



Des murs de Pompéi aux planches de Stratford-upon-Avon : la mise en corps de la mort de Pyrame et Thisbé

Janice VALLS-RUSSELL
(IRCL-UMR5186 du CNRS, Université Montpellier 3)

Un jeune homme et une jeune fille. Ils vivent dans une ville entourée de murs ; semblablement beaux, jeunes et de rang social analogue, ils sont voisins. Ils s'aiment, tout devrait les réunir. Mais le mur qui sépare les deux maisons est aussi celui d'un conflit entre les deux familles, qui leur interdisent tout contact. Ils tenteront de contourner l'obstacle et de déjouer les interdits, mais ce n'est que dans la mort, à la suite d'une méprise tragique, qu'ils seront enfin unis.

L'histoire se déroule à Babylone, dans un temps reculé, où mythe et histoire se fondent. Elle se déroule aussi dans une forêt aux abords d'Athènes qui ressemble à s'y méprendre aux forêts anglaises sous le règne d'Élisabeth I^e, et dans la Vérone des nouvelles et des poésies narratives italiennes des xv^e et xvi^e siècles (traduites en français et en anglais au xvi^e siècle), mais aussi Vérone telle que se l'imaginent les dramaturges élisabéthains et leur public. Ils s'appellent Pyrame/Bottom et Thisbé/Flute, ils s'appellent aussi Roméo et Juliette. Et c'est sur les planches que se déplace l'histoire que nous livre Ovide dans le livre IV des *Métamorphoses*, mise en corps par Shakespeare dans deux pièces écrites presque simultanément (1594-1595), une comédie, *Le Songe d'une nuit d'été*, et une tragédie, *Roméo et Juliette* – sans que l'on sache laquelle fut écrite en premier¹. Ce diptyque remarquable offre une aire d'études intergénérique unique permettant d'explorer, dans l'œuvre d'un auteur, l'expression d'un même mythe dans un même espace artistique, celui de la scène : ce lieu de rencontre par excellence de l'écriture et de l'iconographie est aussi celui de leur interaction avec l'espace scénique et le jeu des acteurs, qui remodifient le rapport à l'œuvre : la transmission de sources classiques et leur renouvellement sont sous-tendus et remis en question par l'évanescence intrinsèque, sans cesse renouvelée, du spectacle vivant.

¹ Les uns pensent que *Le Songe* a été écrit en premier, et *Roméo et Juliette* en second, d'autres que *Le Songe* vient après, l'histoire de Pyrame et Thisbé étant en quelque sorte une parodie que Shakespeare propose de sa propre tragédie – à moins que *Roméo et Juliette* ne soit la parodie de Pyrame et Thisbé ? Sur ce débat, voir Janice Valls-Russell, *Pyrame et Thisbé : Itinéraires d'un mythe ovidien dans l'Angleterre des xiv^e-xvii^e siècles : transmission, appropriations, réécritures*, thèse de doctorat dirigée par Jean-Marie Maguin, Université Paul Valéry—Montpellier 3 (2009), vol. 2, p. 340-341.

Je me propose d'étudier cette « mise en corps » du texte ovidien en examinant plus particulièrement la scène de la mort des amants. L'approche que j'ai retenue consiste à réinscrire l'étude textuelle du traitement du mythe par Shakespeare dans des dimensions visuelles, corporelles et scéniques, abordées depuis une perspective double : celle d'une mise en regard avec des éléments iconographiques de la Renaissance, et celle qui se dégage des choix opérés par des metteurs en scène du XX^e siècle. Il ne s'agit pas d'établir une quelconque filiation dans un sens ou dans l'autre, archéologique ou à rebours, mais plutôt de procéder par ce que Roger Chartier nomme un processus d'« imaginaire historique » – ou, ici, iconographique, et de suggérer que l'objet d'étude se trouve au croisement de deux modes d'observation : celui de la transmission, ou des transmissions, d'une tradition littéraire qui s'inscrit dans une esthétique renaissante, et celui d'allers et retours réflexifs entre les contextes d'écriture ou de reformulation du mythe et leur traitement ultérieur. Les outils utilisés exigent une mise en garde méthodologique : tandis que l'iconographie produit des œuvres d'art autonomes et stables (pour celles qui ont survécu), les photos d'une mise en scène sont soumises à diverses formes de subjectivité : l'instant, l'angle choisi, une représentation donnée à un moment précis, le regard culturellement induit du photographe. L'accès à des versions, ou à des extraits, filmés, de différentes représentations d'une même mise en scène, à des recensions et à des clichés de photographes différents permet de corriger en partie certaines de ces distorsions².

*

Les informations qui ont survécu sur les conditions de représentation dans le théâtre élisabéthain proviennent des registres et des documents comptables des régisseurs, comme *Henslowe's Diary* (1591-1609), d'écrits divers, de quelques gravures et dessins, ainsi que de l'archéologie et de l'architecture, par des fouilles, la reconstruction de théâtres et la reconstitution des conditions scéniques³. Pour ce qui est du mythe qui nous intéresse ici, les gravures dans les nombreuses éditions illustrées des *Métamorphoses* et les objets décoratifs donnent une idée de la façon dont l'imaginaire s'est emparé de certains de ses éléments, ceux qui ont pu frapper les esprits ou répondre aux goûts de l'époque. La scène de la mort est celle qui est privilégiée, les représentations de Pyrame et Thisbé de part et d'autre du mur étant plus rares⁴. Ces choix artistiques apportent quelques indices quant aux moyens qui ont pu être mis en œuvre pour transposer le récit à la scène – dialogues et didascalies, objets (dont certains sont indiqués dans la pièce), jeu scénique – ainsi que sur les attentes qui pouvaient être celles du public, ou d'une partie du public, et sur sa réception.

