

**УИЛЬЯМ
ШЕКСПИР**

ROMÉO ET
JULIETTE

Уильям Шекспир
Roméo et Juliette

http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=25475895

Roméo et Juliette / Tragédie:

Содержание

NOTICE SUR ROMÉO ET JULIETTE	4
ROMÉO ET JULIETTE	19
PROLOGUE	21
ACTE PREMIER	22
SCÈNE I	22
SCÈNE II	35
SCÈNE III	40
SCÈNE IV	46
Конец ознакомительного фрагмента.	50

William Shakespeare

Roméo et Juliette / Tragédie

NOTICE SUR ROMÉO ET JULIETTE

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

En 1303, sous Bartolommeo della Scala, élu capitaine perpétuel après la mort de son père Alberto, Antonio Cappelletto, chef de sa faction, donna, dans le carnaval, une grande fête, à laquelle il invita une partie de la noblesse de Vérone. Roméo Montecchio, âgé de vingt à vingt et un ans, et l'un des plus beaux et des plus aimables jeunes gens de la ville; s'y rendit masqué avec quelques-uns de ses amis. Au bout de quelque temps, ayant ôté son masque, il s'assit dans un coin

d'où il pouvait voir et être vu. On s'étonna beaucoup de la hardiesse avec laquelle il venait ainsi au milieu de ses ennemis. Cependant, comme il était jeune et de manières agréables, ceux-ci, dit l'historien, «n'y firent pas autant d'attention qu'ils en auraient fait peut-être s'il eût été plus âgé.» Ses yeux et ceux de Juliette Cappelletto se rencontrèrent bientôt, et, frappés également d'admiration, ils ne cessèrent plus de se regarder. La fête s'étant terminée par une danse appelée chez nous, dit Girolamo, «la danse du chapeau» (*dal cappello*), une dame vint prendre Roméo, qui, se trouvant ainsi introduit dans la danse, après avoir fait quelques tours avec sa danseuse, la quitta pour aller prendre Juliette, qui dansait avec un autre. Aussitôt qu'elle l'eût senti lui toucher la main, elle lui dit: «Béni soit votre venue!» Et lui, lui serrant la main, répondit: «Quelles bénédictions en recevez-vous, madame?» Et elle reprit en souriant: «Ne vous étonnez pas, seigneur, si je bénis votre venue; M. Mercutio était là depuis longtemps à me glacer, et par votre politesse vous êtes venu me réchauffer.» (Ce jeune homme, qui s'appelait Mercutio, dit le louche, et que l'agrément de son esprit faisait aimer de tout le monde, avait toujours eu les mains plus froides que la glace.) A ces mots, Roméo répondit: «Je suis grandement heureux de vous rendre service en quoi que ce soit.» Comme la danse finissait, Juliette ne put dire que ces mots: «Hélas! je suis plus à vous qu'à moi-même.»

Roméo s'étant rendu plusieurs fois dans une petite rue, sur laquelle donnaient les fenêtres de Juliette, un soir elle le reconnut

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

Cependant, après les fêtes de Pâques, une troupe nombreuse de Capelletti rencontra, à peu de distance des portes de Vérone, quelques Montecchi, et les attaqua, animée par Tébaldo, cousin germain de Juliette, qui, voyant que Roméo faisait tous ses efforts pour arrêter le combat, s'attacha à lui, et, le forçant à se défendre, en reçut un coup d'épée dans la gorge, dont il tomba mort sur-le-champ. Roméo fut banni, et, peu de temps après, Juliette, près

de se voir contrainte d'en épouser un autre, eut recours au frère Lonardo, qui lui donna à avaler une poudre au moyen de laquelle elle devait passer pour morte, et être portée dans la sépulture de sa famille, qui se trouvait placée dans l'église du couvent de Lonardo. Celui-ci devait venir l'en retirer et la faire passer ensuite, déguisée, à Mantoue, où était Roméo, qu'il se chargeait d'instruire de tout.

Les choses se passèrent comme l'avait annoncé Lonardo; mais Roméo ayant appris indirectement la mort de Juliette avant d'avoir reçu la lettre du religieux, partit sur-le-champ pour Vérone avec un seul domestique, et, muni d'un poison violent, se rendit au tombeau, qu'il ouvrit, baigna de larmes le corps de Juliette, avala le poison et mourut. Juliette, réveillée l'instant d'après, voyant Roméo mort et ayant appris du religieux, qui venait d'arriver, ce qui s'était passé, fut saisie d'une douleur si forte que, «sans pouvoir dire une parole, elle demeura morte sur le sein de son Roméo¹.»

Cette histoire est racontée comme véritable par Girolamo della Corte; il assure avoir vu plusieurs fois le tombeau de Juliette et de Roméo, qui, s'élevant un peu au-dessus de terre et placé près d'un puits, servait alors de lavoir à la maison des orphelins de Saint-François, que l'on bâtissait en cet endroit. Il rapporte en même temps que le cavalier Gerardo Boldiero, son oncle, qui l'avait mené à ce tombeau, lui avait montré dans un coin du

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

mur, près du couvent des Capucins, l'endroit d'où il avait entendu dire qu'un grand nombre d'années auparavant on avait retiré les restes de Juliette et de Roméo, ainsi que de plusieurs autres. Le capitaine Bréval, dans ses voyages, dit également avoir vu à Vérone, en 1762, un vieux bâtiment qui était alors une maison d'orphelins, et qui, selon son guide, avait renfermé le tombeau de Roméo et de Juliette; mais il n'existait plus.

Ce n'est probablement pas sur le récit de Girolamo della Corte que Shakspeare a composé sa tragédie; elle fut d'abord représentée, à ce qu'il paraît, en 1595, chez lord Hundsdon, lord chambellan de la reine Élisabeth, et imprimée pour la première fois en 1597. Or, l'ouvrage de Girolamo della Corte, qui devait avoir vingt-deux livres, se trouve interrompu au milieu du vingtième livre et à l'année 1560 par la maladie de l'auteur. On voit de plus, dans la préface de l'éditeur, que cette maladie fut longue et amena la mort de l'historien, que la nécessité de revoir le travail auquel Girolamo n'avait pu mettre lui-même la dernière main prit un temps considérable, et enfin que les procès, tant «civils que criminels,» dont fut tourmenté l'éditeur, ne lui permirent pas de mener à fin son entreprise aussi promptement qu'il l'aurait désiré; en sorte que l'ouvrage de Girolamo ne put être publié que longtemps après sa mort: l'édition de 1594 est donc, selon toute apparence, la première, et ne pouvait guère, en 1595, être déjà venue à la connaissance de Shakspeare.

