le soleil est l'emblème : «*It is the east and Juliet is the sun ! / Arise fair sun and kill the envious moon*».

Hors temps, hors espace, cette modalité solaire, éblouissante de l'amour, Gibbons le signale, récuse jusqu'au nom propre et à l'identification elle-même ; elle dissout l'identité (Roméo suggère qu'il «*never will be Romeo*»). Le temps de l'amour serait celui de l'instant (aucune tristesse ne peut «*countervail the exchange of joy / that one short minute gives me in her sight*» (II.6.3-5) : «Compenser cet échange de joie / que sa vue dans une petite minute me donne»), et le mariage en tant que continuité lui est opposé. Le rythme des rencontres, des rebondissements et des contretemps est non seulement la conséquence de cette incompatibilité entre l'*instant amoureux* et la *succession temporelle*, mais il exprime aussi comment la passion démiurge modifie réellement pour les sujets,

donc en fait magiquement, la succession temporelle.

C'est à ce moment de son trajet, assuré de son pouvoir solaire, que l'amour se choisit, comme point de mire, un envers de la métaphore solaire : la métaphore nocturne. Idéalisant, l'amour est solaire. Condamné dans le temps, resserré dans l'instant, mais tout aussi magistralement confiant dans son pouvoir, il se réfugie dans l'aveugle, dans le noir, dans la nuit. «*Or, if love be blind / It best agrees with night. Come, civil Night, / Thou sobersuited matron, all in black, / [...] Come, gentle Night, come loving black-browed Night, / Give me my Romeo ; and when he shall die / Take him and cut him in little stars, / And he will make the face of heaven so fine / That all the world will be in love with night, / And play no worship to the garish sun*» (III.2.9-25) («Ou bien, s'il est aveugle / L'amour s'accorde mieux avec la nuit. Viens, sérieuse nuit, / Toi matrone simplement toute vêtue de noir, / [...] Viens, gentille Nuit ; viens, Nuit aimante, au front sombre. / Donne-moi mon Roméo ; et quand il devra mourir / Prends-le et coupe-le en petites étoiles / Et il fera la face du ciel si belle / Que le monde entier sera amoureux de la nuit / Et ne rendra plus de culte à l'éclatant soleil»).

Précisons encore un point : la métaphore solaire, masculine, est ici brisée, assassinée. Et sous cette forme elle exhibe le désir inconscient de Juliette de morceler le corps de Roméo. Mais la violence vient surtout du sens de la nuit. Qu'est-ce que la nuit ? Nuit-femme, et c'est en effet Juliette qui en parle : ou Nuit-mort... La nuit est cependant comme son antipode le soleil, non seulement la moitié de l'espace-temps réel, mais une part essentielle du sens métaphorique propre à l'amour. La nuit n'est pas néant, non-sens, absurde. Dans le déploiement civil de sa tendresse noire, il y a une aspiration intense, positive du sens. Insistons sur ce mouvement nocturne de la métaphore et de l'*amor mortis* : il porte sur l'irrationnel des signes et des sujets amoureux, sur l'irreprésentable en tant qu'il conditionne le renouveau de la représentation. Irreprésentable du soleil : violence du désir. Irreprésentable de la nuit (comme du sommeil final) : tendresse de la passion. Deux visages du temps amoureux, qui se complètent et se stimulent réciproquement. Que ce soit Juliette qui nous révèle cette accélération infernale conduisant à la nuit de la mort, accélération propre au sentiment amoureux, ne signifie pas seulement qu'une femme est naturellement, dit-on, en prise directe sur l'abîme, l'immaîtrisable. Plus imaginativement, le désir féminin est peut-être davantage ombiliqué à la mort : est-ce parce que cette source

matricielle de la vie sait combien il est dans son pouvoir de la détruire (cf. lady Macbeth), et que, par ailleurs, c'est de la mise à mort symbolique de sa propre mère qu'une femme se fait mère ? Bercé dans le flot d'un tel courant inconscient, le sujet-femme ne le domine pas ; mais qui y parviendrait ? Le constat dramatique du poète concerne un « nous », nous tous : « *It lies not in our power to love, or hate, / For will in us is over-rul'd by fate* » (« Il n'est pas de notre libre pouvoir d'aimer ni de haïr. / Car la volonté est en nous gouvernée par la fatalité ») (Marlowe, *Hero and Leander*, I.167-8 ; cf. Gibbons, p. 12-5). Enfin, une certaine mélancolie intrinsèque chez Juliette, tranche avec l'empressement solaire de Roméo, lorsqu'elle exprime sa luminosité à elle, à travers, non pas le soleil, mais les étoiles (III.2.1-25) et les météores : « *Yond light is not daylight, I know it, I. / It is some meteor that the sun exhales / To be to thee this night a torchbearer / And light thee on thy way to Mantua* » (III.5.12-5) (« Cette clarté n'est pas le jour, je le sais, moi. / C'est quelque météore que le soleil exhale / Pour qu'il soit ton porteur de torche en cette nuit / Et qu'il t'éclaire sur ta route vers Mantoue »). La « nuit » serait-elle l'inconscient le plus refoulé, le féminin de l'inconscient, le plus inaccessible à tous, et qui se révèle chez les deux sexes dans la passion amoureuse ? Il faudra nous souvenir de cette « nuit noire » lorsque nous croiserons... « the Black Lady » des *Sonnets*.