Par ailleurs, certaines mises en scène qui nous sont contemporaines peuvent, sans se vouloir « historiques » ou « filiatives », proposer des éclairages sur les conditions de

² Sur la recension comme outil de recherche, voir Paul Edmondson, Paul Prescott et Peter J. Smith, dir., *Reviewing Shakespearean Theatre: The State of the Art*, *Shakespeare, Journal of the British Shakespeare Association* 6.3 (2010); et Paul Prescott, Peter J. Smith et J. Valls-Russell, dir., "Nothing if not Critical": *International Perspectives on Shakespearean Theatre Reviewing*, *Cahiers Élisabéthains 40th Anniversary Special Issue* (2012).

³ Voir par exemple le site du Rose Theatre (www.rosetheatre.org.uk) et le Shakespeare's Globe (www.shakespearesglobe.com), à Londres, et le Blackfriars Playhouse, à Staunton, Virginie (www.americanshakespearecenter.com).

⁴ On en trouve quelques exemples au Moyen Âge, dans des manuscrits et sur des coupes du XII^e siècle. Voir J. Valls-Russell, *Pyrame et Thisbé: Itinéraires d'un mythe ovidien dans l'Angleterre des XIV^e-XVII^e siècles: transmission, appropriations, réécritures*, thèse de doctorat dirigée par Jean-Marie Maguin, Université Paul Valéry—Montpellier 3 (2009), vol. 2, p. 420. À noter, bien plus tardif, le tableau du peintre préraphaélite John William Waterhouse (1909), « Thisbe or the listener » (huile, collection privée).

représentation, notamment par ce que l'on pourrait appeler une économie du bricolage et du recyclage, par l'art de puiser dans le mobilier du quotidien pour le détourner – méthode analogue à celle des artisans dans *Le Songe* qui entreprennent de jouer la tragédie de Pyrame et Thisbé⁵. Parfois, aussi, par des processus d'affleurement inconscient, les partis pris esthétiques qui dictent le choix des mises en scène, des objets scéniques, des registres, d'un langage corporel sont susceptibles de renouer, y compris à l'insu du metteur en scène ou du comédien, avec des représentations iconographiques antérieures.

Une illustration de ce type d'échange « inconscient » est apportée par la mise en scène du *Songe* de Tim Supple (2007). Ici, le mur est matérialisé par un long tuyau que le comédien jouant ce rôle, qui se trouve être un plombier, tient sur ses épaules, avec Pyrame et Thisbé essayant de communiquer à chaque extrémité. Ce tuyau rappelle étonnamment le « dui », ou fin tuyau, par lequel communiquent Pyrame et Thisbé dans *l'Histoire sainte* de Jehan Malkaraume (fin XIII^e-XIV^e s., BNF ms.Fr903), reproduit également dans une miniature du *Roman de la Poire*, de Tibaut (v. 1275, BNF, ms.Fr2186) dont toute une partie est consacrée au mythe de Pyrame et Thisbé⁶.



Ci-contre :

A Midsummer Night's Dream, mise en scène de Tim Supple (RSC, 2006).
Photo : Suzanne Worthington/RSC.

Ci-dessous :

Miniature du *Roman de la Poire*
(v. 1275, Bib. Nat. Paris, Fr2186, 7v^o).



⁵ La sélection que propose Jodie Blin (dans ce même numéro d'*Arrêt sur scène/Scene Focus*) d'extraits de recensions du *Songe d'une nuit d'été* portant sur la pièce des artisans permet d'entrevoir ce fonctionnement du « bricolage » à l'œuvre dans des mises en scène des quatre dernières décennies.

⁶ Sur cette correspondance fortuite, voir J. Valls-Russell, « Theatre Reviewing à la mode des Cahiers », *Nothing if not Critical: International Perspectives on Shakespearean Theatre Reviewing, Cahiers Élisabéthains 40th Anniversary Special Issue* (2012), p. 9-14, 12-13. Le manuscrit de Malkaraume est disponible en ligne sur le site de la BNF : <http://gallica.bnf.fr>. Les enluminures du *Roman de la poire* sont consultables en ligne sur le site de la BNF (base Mandragore des manuscrits enluminés) : <http://mandragore.bnf.fr>

Le Songe, dont on a pu penser qu'il fut écrit pour un mariage, a été joué en public maintes fois du vivant de Shakespeare (« *sundry times publicly acted* »), si on en croit la page de titre de l'édition de 1600. L'édition pirate de *Roméo et Juliette* de 1597 signale que cette tragédie excellente (« *excellent conceited tragedy* ») aurait elle aussi été fréquemment jouée et applaudie en public (« *often (with great applause) played publicly* »). Construite sous forme de mise en abyme d'une occasion nuptiale, *Le Songe* intègre comme pièce dans la pièce un tableau de Pyrame et Thisbé joué par des comédiens amateurs à l'occasion d'un mariage aristocratique. Ce tableau, dont l'auteur s'amuse à nous faire croire qu'il a été conçu comme un simple divertissement parmi d'autres, choisi de manière aléatoire⁷, envoie des réverbérations à travers l'ensemble de la comédie, dont l'intrigue principale se démultiplie en mettant en scène trois couples amoureux qui tour à tour se cherchent, se croisent et s'esquivent avant que tout semble rentrer dans l'ordre avec un triple mariage. Tel un déflecteur, le drame mis en scène de manière burlesque permet d'éviter que les jeux amoureux déclenchés par une opposition parentale, comme chez Ovide, ne débouchent sur une tragédie analogue à celle de *Roméo et Juliette*, dont l'amour, on le sait, est entravé par un conflit entre les familles Capulet et Montaigu. La fonction de commentaire et de médiation entre différents univers de l'interlude dramatique créés et joués par les artisans est renforcée par le fait que le rôle de Pyrame est tenu par l'artisan Bottom, lui-même instrumentalisé dans le conflit qui déchire un autre couple, celui que forment le roi Obéron et la reine Titania.