Mais l'histoire de Roméo et de Juliette, sans doute très-populaire à Vérone, avait déjà fait le sujet d'une nouvelle,

composée par Luigi da Porto, et publiée à Venise en 1535, six ans après la mort de l'auteur, sous le titre de la *Giulietta*. Cette nouvelle, réimprimée, traduite, imitée dans plusieurs langues, fournit à Arthur Brooke le sujet d'un poème anglais, publié en 1562², et où Shakspeare a certainement puisé le sujet de sa tragédie. L'imitation est complète. Juliette, dans le poème de Brooke ainsi que dans la nouvelle de Luigi da Porto, se tue avec le poignard de Roméo, au lieu de mourir de douleur comme dans l'histoire de Girolamo della Corte; mais ce qu'il y a de singulier, c'est que le poème d'Arthur Brooke, et Shakspeare qui l'a suivi, fassent mourir Roméo comme dans l'histoire, avant le réveil de Juliette, tandis que, dans la nouvelle de Luigi da Porto, il ne meurt qu'après l'avoir vue se réveiller et avoir eu avec elle une scène de douleur et d'adieux. On a reproché à Shakspeare de ne s'être pas conformé à cette circonstance qui lui fournissait une situation très-pathétique, et on en a conclu qu'il ne connaissait pas la nouvelle italienne, bien que traduite en anglais. Cependant quelques circonstances donnent lieu de croire que Shakspeare connaissait cette traduction. Quant à ses motifs pour préférer le récit du poète à celui du romancier, il peut en avoir eu plusieurs: d'abord, pour s'être écarté en un point si important de la nouvelle de Luigi da Porto, qu'il a suivie scrupuleusement sur presque tous les autres, peut-être

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

Arthur Brooke, l'auteur même du poëme, avait-il eu quelques renseignements sur l'histoire véritable, telle que l'avait racontée Girolamo della Corte, contemporain de Shakspeare; il aura pu les lui communiquer, et l'exactitude de Shakspeare à se rapprocher, autant qu'il le pouvait, de l'histoire ou des récits reçus comme tels, ne lui aura pas permis d'hésiter dans le choix. D'ailleurs, et c'est probablement ici la vraie raison du poëte, Shakspeare ne fait presque jamais précéder une résolution forte par de longs discours: «Les discours, dit Macbeth, jettent un souffle trop froid sur l'action.» Quelques angoisses que la réflexion ajoute à la douleur, elle porte l'esprit sur un trop grand nombre d'objets pour ne pas le distraire de l'idée unique qui conduit aux actions désespérées. Après avoir reçu les adieux de Roméo, après avoir pleuré sa mort avec lui, il eût pu arriver que Juliette la pleurât toute sa vie au lieu de se tuer à l'instant. Garrick a refait cette scène du tombeau d'après la supposition adoptée par la nouvelle de Luigi da Porto; la scène est touchante, mais, comme cela était peut-être inévitable dans une situation pareille, impossible à rendre par des paroles; les sentiments en sont trop et trop peu agités, le désespoir trop et trop peu violent. Il y a dans le laconisme de la Juliette et du Roméo de Shakspeare, à ces derniers moments, bien plus de passion et de vérité.

Ce laconisme est d'autant plus remarquable que, dans tout le cours de la pièce, Shakspeare s'est livré sans contrainte à cette abondance de réflexions et de paroles qui est l'un des caractères de son génie. Nulle part le contraste n'est plus frappant entre le

fond des sentiments que peint le poète et la forme sous laquelle il les exprime. Shakspeare excelle à voir les sentiments humains tels qu'ils se présentent, tels qu'ils sont réellement dans la nature, sans préméditation, sans travail de l'homme sur lui-même, naïfs et impétueux, mêlés de bien et de mal, d'instincts vulgaires et d'élangs sublimes, comme l'est l'âme humaine dans son état primitif et spontané. Quoi de plus vrai que l'amour de Roméo et de Juliette, cet amour si jeune, si vif, si irréfléchi, plein à la fois de passion physique et de tendresse morale, abandonné sans mesure et pourtant sans grossièreté, parce que les délicatesses du coeur s'unissent partout à l'emportement des sens! Il n'y a rien là de subtil, ni de factice, ni de spirituellement arrangé par le poète; ce n'est ni l'amour pur des imaginations pieusement exaltées, ni l'amour licencieux des vies blasées et perverses; c'est l'amour lui-même, l'amour tout entier, involontaire, souverain, sans contrainte et sans corruption, tel qu'il éclate à l'entrée de la jeunesse, dans le coeur de l'homme, à la fois simple et divers, comme Dieu l'a fait. *Roméo et Juliette* est vraiment la tragédie de l'amour, comme *Othello* celle de la jalousie, et *Macbeth* celle de l'ambition. Chacun des grands drames de Shakspeare est dédié à l'un des grands sentiments de l'humanité; et le sentiment qui remplit le drame est bien réellement celui qui remplit et possède l'âme humaine quand elle s'y livre; Shakspeare n'y retranche, n'y ajoute et n'y change rien; il le représente simplement, hardiment, dans son énergique et complète vérité.