Il existe toutefois, sous-jacente à la passion idéale, une verve comique dans cette tragédie, comme si Shakespeare voulait maintenir la croyance dans une vitalité au-delà de la passion funeste. Cependant, si comique il y a, il n'est déployé que par la nourrice et par Mercutio, par exemple (I.2.12-57 & I.4.53-103), en dehors de la passion des deux amoureux à proprement parler. Or, même cette figure rassurante et amicale qu'est la nourrice dans la première partie de la pièce, semble trahir le courant vital de l'œuvre pour agir, après le bannissement de Roméo, comme une matrone opportuniste insensible au sentiment de Juliette et lui recommandant le mariage avec le comte. D'ailleurs, toutes les scènes comiques ne sont-elles pas plutôt dominées par la rage que par le rire joyeux (ainsi, Mercutio parlant de la reine Mab, I.4.53-93, ou encore II.4.13-7 & 28-36) ?

La mort, comme un orgasme final, comme une nuit pleine, attend la fin de la pièce. Lorsqu'elle apparaît dans le texte en tant que telle et non pas simplement comme insinuation ou pressentiment, il s'agit d'une mort qui se trompe d'objet : c'est la mort fausse, la mort faux-semblant, ironique, si l'on veut, d'un rival

qui n'en mérite pas tant. Tybalt et Paris, tués par Roméo, ne résorbent pas la passion mêlée de violence qui anime le sentiment amoureux. Ils nous laissent insatisfaits, comme ils laissent insatisfait et troublé Roméo lui-même : non pas coupable, mais désarçonné de n'avoir pas frappé le bon objet. Ayant pénétré de son épée deux rivaux, Roméo a, certes, libéré la furie sous-jacente à son amour, et elle ne le quittera plus. «*Away to heaven respective lenity / And fire-eye'd fury be my conduct now [...] O, I am fortune's fool*» (III.1.118-31) («Retourne à ton ciel, attentive douceur / Et que la furie à l'œil de feu soit dorénavant mon guide ! / [...] O, je suis le fou de la fortune !»). Juliette elle aussi se sent affolée, de cette mise en liberté de la mort ; elle parle par glossolalie : «*I-Ai-eyes*» — «*I am not I if there be such an 'I' / Or those eyes shut that makes thee answer 'Ai'*» («Je ne suis plus moi si j'entends untel 'moi', / Si ces yeux sont fermés qui te font dire 'oui'»), dit-elle à la nourrice embarrassée dans son récit du meurtre de Tybalt par Roméo. Mais c'est en réalité la jeune amante de Vérone qui parle de son éblouissement, de sa perte d'identité sous le flot de la mort menaçant désormais l'univers des amoureux.

Un dernier indice de cette passion portée par son envers, la mort, se trouve sans doute dans le paradoxal imbroglio de la mort des protagonistes. Que d'artifices et de méprises en effet, pour suggérer une Juliette non pas morte mais roide, endormie seulement par la potion, et plus belle que jamais dans cette rigidité. Qu'est ce corps faussement mort et beau, sinon l'image d'une passion contenue, cadencée, faut-il aller jusqu'à dire frigide, de n'avoir pu donner libre cours à sa violence ? Elle rejoindra la nuit, elle jouira, en se pénétrant, tout à la fin de la pièce, du poignard de Roméo. Toute seule. Roméo, après avoir possédé par la mort ses rivaux, Tybalt et Paris, se donnera à son tour la mort sans étreindre Juliette.

La jouissance-nuit a quelque chose d'autarcique pour chacun des deux partenaires du couple amoureux. La sombre caverne est leur seul espace commun, leur unique communauté réelle. Ces amants de la nuit demeurent des solitaires. Tel est le plus beau rêve d'amour en Occident. L'amour, rêve solaire, idée contrariée ? Et réalité nocturne, solitaire, mort frigide à deux. À qui la faute ? Aux parents ? À la société féodale ? À l'Église, tant il est vrai que frère Laurent s'en va honteux ? Ou à l'amour lui-même, biface, soleil et nuit, délicieuse et tragique tension entre deux sexes ?

Sauver le couple

Pourtant, malgré cette présence de la mort tout au long du texte et son triomphe final, l'impression paradoxale s'impose qu'il y aurait un salut par le couple. C'est peut-être celui de Shakespeare et de son fils Hamnet qui se profile ici, comme nous allons le voir. Si idylle il y a, en tout cas, entre Roméo et Juliette, et elle existe bel et bien, c'est le secret qui la garantit et la brièveté qui l'autorise. Imaginons que Roméo et Juliette émancipés, vivant sous d'autres mœurs, se souciant peu de l'animosité entre leurs parents, survivent. Ou bien que, dans le cadre shakespearien lui-même, un dramaturge médiocre les ait fait survivre : que frère Jean, par exemple, ait réussi à prévenir Roméo à temps de l'endormissement d'ailleurs si bizarre qu'il a fait subir à Juliette, et que la belle épousée se réveille dans les bras de son mari. Qu'ils échappent à leurs persécuteurs, et qu'une fois la haine clanique apaisée, ils retrouvent l'existence normale des couples mariés.