Là où *Le Songe* est un kaléidoscope qui déconstruit le mythe, *Roméo et Juliette*, dont la poésie finement ciselée puise dans le format et les paradoxes rhétoriques du sonnet pétrarquiste, élève au rang d'amants mythologiques intemporels le couple d'amoureux de Vérone, dont l'histoire avait jusque-là inspiré des textes d'un registre jugé moins exalté, à la mythologie appauvrie, celui des nouvelles et des poésies narratives (italiennes, françaises, anglaises). L'opposition parentale (principalement paternelle), matérialisée par le mur du verger que Roméo doit franchir pour rejoindre Juliette, l'obstination et l'inventivité déployées par les amants pour se réunir, la lecture erronée de signes, et le double suicide suivi d'une réconciliation des parents, renvoient à la structure du mythe de Pyrame et Thisbé. Le mythe affleure explicitement à travers l'indice du nom de Thisbé, que Mercure, l'ami de Roméo, inscrit dans une liste contre-pétrarquisante d'amours célèbres (II.iii.36-40⁸), ainsi que par d'autres éléments du mythe : la lune, témoin des rencontres nocturnes clandestines (II.i), l'allusion au lion, déplacée vers la scène de la mort pour évoquer le tombeau qui a dévoré Juliette (V.iii.45-48), et une rhétorique de l'excès dont l'intensité, chez Ovide comme Shakespeare, par exemple dans les scènes où Roméo puis Juliette viennent déverser leur désespoir auprès du Frère Laurent (III.iii, IV.i), se rapproche parfois de la parodie.

Les éléments constitutifs du mythe agencés par Ovide fournissent le cadre scénique et identifiant dans lequel se déroule la mort des deux amants, comme dans un vitrail suisse, de Hans Funk (1532), qui se trouve dans une église rurale du Kent, en Angleterre, (voir ci-dessous). La scène, qui baigne dans des tonalités de bleu et d'indigo, réunit la ville fortifiée en arrière-plan, l'arbre, la lionne tapie à l'arrière avec ses lionceaux (détail inventé par l'artiste) et baigne dans une lumière lunaire blanche ; la façon dont elle est encadrée

⁷ Voir J. Valls-Russell, "Pourquoi Pyrame et Thisbé?", *Autour du Songe d'une nuit d'été de William Shakespeare*, dir. Claire Gheeraert-Graffeuille et Nathalie Vienne-Guerrin, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2003, p. 137-146.

⁸ L'édition utilisée est celle de Stanley Wells et Gary Taylor, *The Oxford Shakespeare. The Complete Works*, Oxford, Oxford University Press, 1994 (1988).

prend la forme suggestive d'un théâtre. Pourtant, le théâtre élisabéthain, ouvert aux intempéries, disposait de peu d'éléments scéniques : l'illusion théâtrale se contentait d'effets que le théâtre du XX^e siècle qualifierait de minimalistes : des rideaux à l'arrière de la scène, fermant à l'occasion un dégagement arrière pouvant servir de chambre, d'antichambre, de chapelle, quelques objets posés sur la scène ou portés par des comédiens, et, surtout, une rhétorique qui, dans un théâtre où les représentations sont données de jour, permet de pallier l'absence de nuit et de solliciter tous les sens.



Hans Funk, Vitrail de l'église de Patixbourne (1532, détail).
Photo : Janice Valls-Russell

Pour les artisans qui mettent en scène *Pyrame et Thisbé* dans *Le Songe*, les choix portent sur les objets scéniques, élevés au rang de personnages : outre les rôles des amants, les autres membres de la petite troupe se répartissent ceux de la lune, du lion et du mur, le metteur en scène se réservant un prologue dans lequel il mentionne le mûrier et le tombeau de Ninus. Leurs discussions préparatoires permettent de définir comment on peut représenter un mur, mais aussi une lune, qui devient une figure allégorique populaire par les attributs auxquels on l'associe, une lanterne, un fagot et un chien (dans la tradition du folklore anglais), triade qui semble redoubler les images de la lune, de l'arbre (le mûrier, évoqué par Ovide et mentionné par Quince dans son « prologue ») et du lion, comme on le voit dans la mise en scène de Tim Supple. En attribuant ainsi les rôles, Quince choisit, comme par un retour aux sources, de s'en tenir aux composantes ovidiennes et de ne pas retenir d'autres rôles évoqués un temps, dont celui de la mère de Thisbé, figure souvent introduite au Moyen Âge.

Les choix opérés par les artisans constituent un cadre scénique resserré analogue à celui qui est signalé dans les didascalies et les dialogues de *Roméo et Juliette*, qui réunissent en un seul espace-temps les divers lieux et moments du récit ovidien : le mur que franchit Roméo et qui entoure le jardin que surplombe la fenêtre de Juliette, mais aussi celui qu'il devra forcer pour pénétrer dans le caveau ; la lune, invoquée dans le duo amoureux nocturne ; l'arbre, qui se situe près de la fenêtre (le mûrier s'est transformé en grenadier, arbre aux fruits et aux fleurs rouge sang, associé au mythe de la fécondité et à Proserpine, épouse du roi des Enfers, Pluton). Un élément est emprunté aux nouvelles italiennes, celui de l'échelle à cordes, complémentaire à l'arbre comme moyen de parvenir jusqu'à Juliette, et que l'on trouve déjà dans une autre pièce de Shakespeare, *Les deux gentilshommes de Vérone*. L'arbre-échelle, dans la mise en scène de Nancy Meckler (2006),

baignant dans une lumière lunaire, et faisant quasiment corps avec Juliette, offre un bel exemple d'une esthétique du « bricolage » qui n'aurait pas déplu à l'époque élisabéthaine, et d'une superposition puissante de différents éléments du mythe de Pyrame et Thisbé, qui viennent renforcer l'intensité et l'économie dramatiques de cet espace-temps créé par Shakespeare.

*

La mort des amants, chez Ovide, s'organise en trois temps. Le premier est celui de Pyrame : arrivé sur les lieux, il trouve le voile ensanglanté de Thisbé, après avoir noté sur le sol les traces du fauve ; immédiatement, il la croit morte. Il exprime alors sa douleur, faite de culpabilité, et se tue avec son épée, le sang bouillonnant et jaillissant, nous dit Ovide,

tout de même que, lorsqu'un tuyau de plomb en mauvais état se coupe, et par l'étroite ouverture, laisse échapper un long jet d'eau qui frappe et fend, avec un sifflement, les airs⁹.

ut iacuit resupinus humo, cruor emicat alte, / non aliter quam cum vitiato fistula plumbo / scinditur et tenui stridente foramine longas / eiaculatur aquas atque ictibus aera rumpit. (IV, 121-124)

Le sang teint en noir les baies blanches du mûrier et pénètre jusqu'aux racines de l'arbre.