Passez maintenant du fond à la forme et du sentiment même au

langage que lui prête le poète; quel contraste! Autant le sentiment est vrai et profondément connu et compris, autant l'expression en est souvent factice, chargée de développements et d'ornements où se complaît l'esprit du poète, mais qui ne se placent point naturellement dans la bouche du personnage. *Roméo et Juliette* est peut-être même, entre les grandes pièces de Shakspeare, celle où ce défaut abonde le plus. On dirait que Shakspeare a voulu imiter ce luxe de paroles, cette facilité verbeuse qui, dans la littérature comme dans la vie, caractérisent en général les peuples du midi; il avait certainement lu, du moins dans les traductions, quelques poètes italiens; et les innombrables subtilités dont le langage de tous les personnages de *Roméo et Juliette* est, pour ainsi dire, tissu, les continuelles comparaisons avec le soleil, les fleurs et les étoiles, quoique souvent brillantes et gracieuses, sont évidemment une imitation du style des sonnets et une dette payée à la couleur locale. C'est peut-être parce que les sonnets italiens sont presque toujours sur le ton plaintif que la recherche et l'exagération de langage se font particulièrement sentir dans les plaintes des deux amants; l'expression de leur court bonheur est, surtout dans la bouche de Juliette, d'une simplicité ravissante; et quand ils arrivent au terme extrême de leur destinée, quand le poète entre dans la dernière scène de cette douloureuse tragédie, alors il renonce à toutes ses vellétés d'imitation, à toutes ses réflexions spirituellement savantes; ses personnages, à qui, dit Johnson, «il a toujours laissé un *conceiti* dans leur misère,» n'en retrouvent plus dès que la misère a frappé ses grands coups;

L'imagination cesse de se jouer; la passion elle-même ne se montre plus qu'en s'unissant à des sentiments solides, graves, presque sévères; et cette amante si avide des joies de l'amour, Juliette, menacée dans sa fidélité conjugale, ne songe plus qu'à remplir ses devoirs et à conserver sans tache l'épouse de son cher Roméo. Admirable trait de sens moral et de bon sens dans le génie adonné à peindre la passion!

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

émotions parfaitement simples et vraies, Pétrarque prête à des émotions mystiques, ou du moins singulières et très-contenues, tout le charme d'une forme simple et pure.

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

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

Non come fiamma che per forza è spenta,
Ma che per se medesma si consume,
Sen' andò in pace l'anima contenta,
A guisa d'un soave e chiaro lume,
Cui nutrimento a poco a poco manca,
Tenendo al fin il suo usato costume.
Pallida nò, ma più che neve bianca
Che senza vento in un bel colle fiocchi,
Parea posar come persona stanca.
Quasi un dolce dormir ne' suoi begli occhi,
Sendo lo spirto già da lei diviso,
Era quel che morir chiaman gli schiocchi.
Morte bella pareo nel suo bel viso³.

«Comme un flambeau qui n'est pas éteint violemment, mais

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

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

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

... O, my love, my wife!

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

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

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

forte, rude et heurtée du Nord.

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

A courtier that eche where was highly had in price,
For he was courteous of his speech, and pleasant of devise.
Even as a lyon would among the lambs be bold,
Such was among the bashful maydes Mercutio to behold.

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

Tel était sans doute le bel air du temps de Shakspeare, et c'est comme le type de l'homme aimable et amusant qu'il a peint Mercutio. Cependant, si la hardiesse lui a manqué pour attaquer, comme Molière, les ridicules de la cour, il laisse assez souvent entrevoir que le ton lui en était à charge. Le rôle de Mercutio paraît avoir coûté à son goût et à la justesse de son esprit. Dryden rapporte, comme une tradition de son temps, que Shakspeare disait «qu'il avait été obligé de tuer Mercutio

au troisième acte, de peur que Mercutio ne le tuât.» Cependant Mercutio a conservé en Angleterre de zélés partisans; Johnson entre autres, à cette occasion, traite assez durement Dryden pour quelques paroles irrévérentes sur cet aimable Mercutio, dont les «saillies, dit-il, ne sont peut-être pas toujours à sa portée.» L'éloignement de Shakspeare pour le genre d'esprit qu'il a prodigué dans *Roméo* est, du reste, suffisamment prouvé par l'injonction du frère Laurence à Roméo, lorsque celui-ci commence à lui expliquer ses affaires en style de sonnet: «Mon fils, lui dit-il, parle simplement.» Le frère Laurence est l'homme sage de la pièce, et ses discours sont en général aussi simples que de son temps il était permis à un philosophe de l'être.

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

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

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

y apporte alors quelque restriction.

ROMÉO ET JULIETTE

TRAGÉDIE

PERSONNAGES

ESCALUS, prince de Vérone.

PARIS, jeune seigneur, parent du prince

MONTAIGU, CAPULET, chefs des deux maisons ennemies.

UN VIEILLARD, oncle de Capulet.

ROMÉO, fils de Montaigu.

MERCUTIO, parent du prince et ami de Roméo.

BENVOLIO, neveu de Montaigu et ami de Roméo.

TYBALT, neveu de la signora Capulet.

FRERE LAURENCE, franciscain.

FRERE JEAN, religieux du même ordre.

BALTHASAR, domestique de Roméo.

SAMSON, GREGOIRE, domestique de Capulet.

ABRAHAM, domestique de Montaigu.

UN APOTHIKAIRE.

TROIS MUSICIENS.

UN VALET.

UN PAGE de Pâris.

PIERRE.

UN OFFICIER.

CHOEUR.

LA SIGNORA MONTAIGU, femme de Montaigu.

LA SIGNORA CAPULET, femme de Capulet.

JULIETTE, fille de Capulet.

LA NOURRICE de Juliette.

CITOYENS DE VÉRONE, PLUSIEURS HOMMES

ET FEMMES DES DEUX FAMILLES,

MASQUES, GARDES, GENS DU GUET ET

SERVITEURS.

La scène est pendant presque toute la pièce à Vérone.

Au cinquième acte elle est une fois à Mantoue.

PROLOGUE

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

ACTE PREMIER

SCÈNE I

Une place publique.

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

SAMSON.—Tiens, Grégoire, sur ma parole, on ne nous fera plus avaler de pilules⁴.