Il n'y aurait alors que deux solutions limites, avec des combinaisons et des variantes évidemment possibles entre elles. Soit l'alchimie du temps métamorphose la passion criminelle et secrète des amants hors la loi en la banale, quotidienne et terne lassitude d'une complicité fatiguée et cynique : c'est le mariage normal. Soit le couple marié continue d'être un couple passionné, mais ceci sur toute la gamme du sadomasochisme que les deux partenaires avaient annoncé, déjà, dans la version pourtant relativement paisible du texte shakespearien. Jouant chacun à tour de rôle les deux sexes, ils créent ainsi une machine à quatre qui s'auto-alimente à coup d'agression et de fusion, de castration et de gratification, de résurrection et de mort. Et qui, dans les moments de passion, a recours aux adjuvants : partenaires provisoires, sincèrement aimés et cependant victimes, que le couple monstrueux broie dans l'étau de sa passion de fidélité à soi-même, se soutenant de son infidélité aux autres : une prémonition des *Liaisons dangereuses* de Laclos.

Imaginons nos deux «pervers» de Vérone, survivants éventuels de leur dramatique histoire, prenant la deuxième voie. On pourrait trouver des arguments pour un tel scénario jusque dans leurs propres répliques. Mais Shakespeare, lui, semble avoir voulu sacrifier aux convenances, pour une fois : en les faisant mourir, il a sauvé le couple pur. Il a sauvegardé la candeur du mariage sous le linceul de la mort, et n'a pas voulu aller, dans ce texte, au bout de la nuit passionnelle qui est celle du couple durable. Pourquoi ?

Shakespeare sauvant l'idée du mariage qui ne périt que par la faute des autres ? Alors que si le mariage se marie avec la passion, comment pourrait-il durer sans une certaine réhabilitation de la perversion ? «*Shakespeare in love*» plus lady Macbeth, plus Hamlet. O, lady Macbeth, ô couples immondes autour de Hamlet... Mais alors, n'est-ce pas la fin du beau rêve, dit désormais «œdipien», de tous les enfants, qui désirent sauver le couple tant envié de leurs parents, en l'imaginant chaste : comme Roméo et Juliette ? «Tes parents, peut-être, mais pas les miens...». Car si tout est ainsi haineux, pervers, immonde, ne serait-ce pas la fin du foyer stable, du mariage aseptisé — pilier de nos identités et de l'État lui-même ? N'est-ce pas là le scandale ?

En l'année 1596, Shakespeare n'a pas besoin d'une telle subversion. Publiée en 1597, probablement écrite en 1595 ou 1596, lorsque Shakespeare (1564-1616) a une trentaine d'années, *Roméo et Juliette*, la neuvième de ses pièces, appartient à ce qu'on appelle sa seconde période, celle des pièces et chefs-d'œuvre lyriques (avec *Songe d'une nuit d'été*, par exemple), et fut le premier grand succès de l'auteur. Certains critiques, se fondant sur l'évocation d'un tremblement de terre dans la pièce, la font remonter à 1591, ce qui ferait d'elle la toute première pièce de l'auteur. Si l'on admet la première hypothèse, retenue officiellement aujourd'hui, qui la date de 1595-1596, il apparaît que Shakespeare compose ce drame de l'amour-haine, de l'*hainamoration*, très exactement à l'âge de trente et un ou trente-deux ans. Jeune sans doute. Mais plus important semble un fait majeur dans sa biographie : c'est en 1596 que meurt son fils Hamnet (né en 1585), à l'âge de onze ans. Depuis onze ans déjà, depuis la naissance des jumeaux, Hamnet et Judith, William Shakespeare a quitté sa femme, Anne Hathaway, pour s'installer à Stratford et se consacrer à son œuvre.

Dans ce contexte, *Roméo et Juliette* s'éclaire à nos yeux comme une certaine nostalgie du couple amoureux et du mariage, apparu désormais impossible, mais idéalement maintenu face à la douleur coupable de la perte du fils. Comme une ardeur juvénile mise à sauver l'image de deux amants que la vie se charge de désunir. Cette coloration idyllique de la pièce trahit sans doute la jeunesse de son auteur.

Faisons encore l'hypothèse, sans autre preuve que les recoupements possibles entre les sentiers inconscients du lecteur et ceux de l'auteur (texte et biographie), que la mort de Hamnet a déclenché chez Shakespeare une autre nostalgie : celle d'un couple

qui, lui, serait amoureux. Amoureux comme précisément n'ont pas su l'être William et Anne Hathaway, l'épouse plus âgée que lui et qui lui a donné une fille après six mois de mariage, en 1582, puis des jumeaux trois ans après.