Vient ensuite le moment où Thisbé, s'étant cachée pour fuir la lionne, revient sur le lieu du rendez-vous et, après quelque hésitation (n'oublions pas que c'est la nuit), trouve Pyrame agonisant : « s'arrachant les cheveux, enlaçant le corps adoré, elle combla les blessures de ses larmes et mêla ses pleurs au sang qui en coulait ; et collant ses lèvres au visage déjà glacé [...] » ; puis elle saisit l'épée « et après en avoir appliqué la pointe au bas de sa poitrine, elle pesa sur le fer encore tiède de sang¹⁰. »

Que deviennent chez Shakespeare les différents temps de la mort décrits par Ovide ?

C'est en présence d'un certain nombre d'éléments du mythe d'origine que se déroulent, dans chacune des pièces de Shakespeare, les deux suicides successifs, qui font suite à une mort supposée, celle de Thisbé dont Pyrame pense qu'elle a été dévorée par le lion, celle de Juliette dont la mort feinte a été rapportée à Roméo comme réelle. Tout d'abord, le texte s'attache à suggérer une atmosphère nocturne, l'illusion n'étant guère possible dans le cadre d'une représentation en plein jour dans un théâtre ouvert. Des accessoires viennent renforcer le texte : dans *Le Songe*, le parti pris par les artisans, après qu'ils se sont résignés à l'idée que la lune ne brillerait peut-être pas par la fenêtre ce soir-là, est de la personnifier, comme ils ont personnifié le mur. Mais Quince, metteur en scène prudent, prend soin de décoder ces signes pour son public et le comédien, Starveling, qui joue le rôle de la lune, fera de même ; en même temps, les fluctuations ovidiennes entre des éléments perceptibles au clair de lune et l'effacement que produit l'obscurité sont relayées par les artisans. Bien que Quince ait signalé que c'est par un clair de lune que les amants conviennent de se retrouver près du tombeau, les paroles de Bottom/Pyrame soulignent que la nuit est sombre, prémonitoire : répétition de « nuit » (« *night* ») cinq fois en trois vers, qualifiée de « effroyable » (« *grim* »), « noire » (« *black* »), qui rime avec « hélas » (« *alack* ») répété trois fois :

*O grim-looking night, O night with hue so black,
O night which ever art when day is not ;*

⁹ La traduction utilisée est de Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1969-1972 (1928-1930).

¹⁰ « *et laniata comas amplexaque corpus amatum / vulnera supplevit lacrimis fletumque cruori / miscuit et gelidis in vultibus oscula figens* » (IV, 139-141) ; « *et aptato pectus mucrone sub imum / incubuit ferro* » (162-163).

*O night, O night, alack, alack, alack*¹¹.
(V.i.168-170)

Ô nuit au lugubre visage, ô nuit de couleur noire,
Ô nuit qui vient toujours quand le jour cesse!
Ô nuit, ô nuit, hélas, hélas, hélas

Il confirme cette plongée dans la nuit par les derniers mots qu'il prononce avant d'expirer :

*Now am I dead,
Now am I fled,
My soul is in the sky.
Tongue, lose thy light ;
Moon, take thy flight.
Now die, die, die, die, die.*
(296-301)

Me voilà mort,
Me voilà parti,
Mon âme est au ciel.
Langue, perds ta lumière,
Lune, prends ton envol.
Maintenant meurs, meurs, meurs,
meurs, meurs.

Cette lune qui fuit accentue l'effet d'obscurité croissante chez Ovide : c'est au clair de lune que Thisbé a échappé à la lionne, mais la noirceur subite des fruits la désoriente et renforce les dimensions nocturne et pathétique.

Dans *Roméo et Juliette*, la lune est présente la nuit où Juliette déclare son amour, mais, comme le signale Bottom, elle refuse d'éclairer la nuit de la mort. Elle est remplacée par la torche que tient Roméo, qui continue de brûler après le double suicide : « PAGE. Voici l'endroit, là où la torche brûle » (« PAGE. *This is the place, there where the torch doth burn* », V.3.170). Surtout, elle est éclipsée par Juliette, dont la présence transforme le tombeau en

*[...] a lantern [...]
For here lies Juliet, and her beauty makes
This vault a feasting presence full of light.*
(V.3.84-86)

[...] un dôme lumineux [...]
Car Juliette y repose, et sa beauté fait
De ce caveau une salle de banquet inondée de lumière.

Des cierges éclairent souvent ce moment – et le lieu – dans les mises en scène au théâtre ou au cinéma, de façon très soulignée, par exemple, dans le film *Romeo + Juliet*, de Baz Luhrmann (1996).



¹¹ Les traductions utilisées sont de Jean-Michel Déprats : *Le Songe d'une nuit d'été*, éd. bilingue Gisèle Venet, Paris, Gallimard, Folio, 2003 ; *Tragédies*, vol. 1, dir. J.-M. Déprats, avec le concours de G. Venet, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 2002.

Pour ce qui est de la mort de Pyrame, l'emphase et l'excès ovidiens ont généré une tradition où coexistent une certaine grandiloquence, comme dans la traduction de Golding de 1565, et une forme d'art naïf proche de la parodie, comme l'image du sang jaillissant dans un emblème de Gabriel Rollenhagen¹², repris sur une cible de XVII^e siècle.