⁴ SAMSON. *Gregory, o'my word, we'll not carry coals.* GREGORY. *No, for then we should be colliers.* SAMSON. *I mean, an we be in choler we'll draw.* GREGORY. *Ay, while you live, draw your neck out, o'the collar.* Carry coals (porter du charbon) était, du temps de Shakspeare, une expression proverbiale en anglais pour dire *supporter des injures*. Samson, jouant sur les deux sens de cette expression, répond: *Non, car nous serions des charbonniers*. Il a fallu changer cette réplique de Samson pour qu'elle se rapportât à l'expression *avalier des pilules*, la seule qui, en français puisse rendre *carry coals*. On a été de même obligé à quelques légères altérations dans les deux répliques suivantes, dont la plaisanterie porte sur la consonance des mots *choler* (colère) et *collar* (collier, collier de fer). La même liberté, et de plus grandes encore seront souvent indispensables dans le cours de cette pièce, pour donner un sens quelconque à cette suite de jeux de mots, de calembours, de quolibets, dont se compose, durant les deux premiers actes, la conversation de presque tous les personnages, et aussi pour éviter ou adoucir quelques plaisanteries trop grossières. C'est un travail ingrat autant que rebutant de chercher dans la partie burlesque de notre langue de quoi travestir convenablement des bouffonneries où l'esprit ne peut découvrir d'autre mérite que celui qu'elles empruntent de ce grotesque attirail, et où l'on est à chaque instant tenté de demander pardon au lecteur de la peine qu'on prend pour lui transmettre ces puérités:

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

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

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

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

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

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

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

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

GRÉGOIRE.—C'est ce qui prouve que tu n'es qu'un faible esclave, car ce sont les plus faibles qu'on met au pied du mur⁵.

SAMSON.—Oui, c'est vrai; et voilà pourquoi les femmes

mais c'est Shakspeare qu'il s'agit de faire connaître, ou du moins le goût de ce temps d'où est sorti Shakspeare.

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

étant des vaisseaux plus fragiles, on les met toujours au pied du mur. Je prendrai le côté du mur sur les serviteurs de la maison de Montaigu; et pour les filles, je les mettrai au pied du mur.

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

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

GRÉGOIRE.—La tête des filles?

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

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

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

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

(Entrent Abraham et Balthasar.)

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

GRÉGOIRE.—Comment, en tournant les épaules et en te sauvant?

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

SAMSON.—Ne crains rien de mon courage.

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

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

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

SAMSON.—C'est-à-dire comme ils l'oseront. Moi, je vais leur mordre mon pouce⁷; s'ils le supportent, ils sont déshonorés.

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

SAMSON.—Je mords mon pouce, monsieur.

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

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

GRÉGOIRE.—Non pas.

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

GRÉGOIRE.—Cherchez-vous querelle, monsieur?

ABRAHAM.—Querelle, monsieur? Non monsieur.

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

ABRAHAM.—Pas un meilleur.

SAMSON.—Soit, monsieur.

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

GRÉGOIRE.—Dis meilleur. (*A part, à Samson.*) J'aperçois un des parents de mon maître⁸.

(On voit de loin entrer Benvolio.)

SAMSON.—Oui, meilleur, monsieur.

ABRAHAM.—Vous mentez.

SAMSON.—Tirez, si vous êtes des hommes.—Grégoire, n'oublie pas ce coup qui fait tant de bruit.

(Ils se battent.)

BENVOLIO, *accourant l'épée nue pour les séparer.*—Séparez-vous, imbéciles. Remettez vos épées; vous ne savez ce que vous faites. (*Il abaisse leurs épées*)

(Entre Tybalt.)

TYBALT.—Quoi! tu tires l'épée contre cette lâche canaille! Tourne-toi, Benvolio; regarde ta mort en face.

BENVOLIO.—Je ne veux que rétablir la paix ici. Remets ton épée, ou sers-t'en pour m'aider à séparer ces hommes.

TYBALT.—Quoi! l'épée est tirée et tu parles de paix! Je hais ce mot comme je hais l'enfer, tous les Montaigu et toi. Défends-toi, lâche.

(Ils se battent.)

(Entrent des partisans des deux maisons qui se joignent à la mêlée. Entrent ensuite des citoyens avec de gros bâtons.)

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

PREMIER CITOYEN.—Prenez vos bâtons, vos piques, vos pertuisanes. Frappons, faisons-les tomber à terre: à bas les Capulet! à bas les Montaigu!

Entrent le vieux Capulet, en robe de chambre, et la signora Capulet.

CAPULET.—Quel est ce bruit? Holà! Donnez-moi mon épée de combat.

LA SIGNORA CAPULET.—Votre béquille, votre béquille! Que voulez-vous faire d'une épée?

CAPULET.—Mon épée! vous dis-je, j'aperçois le vieux Montaigu: il fait briller sa lame en l'air pour me braver.

(Entrent Montaigu et la signora Montaigu.)

MONTAIGU.—C'est toi, traître de Capulet!—Ne me retenez pas, laissez-moi aller.

LA SIGNORA MONTAIGU.—Je ne vous laisserai pas faire un pas pour chercher un ennemi.

(Entrent le prince et sa suite.)

LE PRINCE.—Sujets rebelles, ennemis de la paix, profanateurs de ce fer souillé du sang de vos voisins...—Ne m'écouteront-ils donc pas?—Holà! comment! Hommes ou bêtes que vous êtes, qui ne savez éteindre les flammes de votre rage pernicieuse que dans des flots de sang tirés de vos propres veines; sous peine de la torture, jetez à terre de vos mains sanglantes ces armes forgées par la colère⁹, et écoutez la sentence

⁹ *Mis-tempered weapons*, ce qui signifie à la fois armes d'une mauvaise trempe et

de votre prince irrité.—Déjà par votre fait, vieux Capulet, et vous Montaigu, trois querelles intestines ont, sur une parole en l'air, troublé trois fois la tranquillité de nos rues, et fait quitter aux anciens de Vérone les graves ornements qui leur conviennent, pour manier de vieilles pertuisanes dans de vieilles mains rongées par la paix, afin de réprimer les violences de la haine qui vous ronge. Si jamais vous troublez encore nos rues, vous payerez de votre vie la violation de la paix. Pour cette fois, que tous se retirent, excepté vous, Capulet, qui me suivrez; et vous, Montaigu, rendez-vous cette après-midi à l'antique manoir de Villafranca¹⁰, où nous tenons notre cour publique de justice, pour y apprendre nos intentions ultérieures sur ce qui vient de se passer. Encore une fois, sous peine de mort, que tous se retirent.

(Sortent le prince, sa suite, Capulet, la signora Capulet, Tybalt, les citoyens et les domestiques.)

LA SIGNORA MONTAIGU.—Qui donc a de nouveau ranimé cette ancienne querelle? Répondez, mon neveu; y étiez-vous lorsqu'elle a commencé?