À son mariage banalisé par les naissances, marqué par la mort, William rêveur — et déjà blasphémateur acharné de la puissance patriarcale-matrimoniale —, oppose le songe des amants brûlés par la loi de la haine, mais qui restent en eux-mêmes immortellement sublimes. Amants idéaux, couple impossible : l'éros prometteur et la haine réelle tissent la réalité. Shakespeare semble s'excuser : la haine est venue des autres. Songeons donc à *Roméo et Juliette*, dans sa tonalité idyllique, comme à un chant de deuil à la mort du fils. La culpabilité du père avoue dans cette pièce, avec la haine du mariage, le désir de maintenir le mythe des amants épris, des amants éternels. Préserver cette idéalisation du couple, fût-il éphémère, pour ne pas avoir à entrer dans la haine qui habite le mariage réel et produit la mort (mort des enfants : de Roméo, de Juliette... de Hamnet ?) : tel est peut-être le cadeau du père au caveau du fils. Le don de William Shakespeare à Hamnet Shakespeare.

Plus tard, lorsque le père de Shakespeare mourra à son tour, en 1601, la loi s'écroulera tout à fait. Viendra alors, avec cette similitude qui lie *Roméo et Juliette* à la mort de Hamnet, la pièce *Hamlet*, en parallèle cette fois avec la mort du père.

Dans *Hamlet*, en écho à la mort et du fils et du père, mais par antithèse au regard de *Roméo et Juliette*, aucun couple ne tient sous la langue corrosive de Shakespeare poussant la vengeance du fantôme paternel contre la mère, épouse criminelle, jusqu'à rendre hideux tout couple. Puis, en 1609, meurt à son tour la mère du poète, et Shakespeare publie ses *Sonnets*, qui glorifient l'amour homosexuel pour William H., pour la *Black Lady*. William Hamnet, le fils, à moins que ce ne soit le père qui s'est découvert fils, homme-chair, homme-femme si l'on veut, passion christique du corps plutôt, chant à la bisexualité psychique assumée... Dans son roman, *Femmes* (Gallimard, 1983, p. 467-9), Philippe Sollers propose en effet cette interprétation de «l'homosexualité» de Shakespeare.

Mais en 1596, nous n'en sommes pas là. Roméo et Juliette existent comme conjuration de la mort de Hamnet, comme antidote au mariage raté. Hamnet est mort, et il faut des amants sublimes et intouchables. Nostalgie du bonheur amoureux ? Nostalgie : *nostos*-retour ; *algos*-douleur. Retour douloureux sur un passé cependant

mort et qui conduit à un mort ? Reçois, cher Hamnet, pour ta couronne mortuaire, l'immortelle image des amours passionnées de tes parents qui, amoureux fervents, t'auraient sauvé de la mort, ou bien, amoureux damnés à la Roméo et Juliette, t'auraient épargné d'être. Pour toi, Shakespeare immortalise l'amour, mais ta mort est le symptôme, la preuve que la haine triomphe...

Éros et Thanatos

«*My only love, my only hate*». Tel est en effet le sujet, et dès le premier acte. On assimile souvent le couple de Roméo et Juliette à Tristan et Iseult, pour y voir la démonstration d'un amour contrarié par les règles sociales ; pour souligner comment le couple est maudit et détruit par la chrétienté qui étouffe la passion au sein du mariage ; pour y chercher la révélation de la mort qui domine au cœur de la jouissance amoureuse. Le texte shakespearien comporte, en outre, un élément plus corrosif encore, que son art de l'ambiguïté et du renversement des valeurs manie avec une magie insidieuse au sein même de la plus intense glorification amoureuse. Qu'à travers le sexe, ce soit la haine qui triomphe : voilà ce qui saute aux yeux et aux oreilles dès les premières pages. Dès la première scène, les propos émaillés de jeux de mots et d'obscénités des deux valets font planer sur cette idylle présumée pure l'ombre du sexe et des inversions de tous genres. On est tout de suite préparé à la réplique de Roméo qui qualifiera l'amour de «folie la plus raisonnable» (I.4.25-6). Peu après, l'amour sera décrit par Mercutio — personnage funeste qui conduit, avec Benvolio, à un engrenage de la violence, et dont la mort, au troisième acte, obligera Roméo à le venger en tuant Tybalt — sous l'apparence de la fée accoucheuse, la reine Mab, caricature de l'amour. Fantôme gnomique, fascinante et hideuse, dominatrice des corps amoureux, envers nocturne, ivre et meurtrier de la luminosité amoureuse, n'est-ce pas Mab qui mène le jeu ? «Son fouet, fait d'un os de grillon, a pour corde un fil de la Vierge» (I.4.65).