À gauche :
Rollenhagen, *Nucleus emblematum* (1611).
À droite :
Cible de tir
(*Schützenscheibe*,
Allemagne, XVII^e s.).
Wikimedia Commons



De même, la rhétorique privilégiée par les artisans du *Songe* est maladroitement emphatique, tournant cette scène tragique en objet de dérision, exprimée d'entrée dans le titre, « *The most lamentable comedy and most cruel death of Pyramus and Thisbe* » (La très lamentable comédie et la très cruelle mort de Pyrame et Thisbé, I.ii.11-12). Dans *Le Songe*, Shakespeare s'inscrit dans la veine de l'excès pour décrire la mort de Pyrame, par un effet d'allitération dont semble se délecter Quince, metteur en scène et sans doute auteur de son texte :

*Anon come Pyramus, sweet youth and tall,
And finds his trusty Thisbe's mantle slain ;
Whereat with blade—with boiling, blameful blade—
He bravely broached his boiling bloody breast.
(V.i.143-46)*

Pyrame, grand jeune homme charmant, arrive alors bientôt
Et trouve assassiné le manteau de Thisbé la confiante;
Sur quoi de son glaive, de son coupable glaive ensanglanté
Bravement il embrocha sa bouillonnante sanglante poitrine

Cet effet allitératif, avec ces sons à consonance plus masculine (malgré la présence de labiales), est repris par Thisbé/Flute : « *Come, blade, my breast imbrue* » (« Viens, lame, et plonge dans mon sein », V.i.338) – rappelant que le rôle de Thisbé est tenu, ainsi que l'imposait la tradition théâtrale élisabéthaine pour tous les rôles féminins, par un jeune homme, dont la voix, comme ici, serait instable. La dimension parodique et subversive de ce déplacement, vers une figure féminine, de propos associés à une mort masculine vient renforcer, par un renversement parallèle, le déplacement homoérotique sur Pyrame de la pénétration du sein par l'épée, tout en rappelant le texte d'Ovide sur la mort de Thisbé, cité plus haut :

*Come, tears, confound ;
Out sword, and wound*

Consume-moi, larmes, venez ;
Hors du fourreau, toi mon épée

¹² Les emblèmes de Rollenhagen sont consultables en ligne sur le site de la BNF : <http://gallica.bnf.fr>.

*The pap of Pyramus.
Ay, that left pap,
Where heart doth hop.*
(V.i.290-94)

Et viens blesser le tétou de Pyrame.
Oui, le tétou gauche,
Où le cœur bat.

Autant l'iconographie représente rarement Pyrame se suicidant, autant elle privilégie deux instants : celui où Thisbé découvre le corps de Pyrame et celui où elle se donne la mort. Ces deux moments sont parfois superposés. Dans ces représentations, qui déroulent une grammaire de la passion, on trouve des poses où le langage du corps exprime la souffrance, le désordre de Thisbé auquel Ovide donne voix. L'emphase exprimée par une gestuelle des bras levés en douleur et en imploration est également présente dans l'iconographie religieuse et elle est reprise dans des mises en scène du *Songe*¹³.



Coffre v. 1600 (intérieur du couvercle), The Shakespeare Birthplace Trust, Stratford-upon-Avon

Mais on trouve aussi des scènes où cette mort semble inspirer chez Thisbé un certain recueillement, ou un abattement mêlé de tendresse. Cet instant semble tout droit descendu de celui déjà dépeint sur les murs de Pompéi, il est présent dans l'imaginaire de la Renaissance, comme sur les scènes de théâtre du XX^e siècle :



Ci-dessus, à gauche : dessin de Rembrandt, Staatliche Kunstsammlungen Dresden.
Ci-dessus, à droite : *Roméo et Juliette*, mise en scène de Matthew Toronto, Gilbert L. Bailey II (Romeo) et Leah Muller (Juliette), Penn State School of Theater, University Park Campus (2009).
<http://live.ist.psu.edu/Mediasite/Play/ebecaf8a29ce40af97116173259bf5c91d?catalog=ocdc98ac-coca-4b4f-9f93-f05e88f8e83a> (consulté 30/10/2012)

¹³ Sur la dimension religieuse du mythe, voir J. Valls-Russell, « "So pale did shine the moon on Pyramus" : Biblical Resonances of an Ovidian Myth in *Titus Andronicus* », in *Anagnórisis, Revista de Investigación Teatral*, 2 (2010), p. 57-82. <http://www.anagnorisis.es/>

Il rejoint aussi *Roméo et Juliette*, où Shakespeare déplace l'excès rhétorique ovidien en amont, dans la scène où Roméo, après avoir tué Tybalt, se réfugie dans la cellule du Frère Laurent et se roule par terre de douleur, menaçant de se suicider. En parallèle, Juliette se précipite dans la cellule du Frère après avoir appris qu'elle doit épouser Paris, et dégaine un poignard pour se tuer s'il ne l'aide pas. Roméo exprime une dernière fois une rage désespérée à l'entrée du tombeau, où il élimine son rival, Paris, et force l'entrée du caveau.

Les derniers mots de Roméo, avant de se donner la mort, sont à la fois plus intenses et plus sobres que ceux de Pyrame : sa décision, à la différence de celle du jeune Babylonien, n'est pas impulsive, elle a été mesurée, préparée, elle n'en est que plus inexorable, renforçant la dimension tragique. Et la réaction de Juliette, plus spontanée dans son expression d'horreur et de révolte, est tout aussi brève, s'accompagnant d'un dernier regard fait de retenue et de recueillement dans certaines mises en scène. L'économie pour laquelle Shakespeare a opté, réduisant au minimum les paroles de Juliette, gagne en intensité dramatique par le langage théâtral non verbal, surtout quand le jeu s'étire dans un temps qui autorise les silences.



Convoqués puis remaniés, les éléments constitutifs du mythe ajoutent une épaisseur à la scène de la mort des amants et invitent à plusieurs lectures, celle des protagonistes, celle du public. Le voile perdu par Thisbé, source de l'erreur, est devenu le voile de la mariée puis le suaire de la mort. Eros et Thanatos fusionnent, tant dans la version des artisans qu'à Vérone : Pyrame/Bottom pense que le lion a « défloré » Thisbé, Roméo reproche à la mort d'avoir voulu Juliette pour épouse. En même temps, la mort permet la rencontre tant attendue, où les corps se prolongent et se rejoignent, tels ceux de Salmacis et Hermaphrodite, dont la fable figure dans ce même livre IV des *Métamorphoses* – instant représenté dès Pompéi.