BENVOLIO.—Les domestiques de votre ennemi et les vôtres étaient déjà ici à se battre chaudement quand je suis arrivé: j'ai tiré l'épée pour les séparer. En ce moment est survenu, l'épée à la main, le bouillant Tybalt, qui, tout en me jetant des défis aux oreilles, s'est mis à faire le moulinet au-dessus de sa tête, et à

armes forgées dans une mauvaise intention, forgées à mal.

¹⁰ *Villafranca*, que Shakspeare appelle *Free town*, était, selon la nouvelle originale, une propriété des Capulet.

pourfendre les vents, qui, n'en recevant pas le moindre mal, ont sifflé de mépris. Pendant que nous faisons échange d'estocades et de coups, venaient à tout moment de nouveaux combattants pour l'un et l'autre parti, jusqu'à ce qu'enfin est arrivé le prince, qui les a séparés.

LA SIGNORA MONTAIGU.—Oh! où est Roméo? l'avez-vous vu aujourd'hui? Je suis bien heureuse qu'il ne se soit pas trouvé à cette bagarre.

BENVOLIO.—Ce matin, madame, une heure avant que le divin soleil lançât son premier regard à travers la fenêtre d'or de l'orient, le trouble de mon âme m'a poussé à sortir hors de chez moi; et là, sous le bosquet de sycomores qui s'élève à l'ouest de la ville, aussi matinal que moi dans sa promenade, j'ai vu votre fils. J'ai marché vers lui; mais il m'a aperçu, et s'est glissé dans l'épaisseur du bois. Jugeant de ses sentiments par les miens, qui ne sont jamais plus actifs que dans la solitude, j'ai suivi mon humeur en ne poursuivant pas la sienne, et j'ai évité avec plaisir celui qui me fuyait avec plaisir.

MONTAIGU.—Plus d'une fois avant le jour on l'a vu dans ce lieu augmenter de ses pleurs la fraîche rosée du matin, accroître les nuages des nuages qu'élevaient ses profonds soupirs; mais aussitôt qu'à la dernière extrémité de l'orient le soleil, qui égaye toutes choses, commence à tirer les obscurs rideaux du lit de l'Aurore, mon fils accablé rentre pour se dérober à sa lumière, se retire seul dans sa chambre, ferme les fenêtres, et, interdisant tout accès au doux éclat du jour, se forme ainsi une nuit artificielle.

Cette disposition le conduira nécessairement à une mélancolie noire et funeste, si de bons conseils n'en écartent la cause.

BENVOLIO.—Mon noble oncle, en savez-vous la cause?

MONTAIGU.—Je ne la sais point, et ne puis l'apprendre de lui.

BENVOLIO.—L'avez-vous pressé par quelques moyens?

MONTAIGU.—Il l'a été par moi-même et par beaucoup d'autres amis; mais, n'écoutant que lui-même sur ses propres sentiments, il se garde, je ne saurais dire quelle fidélité, mais du moins un secret complet et absolu; aussi rebelle à toute tentative pour sonder ce mystère, que le bouton piqué par un ver envieux avant d'avoir pu déployer à l'air ses pétales odorants et livrer ses beautés au soleil. Si nous pouvions seulement savoir d'où provient son chagrin, nous serions aussi empressés de le guérir que de le connaître.

(Roméo paraît dans l'éloignement.)

BENVOLIO.—Tenez, le voilà qui vient. Veuillez vous éloigner; il faudra qu'il me refuse bien obstinément si je ne parviens pas à savoir ce qui l'afflige.

MONTAIGU.—Je désire bien que tu sois assez heureux pour obtenir par ton insistance une sincère confession.—Venez, madame, retirons-nous.

(Sortent Montaigu et la signora Montaigu.)

BENVOLIO.—Bonjour, mon cousin.

ROMÉO.—Le jour est-il donc si jeune encore?

BENVOLIO.—Neuf heures viennent de sonner.

ROMÉO.—Hélas! les heures tristes paraissent longues. Était-ce mon père que j'ai vu s'éloigner si vite?

BENVOLIO.—C'était lui.—Quel est donc le chagrin qui allonge les heures de Roméo?

ROMÉO.—La privation de ce qui les rendrait courtes si je le possédais.

BENVOLIO.—Amoureux?

ROMÉO.—Accablé¹¹.

BENVOLIO.—D'amour?

ROMÉO.—De la rigueur de celle que j'aime.

BENVOLIO.—Hélas! faut-il que l'Amour, aux regards si doux, soit à l'épreuve si dur et si tyrannique?

ROMÉO.—Hélas! faut-il que l'Amour, avec ses yeux toujours couverts d'un bandeau, trouve sans voir des chemins pour faire sa volonté! Où dînerons-nous?—O dieux!—Quel était donc ce tumulte?—Mais, non, ne me le dis pas; j'ai tout entendu.—Il y a bien à faire avec la haine, mais plus encore avec l'amour.—O amour querelleur, ô haine amoureuse, toi qui es tout et nais d'abord de rien, chose légère qui nous accable, vanité sérieuse, chaos difforme des plus séduisantes apparences, plume de plomb, fumée brillante, feu glacé, santé malade, sommeil toujours éveillé qui n'est point le sommeil! voilà l'amour que je

¹¹ BENV. *In love?* ROM. *Out.* BENV. *Of love?* ROM. *Out of her...* etc. *Out of love* signifie ici par amour. Benvolio, selon l'usage des jeunes gens de cette pièce de ne parler presque jamais sérieusement, veut tourner en plaisanterie la réponse de Roméo, en lui faisant dire qu'il est *amoureux par amour*. Cela ne pouvait se rendre.

sens, sans y sentir l'amour. Cela ne te fait-il pas rire?

BENVOLIO.—Non, cousin; bien plutôt pleurer.

ROMÉO.—Tendre coeur, et de quoi?

BENVOLIO.—De voir ton tendre coeur si oppressé.

ROMÉO.—Eh bien! telle est l'erreur de l'affection. Mes chagrins demeureraient appesantis dans mon sein; tu les forces à se répandre en les pressant sous le poids du tien, et l'affection que tu me montres ajoute une peine de plus à cet excès de peine que je ressens déjà. L'amour est une fumée qu'élève la vapeur des soupirs: libre de s'échapper, c'est un feu qui éclate dans les yeux des amants; réprimé, une mer que les amants nourrissent de leurs larmes. Qu'est-ce encore autre chose? une folie raisonnable, une bile amère qui suffoque, un doux parfum qui conserve.—Adieu, mon cousin.