Mais c'est Juliette qui forge les formules les plus intenses pour indiquer que cet amour est étayé sur la haine. On peut lire, dans les propos de la jeune fille noble, un simple procédé rhétorique annonçant d'emblée la mort finale, ou bien une clause de langage ambiguë marieuse de contrastes, et que l'on voit à l'œuvre aussi bien à d'autres moments de la pièce que dans l'esthétique shakespearienne en général. Mais, plus profondément, c'est d'une haine à l'origine même de l'élan amoureux qu'il semble s'agir.

D'une haine qui préexiste au voile de l'idéalisation amoureuse. On ne peut que saluer ici la lucidité de cette connaissance du couple. Notons aussi que c'est une femme, Juliette, qui en a l'inconscience la plus immédiate, la lucidité la plus somnambulique. Ainsi, dès leur première rencontre, et alors que Roméo oubliant brusquement Rosaline, dont l'amour pourtant le tenaillait brutalement peu de temps avant, s'avoue uniquement envahi d'un «trouble à son comble» devant Juliette, fille d'une famille ennemie, c'est Juliette elle-même qui formule franchement : «Mon unique amour émane de mon unique haine» («*My only love sprung from my only hate*») (I.5.136).

Mais Roméo lui-même n'était-il pas allé à la fête des Capulet, en sachant qu'il allait à un festin de la haine ? Toujours Juliette : «Ton nom seul est mon ennemi» (III.2.38). Ou encore, au comble du monologue amoureux qui met en place la passion de l'attente et exalte les qualités des amants — «À moi, nuit ! Viens, Roméo, viens : tu feras le jour de la nuit !...» —, Juliette enchaîne innocemment : «Viens, gentille nuit [...] et quand il devra mourir, / Prends-le et coupe-le en petites étoiles / Et il rendra la face du ciel si belle / Que le monde entier sera amoureux...» (III.2.20-3). «Quand il sera mort, prends-le et coupe-le» : on croit entendre une version pudique de *L'Empire des sens* japonais. Cette adversité passe inaperçue, emportée qu'elle est par une autre haine qu'on peut regarder en face — la malédiction familiale, sociale, est plus avouable et supportable que la haine inconsciente des amoureux entre eux. Il n'en reste pas moins que la jouissance de Juliette s'énonce souvent en prévoyant — en désirant — la mort de Roméo, et cela bien avant que son sommeil drogué ne trompe Roméo jusqu'à le conduire au suicide, et que ce désir de mort ne se retourne sur elle-même, à la vue du cadavre de Roméo, pour la conduire au suicide elle aussi : «Maintenant que te voilà si bas, tu m'apparais comme un mort au fond d'une tombe», dit-elle à l'acte III.5.55-6.

Cette évocation fréquente de la mort n'est pas simplement destinée à affirmer qu'il n'y a pas de place pour la passion dans le monde des vieux et, par extension, dans le mariage. Que l'amour doive mourir au seuil de sa légalisation, qu'éros et loi soient incompatibles, frère Laurent le dit bien, et c'est là un reliquat de l'ascétisme chrétien vulgarisé : «Vivre longtemps mariée, ce n'est pas être bien mariée ; la mieux mariée est celle qui meurt jeune» (IV.5.76-7).

Plus profondément, plus passionnément, il s'agit de la présence intrinsèque de la haine dans le sentiment amoureux lui-même. Dans la relation à un objet, à un autre, la haine, dit Freud dans un texte de 1915, «Pulsion et destin des pulsions», est plus ancienne que l'amour. Dès qu'un autre m'apparaît différent de moi, il m'est étranger : repoussé, repoussant, abject, haï. C'est ce que j'ai développé, quant à moi, dans mon livre *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection*, Le Seuil, 1980.

La mère au fondement du couple

Ici je vous propose une excursion psychanalytique. Si le couple n'est plus une constante biologique (se reproduire) ou économique (survivre en profitant de la force du travail du partenaire), comment peut-il subsister sous l'assaut du désir centrifuge et de la poussée de Thanatos, la mort, dans Éros ? Qu'est-ce qui, dans l'alchimie de la psyché, incurve le désir volage vers l'amour constant et fidèle ? Nous allons aborder ici le couple comme figure maternelle, à travers des variantes.

1. L'amoureux est cet enfant qui, dans le couple qu'il crée, cherche le mirage de l'appui parental : cherche l'image idéalisée de ses propres parents, de ses deux parents.

2. Un père idéal pour l'homme et la femme.

3. Une mère nourricière pour l'homme et la femme.

4. Hétéro- ou homosexuel, le couple est ce pari utopique de rendre durable le paradis perdu — mais peut-être n'est-il que simplement désiré et en réalité jamais connu ? — de l'entente amoureuse entre l'enfant et ses parents.

Alors que le désir suit le temps, se réalise et s'épuise dans la fuite des objets dans le temps, le couple défie le temps en essayant de conjuguer, au désir, la stabilité dont l'emblème est le foyer : l'espace. Lové à l'espace, le couple aspire à joindre au désir toujours ravageant, le mirage du giron maternel. N'est-ce pas parce qu'il n'y a pas de bonne mère dans *Roméo et Juliette*, que Lady Capulet est froide et que la nourrice elle-même ne comprend pas Juliette, que le couple est voué à l'impossibilité chez Shakespeare ?