Ci-dessus :
Maison de Loreius Tiburtinus, Pompéi. Photo :
Wilson Delgado, 2008, Wikimedia Commons.

Ci-contre :
Romeo and Juliet, mise en scène de Peter Gill.
Royal Shakespeare Theatre, Stratford-upon-
Avon (2004). Matthew Rhys (Roméo), Sian
Brooke (Juliette). Photo : John Haynes.



Dans *Roméo et Juliette*, ce temps a été précédé d'une nuit d'amour, qui s'est déroulée hors scène. Le parallèle, malgré les différences spatiales, entre ces deux « nuits de noces », renforce la fusion de l'amour et de la mort, déjà suggérée par Ovide en amont de la fuite,

quand le lieu de rendez-vous est choisi : une fontaine (source de vie, lieu d'amour) et un mûrier aux « fruits de neige », à proximité du tombeau du roi Ninus – qui devient, dans *Le Songe*, « *Ninny's tomb* » (« le tombeau du vieux Ninny », V.i.258) – la présence d'une lionne à la gueule ensanglantée par la chasse intensifiant les effets prémonitoires.

Dans *Roméo et Juliette*, ce rapprochement de l'amour et de la mort est annoncé dès la première rencontre des amants : la jeune fille pressent que son lit de noces va devenir son lit de mort – et les mises en scène littérialisent souvent ce rapprochement en localisant les deux lieux, la chambre et le caveau, sur le centre du plateau, ou l'un sous l'autre, parfois en situant sur un même dais central le lit et la tombe. Cet agencement redouble le rapprochement ovidien évoqué ci-dessus, Shakespeare déplaçant le lieu de la rencontre ultime pour la situer à l'intérieur même du tombeau, dont l'entrée est assimilée par Roméo à la gueule d'un fauve qui aurait dévoré Juliette :

*Thou detestable maw, thou womb of death,
Gorg'd with the dearest morsel of the earth,
Thus I enforce thy rotten jaws to open,
And in despite I'll cram thee with more food.*
(V.iii.45-48)

Toi, détestable gueule, ventre de mort,
Gorgé du plus cher morceau de la terre :
Voici comment je force tes mâchoires pourries à ouvrir,
Et pour te contrarier je vais te gaver encore de nourriture.

Consciemment ou non, les deux pièces se font écho à travers le rôle dévolu au lion. Le passage du féminin ovidien (lionne) au masculin (lion), tant dans *Le Songe* que dans *Roméo et Juliette*, dans le prolongement d'une tradition médiévale, permet de laisser planer, derrière le danger que représente le fauve, une menace de viol, que Bottom, dans le rôle de Pyrame, exprime à son insu quand il pense que Thisbé a été « déflorée » (au lieu de « dévorée ») par le fauve. Il n'y a rien de surprenant à cela dans l'univers métamorphique et instable du *Songe*, où Thésée a déjoué le Minotaure, né d'une femme (Pasiphaé) et d'un taureau, et où la reine des Fées, Titania, est droguée pour qu'elle s'entiche d'un homme à tête d'âne. Cet univers se caractérise par l'instabilité des sentiments et donc des signes : Demetrius, gentilhomme d'Athènes, n'hésite pas à exposer Hélène aux fauves de la forêt ni à laisser entendre que lui-même pourrait se comporter comme tel et porter violemment atteinte à sa virginité¹⁴. Roméo, quant à lui, corrige de lui-même l'image d'horreur, d'une gueule dévorante, qu'il vient d'évoquer, lui substituant une vision pétrarquiste : nul fauve ne saurait lui enlever Juliette ; c'est la mort qui la prend, chastement, presque, comme épouse, Pluton enlevant Proserpine au monde du soleil et de la chaleur. C'est par la mort qu'il cherche à la rejoindre, tels ces amants de l'Antiquité, que l'on croise dans les œuvres de Virgile, de Gower, de Dante ou de Pétrarque, bravant le Styx et Cerbère pour retrouver l'être aimé sur l'autre rive.

Que l'excès ou la retenue soient privilégiés, la dimension érotique de la scène de mort des amants – que ce soit celle de Thisbé ou la réunion finale – a inspiré de nombreux artistes. La gravure de Bernard Salomon (voir l'illustration dans la présentation) a été maintes fois reprise pour illustrer diverses éditions des *Métamorphoses* de Spreng (1570) : elle réunit de manière compacte et significative les images de sang, d'eau et de pénétration du sein par l'épée. Le sang, dont il est difficile de voir s'il jaillit de la poitrine de

¹⁴ Il est intéressant de noter que Demetrius porte le même nom que l'un des deux frères qui, dans *Titus Andronicus*, violent et mutilent Lavinia dans la forêt hors les murs de Rome.

Pyrame ou s'il gicle du sein de Thisbé, suit une trajectoire quasiment superposable à celle de l'épée, tandis qu'à gauche, la fontaine est ornée d'un masque de lion d'où coule l'eau et d'un Cupidon qui urine dans le bassin.

Les mises en scène s'attachent à explorer cet instant : les éclairages sur une scène vide, souvent centrés sur l'espace où se trouvent Roméo et Juliette, contribuent à un effet de recueillement, obtenu aussi dans des représentations du *Songe* où le metteur en scène choisit de placer le public sur scène (les trois couples et la cour), dos tourné aux spectateurs, ou placés parmi eux, pour atténuer le filtre interprétatif qu'ils constituent³⁵. Le langage corporel – regards et gestuelle – suggère la tension érotique de cet instant qui se charge aussi de la scène escamotée de la nuit des noces. L'acte de mort se substitue ainsi à l'acte d'amour non représenté.



Romeo and Juliet, de Franco Zeffirelli (1968).
Leonard Whiting (Roméo), Olivia Hussey
(Juliette).