(Il veut sortir.)

BENVOLIO.—Doucement, je veux vous accompagner, et c'est me manquer que de me quitter ainsi.

ROMÉO.—Eh! je ne me retrouve plus moi-même: je ne suis point ici; ce n'est point Roméo que tu vois, il est quelque part ailleurs.

BENVOLIO.—Dites-le-moi dans votre tristesse; quelle est celle que vous aimez?

ROMÉO.—Quoi! faut-il te le dire en gémissant?

BENVOLIO.—En gémissant? Non, pas tout à fait; mais dites-le-moi tristement: qui est-ce?

ROMÉO.—Demandez à un malade de faire avec tristesse son

testament! Oh! qu'il est mal d'importuner d'un tel mot celui qui est si mal!—Tristement, cousin, j'aime une femme.

BENVOLIO.—J'étais arrivé juste en supposant que vous aimiez.

ROMÉO.—Un bien bon tireur! Et elle est belle celle que j'aime.

BENVOLIO.—Un beau but, beau cousin, est plus facile à frapper.

ROMÉO.—Eh bien! à ce coup-ci, vous manquez, on ne pourrait l'atteindre avec l'arc de Cupidon, car elle est animée de l'esprit de Diane, et solidement armée d'une chasteté à l'épreuve; elle vit invulnérable aux faibles coups de l'arc enfantin de l'Amour; elle ne se laissera point assiéger par d'amoureuses négociations, ne supportera pas la rencontre des yeux qui l'assaillent, n'ouvrira point le pan de sa robe à l'or qui séduit même les saints. Oh! elle est riche en beauté, pauvre seulement en ceci, qu'en mourant son trésor de beauté mourra avec elle.

BENVOLIO.—A-t-elle donc juré de vivre dans la chasteté?

ROMÉO.—Elle l'a juré; et cette parcimonie produira un immense dégât, car la beauté réduite par sa sévérité à mourir de faim prive de beauté toute postérité. Elle est trop belle, trop sagement belle, pour mériter le bonheur en me mettant au désespoir. Elle a fait un vœu contre l'amour; et sous ce vœu ma vie est une mort à moi qui vis pour te le dire.

BENVOLIO.—Suivez mon conseil, oubliez de penser à elle.

ROMÉO.—Oh! apprends-moi donc comment je pourrai

oublier de penser.

BENVOLIO.—En donnant à tes yeux quelque liberté : considère d'autres beautés.

ROMÉO.—Ce serait le moyen de me faire penser plus souvent à son exquise beauté. Ces masques fortunés, qui caressent le front de nos belles dames, ne font par leur noirceur que nous rappeler la beauté qu'ils cachent. Celui qui est frappé d'aveuglement ne peut oublier le précieux trésor de la vue qu'il a perdu. Montre-moi une maîtresse belle par-dessus toutes les autres, que me sera sa beauté, sinon un livre de souvenirs où je lirai le nom de celle qui surpasse cette beauté incomparable ? Adieu, tu ne peux m'apprendre à oublier.

BENVOLIO.—Tu recevras de moi cette doctrine, ou j'en mourrai ton débiteur.

(Ils sortent.)

SCÈNE II

Une rue.

Entrent CAPULET, PARIS, UN DOMESTIQUE.

CAPULET.—Montaigu est lié par la même défense que moi, et sous des peines semblables; et il ne sera pas difficile, je pense, à deux vieillards comme nous de vivre en paix.

PARIS.—Vous jouissez tous d'une existence honorable, et c'est pitié que vous ayez été si longtemps ennemis. Mais parlez, seigneur, que répondez-vous à ma demande?

CAPULET.—En répétant ce que je vous ai déjà dit. Mon enfant est encore étrangère dans le monde; elle n'a pas vu s'accomplir la révolution de quatorze années: laissons encore pâlir l'orgueil de deux étés avant de la croire mûre pour être une épouse.

PARIS.—De plus jeunes qu'elles sont devenues d'heureuses mères.

CAPULET.—Mais elles se flétrissent trop tôt, ces mères prématurées.—La terre a englouti toutes mes autres espérances; elle est en espérance la maîtresse de mes terres. Mais faites-lui votre cour, aimable Pâris; gagnez son cœur; ma volonté n'est qu'une dépendance de son consentement: si elle vous agréé, c'est dans les limites de son choix que réside mon aveu, et que ma voix vous sera loyalement accordée.—Ce soir je donne une fête dont j'ai depuis longtemps l'usage; j'y ai invité beaucoup de convives,

tous mes amis; et parmi eux, je vous verrai avec très-grande joie, comme un de plus, en augmenter le nombre. Attendez-vous à voir ce soir dans ma pauvre maison des étoiles qui foulent aux pieds la terre, éclipsent la lumière des cieux; cette joie bienfaisante que ressent le jeune homme plein d'ardeur lorsqu'avril, dans toute sa parure, marche sur les talons de l'hiver chancelant, vous l'éprouverez ce soir parmi ces jeunes fleurs de beauté prêtes à s'épanouir; écoutez-les toutes, voyez-les toutes, et préférez celle dont le mérite sera le plus grand. Au milieu du spectacle d'une telle réunion, ma fille, réduite à elle-même, pourra faire nombre, mais non pas attirer l'attention.—Allons, venez avec moi.—(A un domestique.) Toi, maraud, trotte dans la belle Vérone; trouve toutes les personnes dont les noms sont écrits ici (*il lui donne un papier*), et dis-leur que la maison et le maître attendent leur bon plaisir.

(Sortent Capulet et Pâris.)

LE DOMESTIQUE.—Trouver ceux dont les noms sont écrits, ici! Il est écrit que le cordonnier se servira de sa toises et le tailleur de pierres de sa forme; le pêcheur de son pinceau, et le peintre de ses filets. Mais on m'envoie chercher les personnes dont les noms sont inscrits là-dessus, et je ne pourrai jamais trouver les noms que l'écrivain a écrits là-dessus. Il faut que je m'adresse aux savants... dans un moment...