On s'aperçoit vite, cependant et en dernier ressort (c'est-à-dire si le couple devient réellement un, s'il dure), qu'elle et lui ont épousé, en l'autre, leur mère. Par-delà le père — donateur de la loi et de la stabilité —, c'est la mère oblatrice que chacun des protagonistes recherche dans le couple, dans un chassé-croisé des

identifications masculines et féminines.

Chez l'homme comme chez la femme, toucher à la mère chez le partenaire, c'est toucher au socle du couple et, par là même, le pérenniser. Mais cette figure donatrice de vie induit paradoxalement la mort. La mère, la mort. Pourquoi ? Parce que la stabilité qui me rend l'espace, tue le désir et me prive du temps : la stabilité du couple, si elle entrave le désir, est une stabilité mortifère. Couple-mère ? ou couple-mort ? Ultime figure de l'ambivalence amoureuse, qui n'a pas échappé à Shakespeare.

«*The earth that's nature's mother is her tomb / What is her burying grave, that is her womb*» (II.3.9-10) («La terre, qui est la mère des créatures, est aussi leur tombe / Leur sépulcre est sa matrice même»), profère sentencieusement frère Laurent. L'évanouissement jubilatoire de l'identité au sein d'un amour nostalgique d'une étreinte maternelle, est éprouvé néanmoins par l'adulte comme une perte, voire comme un danger mortel. Les mécanismes de défense réagissent alors, pétris de pulsions et de haine moiïque et surmoiïque, pour redonner contour, identité et existence au *même* englouti dans *l'autre*. L'alternance amour/haine tresse l'écheveau de la passion, et son éternel retour ne fait jamais «meilleur» couple que du couple sadomasochiste. Meilleur, parce que s'alimentant de sa possibilité interne de recharge et de décharge libidinale, qui suppose que chacun des partenaires assume l'ambivalence sexuelle. Est-ce à dire l'androgynat ? Pas exactement. Car l'origine du désir réside justement dans la coupure entre les sexes, dans la sexuation, dans le fait qu'il y a deux sexes, et dans cette guerre assumée. Car aussi le «féminin» de l'homme n'est pas le «féminin» de la femme, et le «masculin» de la femme n'est pas le «masculin» de l'homme. Homme et femme : je suis à tour de rôle ton père et ta mère. Ils sont quatre à vouloir faire deux dans le couple, et à vouloir régler ainsi l'insoluble harmonisation. On n'insistera jamais assez sur cette bisexualité psychique des deux partenaires.

Juliette, si froide avec sa mère, renvoie en miroir à sa génitrice la distance glacée que lady Capulet maintient avec sa fille. Juliette imaginant son amant mort ; Juliette se révoltant contre la bonne mère qu'est la nourrice lorsque celle-ci fait volte-face et l'incite à oublier Roméo ; Juliette plantant dans sa propre chair le couteau de Roméo. On remarquera que cette «dame en espoir de la terre» de son père (au dire de Capulet lui-même, I.2.15), et qui fait entrer ce père dans une colère trop passionnelle pour être innocente, lorsqu'elle refuse le mari choisi par ce père même (III.5), est habitée

par le rejet, et une présence d'esprit qu'il faut bien appeler phallique, signant une violence certaine, une aversion possible. «Mon unique amour émane de mon unique haine». Juliette en garçon révolté contre le nom du père...

C'est frère Laurent, par ailleurs, qui relève la féminité de Roméo dont les chaudes amitiés masculines, sans doute, sont courantes à l'époque. Ce sont les échauffements passionnels des hommes appartenant à des clans ennemis qui conduisent Roméo à s'introduire auprès de sa première bien-aimée, Rosaline, pour y découvrir ainsi la seconde, Juliette, avant de pénétrer... mortellement, Tybalt et Paris. Ce qui excite Roméo, ce n'est autre que le père Capulet et ses substituts mâles. Tybalt, le cousin, n'est-il pas en effet le substitut de Capulet, tout comme l'est Paris, le mari choisi par le même père ? De même que la facilité avec laquelle Roméo passe de Rosaline à Juliette s'explique par le fait que toutes deux procèdent de la même source de haine, la famille des Capulet. Mais le savant prêtre dévoile l'envers de cette médaille agressive et vengeresse dans l'emportement amoureux : une certaine «féminité» de Roméo. «Es-tu un homme ? ton corps le proclame ; mais tes larmes sont d'une femme, et ta sauvage action [le meurtre de Tybalt] dénonce la furie déraisonnable d'une bête brute... [...] mais toi, maussade comme une fille mal élevée, prends garde...» (III.3.109-11 & 143).

Je vous propose maintenant, pour conclure, une brève méditation sur l'actualité du couple. Si le désir est volage, ivre de nouveauté, instable par définition, qu'est-ce qui pousse l'amour à rêver de couple éternel ? Pourquoi la fidélité, le vœu d'une entente durable ? Pourquoi en somme le mariage d'amour — non pas comme nécessité de certaines sociétés, mais comme désir, comme nécessité libidinale ?