Un instant manque dans la reprise du mythe par Shakespeare (et par Théophile de Viau), celui où, chez Ovide, Pyrame ouvre une dernière fois les yeux avant de mourir, et comprend que Thisbé est encore vivante : tant dans *Le Songe* que dans *Roméo et Juliette*, Shakespeare supprime cet instant. Pyrame/Bottom et Roméo meurent avant que Thisbé/Flute et Juliette ne prennent conscience de la mort de celui qu'elles aiment. Et pourtant, le mythe, comme par une poussée profonde, se réinscrit et s'impose parfois dans l'œuvre dramatique ou filmique. Dans le film *Romeo + Juliet*, de Baz Luhrmann (1996), Roméo ouvre les yeux et comprend, avant d'expirer, sa terrible méprise. L'effet, sur un public contemporain, est des plus puissants.



Romeo + Juliet,
de Baz Luhrmann (1996).
Leonardo di Caprio (Roméo).

³⁵ Voir la mise en scène de Tim Supple, pour Dash Arts/British Council, donnée à Stratford-upon-Avon en 2006: extrait du compte rendu d'Elinor Parsons, dans la compilation de Jodie Blin. Parsons, Elinor, compte rendu de *A Midsummer Night's Dream*, mise en scène de Tim Supple, Stratford-upon-Avon, 2006, *The Royal Shakespeare Company Complete Works Festival 2006-2007, Cahiers Élisabéthains Special Issue* (2007), dir. Peter J. Smith et Janice Valls-Russell, p. 38-39.

*

Qui dit objet iconographique dit observateur, qui dit théâtre dit spectateur. Le théâtre de Shakespeare explore la mise en abyme du regard porté sur la scène de la mort, tant dans le cadre de la comédie que dans celui de la tragédie : regard de la lune, regard du public de la pièce enchâssée dans *Le Songe*, regard de réconciliation des parents et des témoins après la mort de Roméo et Juliette, qui fera tomber le mur qui oppose les deux familles (évoqué dans les deux pièces). Autant les artisans jouant le rôle du mur et de la lune, ainsi que le public à l'intérieur de la pièce, assistent au double suicide, autant cet instant-là, dans la tragédie, se déroule sous le seul regard du public de la pièce.

Les allers et retours entre *Le Songe* et *Roméo et Juliette* font apparaître une certaine porosité intergénérique à travers la manipulation du regard. Si la mort de Pyrame/Bottom et Thisbé/Flute prête volontiers à rire, certaines mises en scène, et le jeu des acteurs, font basculer le rire dans une émotion tout autre. Les artisans se prennent à leur propre jeu et parviennent par ricochet à toucher le spectateur : c'est leur propre émotion, et non pas leur art, ou absence d'art, qui agit comme vecteur d'empathie avec le spectateur. Michael Hoffman l'a compris, dans son film *A Midsummer Night's Dream* (1999), où il utilise l'instabilité de la voix du jeune homme jouant Thisbé pour communiquer l'émotion qui le gagne.

When Thisbe enters, she launches into her lament speech in her shrill voice, but then Flute, the boy actor, reverting to his own voice, becomes intensely serious and suddenly manages to convey Thisbe's despair at the death of her Pyramus, even through the evocation of his « eyes green as leeks » (V.i.329). As he pulls off his wig, revealing his short-cut hair, the faces of the lovers are seen to be streaming with tears. The emotion flowing from actor to audience and back is transmitted through a succession of shots and countershots but never expressed in words¹⁶.

L'intensité de l'identification du comédien avec son rôle se communique au spectateur. Comme dans le film de Luhrmann, évoqué plus haut, le médium cinématographique permet, par des jeux sur les plans d'action et de réaction, d'orienter la réception et l'émotion du spectateur et, plus précisément pour le thème qui nous intéresse ici, de faire approcher le spectateur au plus près d'aspects du mythe qu'on ne peut pas voir sur scène. Le cinéma permet une immédiateté qui renoue avec la force de la lecture, silencieuse ou orale.

La maladresse des comédiens, l'épée qui ne veut pas percer la poitrine, ou les gestes gauches par lesquels Thisbé/Flute cherche à exprimer sa douleur parviennent à susciter de l'émotion, par un glissement imperceptible de l'absurde au pathos, voire à créer un effet inattendu d'empathie et de recueillement.

Qui dit public dit réception. Impossible de clore brutalement sur cette double mort, Ovide et Shakespeare l'avaient compris. Elle est suivie d'une dernière étape, perçue comme nécessaire par le dramaturge, et récurrente dans plusieurs de ses pièces : celle de la recherche d'une forme d'apaisement, d'enseignement ou de consensus qui n'est pas sans rappeler la fonction sociale des moralisations adjointes aux narrations de l'histoire de Pyrame et Thisbé, depuis *Ovide moralisé* en vers jusqu'à l'adaptation d'une nouvelle de Boccace par le poète George Turberville, « A Merchants Son that Girolanus Hight », *Tragicall Tales* (1587), qui clôt par un commentaire dans lequel il établit un parallèle avec

¹⁶ Michèle Willems, « Transcoding the Play Within the Play : "Pyramus and Thisbe" from Playtext to Screen Realization », *Shakespeare on Screen : A Midsummer Night's Dream*, dir. Sarah Hatchuel et Nathalie Vienne-Guerrin, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2004, p. 101-114, p. 110.

Pyrame et Thisbé. Dans la comédie, la dimension qu'on pourrait qualifier de mise à distance provient des commentaires peu flatteurs des personnages spectateurs. L'inscription de l'histoire de Pyrame et Thisbé dans *Le Songe* prend une valeur didactique, tant pour les couples sur scène que pour le public ; il permet d'exorciser les querelles, divisions et tentations qui ont précédé. Plus prosaïquement, elle a aussi une fonction structurelle interne, permettant de meubler le temps qui sépare les cérémonies du moment où, avec l'arrivée de la nuit, les trois mariages pourront être consommés.