(Entrent Benvolio et Roméo.)

BENVOLIO.—Allons, mon cher, la flamme est un remède à

la brûlure qu'a faite une autre flamme; une douleur est diminuée par l'angoisse d'une autre; tournez jusqu'à vous étourdir et vous vous remettez en tournant dans l'autre sens; un chagrin désespéré se guérit par la langueur d'un nouveau chagrin. Laisse entrer dans tes yeux un nouveau poison, et l'ancien venin perdra toute son âcreté.

ROMÉO.—Votre feuille de plantain est excellente pour cela.

BENVOLIO.—Pour quel mal, je t'en prie?

ROMÉO.—Pour vos os brisés?

BENVOLIO.—Allons, Roméo, es-tu fou?

ROMÉO.—Non, pas fou, mais lié plus que ne le serait un fou, tenu en prison, privé d'aliments, fustigé, tourmenté, et.....
Bonsoir, mon bon garçon.

LE DOMESTIQUE.—Dieu vous donne le bonsoir.—Je vous en prie, monsieur, savez-vous lire?

ROMÉO.—Oui, c'est un bonheur que j'ai dans ma misère.

LE DOMESTIQUE.—Peut-être l'avez-vous appris sans livres: mais, je vous prie, pouvez-vous lire tout ce que vous voyez?

ROMÉO.—Oui, si je connais les caractères et la langue.

LE DOMESTIQUE.—C'est répondre sincèrement; tenez vous en joie.

ROMÉO.—Arrêtez, mon ami, je sais lire. (*Il lit.*) «Le seigneur Martino, sa femme et sa fille; le comte Anselme et ses charmantes soeurs; la dame veuve de Vitruvio; le seigneur Placentio et ses aimables nièces; Mercutio et son frère Valentin;

mon oncle Capulet, sa femme et ses filles; ma jolie nièce Rosaline; Livia; le seigneur Valentio et son cousin Tybalt, Lucio et l'agréable Hélène.» C'est une belle assemblée. (*Il lui rend le papier.*) Où doit-elle se réunir?

LE DOMESTIQUE.—Là-haut.

ROMÉO.—Où, là-haut?

LE DOMESTIQUE.—A souper, à la maison.

ROMÉO.—A la maison de qui?

LE DOMESTIQUE.—De mon maître.

ROMÉO.—Au fait, c'est ce que j'aurais dû vous demander d'abord.

LE DOMESTIQUE.—Maintenant je vous dirai, sans que vous me le demandiez, que mon maître est le puissant et riche Capulet; et si vous n'êtes pas de la maison de Montaigu, je vous invite à venir avaler un verre de vin. Tenez-vous en joie.

(Il sort.)

BENVOLIO.—A cette ancienne fête des Capulet soupera Rosaline, celle que tu aimes tant: avec toutes les beautés qu'on admire à Vérone. Viens-y, et d'un oeil sans prévention compare sa figure avec quelques autres que je te montrerai, et ton cygne ne te paraîtra plus qu'une corneille.

ROMÉO.—Quand la religieuse dévotion de mes yeux pourra me soutenir un pareil mensonge, que mes larmes se changent en flammes, et que ces hérétiques diaphanes, si souvent noyés sans pouvoir mourir, soient brûlés comme imposteurs. Une femme plus belle que mon amante! Le soleil qui voit tout n'a jamais vu

son égale depuis le commencement du monde.

BENVOLIO.—Bon, vous l'avez vue belle parce qu'il n'y avait personne autre à côté; elle se balançait elle-même dans vos deux yeux: mais pesez dans ces balances de cristal la dame de vos pensées avec telle autre jeune fille que je vous montrerai brillant à cette fête, et à peine trouverez-vous bien celle qui vous paraît maintenant la plus belle de toutes.

ROMÉO.—J'irai, non pour y voir un semblable objet, mais pour m'y pénétrer de plaisir dans la splendeur de celui qui m'est cher.

(Ils sortent.)

SCÈNE III

Un appartement de la maison de Capulet.

LA SIGNORA CAPULET, LA NOURRICE de Juliette.

LA SIGNORA CAPULET.—Nourrice, où est ma fille? Appelle-la, qu'elle vienne.

LA NOURRICE.—Dans l'instant, sur mon honneur¹²..... à l'âge de douze ans—Je lui ai dit de venir.....—Quoi, mon agneau, mon oiseau du bon Dieu..... Dieu nous préserve..... Où est donc cette petite fille? Juliette!

(Entre Juliette.)

JULIETTE.—Allons, qui m'appelle?

LA NOURRICE.—Votre mère.

JULIETTE.—Me voici, madame; que voulez-vous?

LA SIGNORA CAPULET.—Voici de quoi il s'agit.—Nourrice, laisse-nous un moment, nous avons à parler en secret.—Non, reviens, nourrice, je me suis ravisée; tu entendras notre entretien.—Tu sais que ma fille est d'un âge raisonnable.

LA NOURRICE.—Ma foi, je puis vous dire son âge à une heure près.

LA SIGNORA CAPULET.—Elle n'a pas quatorze ans.

LA NOURRICE.—J'y mettrais quatorze de mes dents qu'elle

¹² *By my maidenhead.*

n'a pas encore quatorze ans..... (et cependant à mon grand chagrin, je vous dis, je vous douze¹³ qu'il ne m'en reste plus que quatre)... Combien avons-nous d'ici à la Saint-Pierre?

LA SIGNORA CAPULET.—Une quinzaine et quelques jours par-dessus¹⁴.

LA NOURRICE.—Par-dessus ou par-dessous, c'est précisément ce jour-là. Vienne la veille de la Saint-Pierre au soir, elle aura quatorze ans.—Suzanne et elle (Dieu fasse paix à toutes les âmes chrétiennes!) étaient du même âge....—C'est bien; Suzanne est avec Dieu; elle était trop bonne pour moi.—Mais, comme je disais, la veille au soir de la Saint-Pierre, elle aura quatorze ans; elle les aura, sûr; je me le rappelle à merveille. Il y a à présent onze ans du tremblement de terre, et elle fut sevrée, jamais je ne l'oublierai, précisément ce jour-là parmi tous les jours de l'année; car j'avais frotté d'absinthe le bout de mon sein, j'étais assise au soleil contre le mur du colombier; mon maître et vous étiez alors à Mantoue...—Oh! j'ai de la mémoire; et comme je vous disais, dès qu'elle eut goûté de l'absinthe sur le bout de mon sein, et qu'elle l'eut trouvée amère, il fallait la voir, pauvre petite, se fâcher et se mettre en colère contre le sein.