C'est dans l'adolescence, en général, que garçons et filles rêvent de fidélité et de couplaison stabilisée. La découverte du plaisir sexuel, au contraire, déstabilise, mais elle conduit aussi, en contrepoint, au besoin de sécurité (maternelle ?) et à la nostalgie de recréer le paradis perdu de la dyade originare. Plus tard, maîtrisant davantage le jeu avec la castration qu'est l'expérience de la jouissance — «Je te possède / tu me possèdes, je me perds en toi, je te fuis» — l'homme se dérobe à l'engloutissement dans le couple matrimonial, pour essayer de s'assurer une puissance phallique dans les miroirs successifs des conquêtes plus ou moins nombreuses, transgressives, rassurantes parce qu'éphémères et multiples. Mais

une femme est rarement Don Juan, ou bien, quand il lui arrive de jouer à ce jeu, c'est par identification virile qu'elle y parvient, au prix d'une bravoure plus scandaleuse encore que celle de son homologue mâle, et avec plus de risques d'effondrement psychique. C'est un lieu commun, et les changements cependant radicaux de nos mœurs sous les coups du féminisme n'ont pas bouleversé cet aspect de la vie érotique : les femmes veulent le mariage. Instinct matriciel de stabilité pour la nidation de la progéniture, disent les adeptes de l'éthologisme, une conception naturaliste de l'humain. Plus psychiquement, il s'agirait peut-être d'un besoin inaltérable de s'assurer une fois pour toutes, à travers le mari-père, la possession du bon mari qu'est une mère nourricière, la possession de la mère nourricière, celle qu'une femme perd irrémédiablement par son accès au père comme objet normal de son désir d'hétérosexuelle. Se marier donc, pour que, dans la stabilité chaleureuse et abritante du foyer, la petite fille de son père puisse non seulement être une mère à son tour, mais aussi... avoir une mère, s'en nourrir et en jouir auprès et par l'intermédiaire de son épouse. Par le jeu des inversions des rôles qui constitue la perversité réussie du couple réussi, c'est l'épouse qui sera l'homme, le mari de cette mère fantasmatique qu'est l'époux stable et nourricier. Elle sera le phallus, si vous préférez, en adoptant les masques de la virilité domestiquée : dominatrice secrète, distraite, indulgente mais sûre, du mari maternel. Le fantasme du couple réussi pour une femme n'est-il pas d'épouser une mère dont elle, l'épouse, sera le phallus ? Qu'elle puisse être la clé de la jouissance de l'autre, mais aussi sa délégation sociale sourdement et solidement dominante ? On croit, dans le fantasme du bon mariage, que la femme épouse un bon père : mais si le fantasme de bonté perdure, c'est qu'une bonne mère s'est glissée dans l'autorité paternelle, pour assurer — avec l'identification primaire garante du narcissisme — quelques possibilités de régression plus archaïque. Sans quoi, d'où viendraient les « joies du mariage » ? Elles risquent fort de se réduire à la soumission masochiste, si attirante il est vrai, d'une servante du logis. Tout un chapitre de la vie conjugale s'y loge : une libido époncée dans les tracas de la ménagère...

Les mœurs modernes, fouettées par la pilule et l'insémination artificielle, dissocient de plus en plus la sexualité de la reproduction. Elles finiront par rendre socialement et scientifiquement inutile le couple éternel, ainsi que l'institution du mariage en tant que nécessité sociale assurant les conditions

optimales pour la reproduction de l'espèce. Les besoins psychiques de couplaison permanente vont de toute évidence et dans la foulée s'estomper aussi, sans pour autant disparaître.

Car ce couple fidèle que souhaitait naguère la loi demeure pour beaucoup une nécessité érotique thérapeutique devant la perte d'identité que provoque la multiplicité ouverte des plaisirs et des jouissances. En assurant la sécurité par le repère d'identité qu'il procure («Tu *m'aimes donc je suis, y compris dans la passion, dans la maladie...*»), le couple est un miroir durable, une reconnaissance répétée. Il soutient, comme une mère son nourrisson. Cependant, par-delà cette fonction réparatrice, peut-il s'arroger aussi la vocation d'être ce temple où brûle le feu éternel du désir ? La perversion seule est maîtresse en la matière, attachant dans l'amour-haine des partenaires enchaînés à tel objet partiel que fournit l'autre, ou à telle alternance actif-passif, masculin-féminin, que procure la dramaturgie érotique ou existentielle... Les grandes envolées d'indépendance féminine n'ont pas brisé cette loi forcément réactionnaire parce qu'inconsciente, qui ressource et abîme en même temps le désir dans le giron de l'objet maternel archaïque. La lutte féministe a relancé la vitalité libidinale par compétition phallique, à travers la guerre amoureuse sous-jacente à l'identification avec l'autre sexe. Toutefois, les couples, honnis, se sont reformés, homo- ou hétérosexuels, maternants ou sadomasochistes, maternants *et* sadomasochistes.