Chez Ovide, Thisbé dicte l'épithaphe des amants avant de mourir, faisant valoir l'exemplarité de leur mort pour leurs familles respectives et la société. Juliette, après avoir chanté son propre épithalame, se contente de peu de paroles avant de mourir, et c'est au prince de Vérone que revient le soin de dire l'épilogue – que Thésée avait interdit à Quince, par manque de sensibilité, de sens de l'esthétique, ou parce que les enseignements de l'amour seraient par trop subversifs ? Tout au plus Thisbé a-t-elle eu le temps de s'exclamer : « *Farewell, friends, / Thus Thisbe dies, / Adieu, adieu, adieu* » (« Adieu, mes amis ; / Ainsi Thisbé finit : / Adieu, adieu, adieu », V.i.340-42). Le prince de Vérone va s'attacher à mettre en scène la mort du jeune couple, qu'il érige en spectacle politique, après avoir été spectateur impuissant du drame qui déchirait sa cité. Les familles, pour leur part, la transmutent en une nouvelle œuvre d'art appelée à devenir source de culte et de légende (comme en témoignent les touristes qui se pressent en la maison dite de Juliette à Vérone ou l'engouement du public pour l'adaptation au cinéma de la pièce par Franco Zeffirelli). La régénération qui, chez Ovide, passait par une métamorphose décrivant un phénomène naturel (la transformation du mûrier) passe désormais par une métamorphose de l'objet de création humaine : l'inscription d'un mythe dans l'histoire de la ville, la transformation de faits présentés comme historiques (l'histoire de deux clans dans l'histoire de la cité) en une œuvre d'art qui se donne, de manière consciente, la fonction qui est celle du mythe, c'est-à-dire de dépasser les frontières du temps et un espace géoculturel, précisément par sa capacité à faire affleurer des constructions psychiques profondes de la pensée humaine.

La mort de Roméo et Juliette s'inscrit dans le devenir de la cité ; à travers leur destin tragique se redessinent les contours d'une nouvelle paix civile. La dimension morale, ici, a une portée plus large, plus vaste, l'intérêt de la cité. Afin que nul ne l'oublie, l'histoire des deux amants de Vérone sera perpétuée dans une œuvre d'art, une statuaire à leur effigie, dont on peut penser qu'elle est funéraire. Les poèmes écrits par Roméo pour Rosalind, son premier amour (ou sa première illusion pétrarquiste d'amour), se sont envolés. Le théâtre, lui, ne dure que l'espace de deux heures, nous dit le prologue. Chez Ovide, le sang qui a coloré les fruits du mûrier pour l'éternité et la réunion en une seule urne des cendres de Pyrame et Thisbé signent une réconciliation éminemment familiale, inscrite dans une vision cosmogonique. Chez Shakespeare, la double effigie en or de Roméo et de Juliette signe une réconciliation civique dont le prix à payer fut cette double mort. L'ironie est que la création de cette statuaire funéraire (et la paix qu'elle est censée incarner) est perpétuellement reportée. Elle ne dépasse jamais le stade d'une ébauche verbale, qui ne dure elle aussi que le temps d'une représentation, s'évanouissant dans l'ombre du théâtre vide comme le tombeau. La potentialité de cet art de la sculpture ne renaît à des publics que grâce à la capacité des acteurs à réactualiser la perpétuelle jeunesse de ces amants, dont la mort ne saurait éteindre, ni l'art figer à jamais, la grande plasticité. Loin de signifier la fin du mouvement, celui de la vie telle que cherche à la reproduire le jeu des acteurs, le retour à un ordre statique, la statuaire funéraire de Juliette et de son Roméo ne peut exister dans l'imagination du public que par le mouvement et la passion, amoureuse,

poétique et dramatique, qui jouent et rejouent leur mort pour déboucher perpétuellement sur son évocation.

BIBLIOGRAPHIE

- Ovide, *Les Métamorphoses*, éd. et trad. Georges Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1969-1972 (1928-1930).
- Shakespeare, William, *The Complete Works*, éd. Stanley Wells et Gary Taylor, Oxford, Oxford University Press, 1994 (1988).
- , *Le Songe d'une nuit d'été*, éd. bilingue et trad. Jean-Michel Déprats, Paris, Gallimard, Folio, 2012.
- , *Roméo et Juliette*, trad. Jean-Michel Déprats, in *Tragédies*, J.-M. Déprats, dir., avec le concours de Gisèle Venet, vol. 1, Paris, Gallimard, coll. La Pléiade, 2002.

*

- Edmondson, Paul, Paul Prescott et Peter J. Smith, dir., *Reviewing Shakespearean Theatre: The State of the Art, Shakespeare, Journal of the British Shakespeare Association* 6.3 (2010).
- Parsons, Elinor, compte rendu de *A Midsummer Night's Dream*, mise en scène de Tim Supple, Stratford-upon-Avon, 2006, *The Royal Shakespeare Company Complete Works Festival 2006-2007, Cahiers Élisabéthains Special Issue* (2007), dir. Peter J. Smith et Janice Valls-Russell, p. 38-39.
- Prescott, Paul, Peter J. Smith et Janice Valls-Russell, dir., "Nothing if not Critical": *International Perspectives on Shakespearean Theatre Reviewing, Cahiers Élisabéthains 40th Anniversary Special Issue* (2012).
- Valls-Russell, Janice, *Pyrame et Thisbé : Itinéraires d'un mythe ovidien dans l'Angleterre des XIV^e-XVII^e siècles : transmission, appropriations, réécritures*, thèse de doctorat dirigée par Jean-Marie Maguin, Université Paul Valéry—Montpellier 3 (2009).
- "Pourquoi Pyrame et Thisbé?", *Autour du Songe d'une nuit d'été de William Shakespeare*, Proceedings of the conference organised in Rouen (22-23 November 2002), dir. Claire Gheeraert-Graffeuille et Nathalie Vienne-Guerrin, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2003, p. 137-146.
- « "So pale did shine the moon on Pyramus": Biblical Resonances of an Ovidian Myth in *Titus Andronicus* », in *Anagnórisis, Revista de Investigación Teatral, 2 Mitos paganos y bíblicos en el Teatro / Pagan and Biblical Myths in the Theatre* (2010), p. 57-82. <http://www.anagnorisis.es/>
- Willems, Michèle, « Transcoding the Play Within the Play: "Pyramus and Thisbe" from Playtext to Screen Realization », *Shakespeare on Screen: A Midsummer Night's Dream*, dir. Sarah Hatchuel et Nathalie Vienne-Guerrin, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2004, p. 101-114, p. 110.