On peut supposer que, quelle que soit l'évolution des sciences du corps et celle des mœurs qui les précèdent et les suivent, les femmes auront besoin, surtout dans la période fécondable de leur vie, d'une certaine fiabilité du couple. Quitte à dissocier une partie de leur vie sexuelle de la vie de ce couple-là. La maternité — autre amour dissolvant et mortifère, extatique et lucide, délicieux et pénible — nécessite un support. Une mère de la mère doit être là : rôle qui, depuis l'effondrement des grandes familles ou des tribus dans la vie moderne, est dévolu au mari.

Longue vie au couple : telle semble être, malgré sa fin apparemment morbide, le message de *Roméo et Juliette*. Le moins que l'on puisse dire est que l'actualité lui donne raison : l'impossible couple ne cesse de renaître de ses cendres, de varier ses visages et ses règles, oscillant toujours entre stabilité et dispersion, espace et temps, éternité et instant...

Le sommeil des amoureux

Mais revenons à la vision shakespearienne, et au sommeil des amants. La magie de *Roméo et Juliette* tient pour moi, par-delà les plis de cette ambivalente passion que nous avons visitée ici, dans l'image finale d'un amour qui est une mort, mais que nous persistons pourtant à regarder comme si elle n'était qu'un sommeil éternel. Ces deux corps, ces deux cadavres ne sont pas morts — ils nous rappellent le sommeil des amoureux — lorsque nous dormons côte à côte ou dans les bras l'un de l'autre, pour nous préparer à d'autres jeux amoureux, à d'autres combats érotiques ou sociaux.

La mort des amants de Vérone a beau être irrémédiable, le spectateur garde le sentiment qu'il ne s'agit que d'un sommeil. Dans ce déni qui nous fait rêver les deux cadavres comme de simples dormeurs, c'est peut-être notre soif d'amour — défi magique de la mort — qui parle.

Le jeu risqué avec le somnifère dans les péripéties mêmes du texte suggère déjà une telle confusion. Cependant, l'image finale du couple immobile nous conduit peut-être à cette terre promise qu'est le sommeil des amoureux. En effet, la satisfaction érotique des désirs n'est pas l'identification primaire apaisante qui berce l'enfant quand il parvient à s'identifier avec ses deux parents réunis, et en ce sens «l'amour [comme satisfaction érotique] confisque le narcissisme», comme l'expliquent D. Braunschweig et M. Fain dans *Éros et Antéros*, Payot, 1971, p. 195 sq. Le sommeil est alors à la fois une réparation du narcissisme épuisé dans le désir, et un pare-excitation qui permet à la représentation amoureuse de prendre forme. Sans cette représentation de l'union des amoureux qui dorment enlacés, la dépense érotique est une course à la mort. Le sommeil des amoureux, d'ailleurs, ne fait que recharger une énergie d'imaginaire prête, au réveil, à de nouvelles dépenses, de nouvelles caresses, sous l'empire des sens... Roméo et Juliette morts-endormis sont, comme notre sommeil à deux lorsque nous sommes amoureux, une tendresse, la rencontre avec le premier autre — la mère —, l'aurore du rapport à l'autre, une réserve d'images fusionnelles qui apaisent, pour un temps, la frénésie érotique avant de la relancer... Car le socle de l'amour maternel est le socle d'Éros. Éros sans tendresse, Éros sans l'hommage rendu à la relation mère-enfant, est impossible. En témoigne un autre mythe, celui de la Vierge, support de l'imaginaire des peintres, des musiciens et des artistes dans la culture occidentale...

La situation transférentielle, ainsi que le discours analytique nous pourvoient également d'une certaine réserve imaginaire amoureuse pour nos drames érotiques et sociaux. Mais sans nous laisser nous assoupir, l'analyse se propose surtout d'être le réveil lucide des amoureux...

J'espère de même que la lecture, et pourquoi pas la réflexion que nous avons menée aujourd'hui sur le texte de *Roméo et Juliette*, pourra avoir l'effet d'un sommeil réparateur — pour nos amours et pour nos couples. Tel me semble être le sens du plaisir esthétique : une réparation narcissique qui nous permet de tenir dans les épreuves et combats ultérieurs (de l'amour, du mariage, de la vie professionnelle). Ce n'est pas le moindre génie de Shakespeare que d'avoir conclu cette méditation sur l'amour à mort qu'est *Roméo et Juliette* par l'image d'un sommeil réparateur, qui se substitue à l'effroi de la mort et dans laquelle je vois l'emblème même du plaisir esthétique. Comment défier le temps dans lequel s'épuisent nos amours ? Par le couple ? Rien de moins sûr, mais pourquoi pas ? Reste le sommeil des amoureux, blason de la réserve esthétique, substitut du couple. Et si c'était la seule éternité qui nous reste ?

Julia KRISTEVA
Université Paris VII - Denis Diderot