¹³ *And yet to my teen be it spoken I have four.* *Teen* est un vieux mot qui signifie *chagrin*, il se prononce à peu près comme *ten*, dix. Il a fallu, pour conserver le jeu de mots, employer le quolibet de madame Jourdain.

¹⁴ *A fortnight and odd days.* Une quinzaine et quelques jours hors de compte. *Odd* signifie tout ce qui ne rentre pas dans une unité, une mesure, une règle commune. Il signifie aussi impair. La nourrice le prend dans ce sens et répond: *Even or odd* (pair ou impair).

Comme je disais, voilà le colombier qui tremble. Oh! il ne fut pas besoin, je vous jure, de me dire de trotter, et depuis ce temps-là, il y a onze ans, car elle se tenait déjà seule; quoi! avec le bout de la baguette elle courait et roulait tout partout: car, tenez, c'était la veille qu'elle s'était cassé la tête; et alors mon mari, Dieu veuille avoir son âme, c'était un drôle de corps! il releva l'enfant: «Comment, dit-il, tu te laisses tomber sur le nez! quand tu auras plus d'esprit, tu tomberas en arrière; n'est-ce pas, Jules?» et, par Notre-Dame, la petite coquine cessa de pleurer, et dit: «Oui.» Voyez pourtant ce que c'est qu'une plaisanterie. J'en répons, je vivrais mille ans que je ne l'oublierais jamais: «N'est-ce pas, Jules?» dit mon mari: et la petite morveuse finit tout de suite et dit: «Oui...»

LA SIGNORA CAPULET.—En voilà assez; je t'en prie, tais-toi.

LA NOURRICE.—Oui, madame; et pourtant je ne peux pas m'empêcher de rire quand je pense comme elle cessa de crier et dit: «Oui...» Et pourtant, je vous jure, elle avait sur le front une bosse aussi grosse que la coquille d'un poulet. C'était un coup terrible, et elle pleurait amèrement. «Comment, dit mon mari, tu te laisses tomber sur le nez! Tu tomberas en arrière quand tu seras plus grande; n'est-ce pas, Jules?» Elle finit tout de suite et dit: «Oui.»

JULIETTE.—Finis, nourrice, finis, je t'en prie, quand je te le dis.

LA NOURRICE.—Allons, j'ai fini. Que Dieu te marque de

sa grâce! Tu étais la plus jolie petite enfant que j'aie jamais nourrie: si je peux vivre assez pour te voir mariée, je n'en demande pas davantage.

LA SIGNORA CAPULET.—Et le mariage est justement le sujet dont je suis venu causer avec elle.—Dites-moi, ma fille Juliette, avez-vous envie de vous marier?

JULIETTE.—C'est un honneur auquel je n'ai jamais pensé.

LA NOURRICE.—Un honneur! Si je n'avais pas été ta seule nourrice, je dirais que tu as sucé la sagesse avec le lait.

LA SIGNORA CAPULET.—Eh bien! pensez maintenant au mariage. Il y a dans Vérone des femmes plus jeunes que vous, considérées et déjà mères; et moi, je m'en souviens bien, j'étais déjà votre mère longtemps avant l'âge où vous voilà fille encore; enfin, en un mot, le brave Pâris vous adresse ses vœux.

LA NOURRICE.—C'est un homme, jeune dame... madame, c'est un homme comme tout le monde... Vraiment, il semble moulé en cire.

LA SIGNORA CAPULET.—L'été de Vérone n'a pas une fleur qui puisse lui être comparée.

LA NOURRICE.—Oh! vraiment, c'est une fleur; ma foi, oui, une vraie fleur.

LA SIGNORA CAPULET.—Qu'en dites-vous? Vous sentez-vous du goût pour ce gentilhomme? Ce soir, vous le verrez à notre fête. Parcourez tout le livre¹⁵ de la figure du jeune Pâris,

¹⁵ De toutes ces métaphores sur Pâris, comparé à un livre, une seule a paru impossible à rendre, c'est celle où la signora Capulet l'appelant *unbound lover*, en fait à la fois un

et vous y apercevrez le plaisir écrit avec la plume de la beauté. Examinez ces traits si bien d'accord, et vous verrez comme ils s'expliquent l'un l'autre; et ce que peut encore offrir d'obscur ce charmant volume, vous le trouverez écrit dans la marge de ses yeux. Ce précieux livre d'amour, cet amant encore sans liens ne demande, pour compléter sa beauté, que l'ornement dont il va se couvrir. C'est la mer qui fait vivre le poisson; et la beauté doit être orgueilleuse de donner asile à la beauté. Le livre qui sous ses fermoirs d'or enserre la légende dorée en partage la gloire aux yeux de tous: ainsi, en le possédant, vous partagerez tout ce qui lui appartient sans rien diminuer du vôtre.

LA NOURRICE.—Diminuer! non, en vérité; elle grossira plutôt: les femmes grossissent par le moyen des hommes.

LA SIGNORA CAPULET.—Répondez-moi en un mot: l'amour de Pâris pourrait-il vous plaire?

JULIETTE.—Je verrai à le trouver agréable si le voir peut faire qu'il m'agrée. Mais mon regard ne pénétrera pas plus avant que le point où votre consentement lui donnera la force de se lancer.

(Entre un domestique.)

LE DOMESTIQUE.—Madame, les convives sont arrivés, le souper est servi, on vous attend; on demande ma jeune maîtresse; on jure, dans l'office, après la nourrice; toutes choses sont à point. Il faut que j'aïlle servir, je vous en prie, venez sur-le-champ.

LA SIGNORA CAPULET.—Nous te suivons. Allons, Juliette, le comte nous attend.

LA NOURRICE.—Allez, ma fille, chercher ce qui donnera d'heureuses nuits à vos heureux jours.

(Elles sortent.)

SCÈNE IV

Une rue.

Entrent ROMÉO, MERCUTIO, BENVOLIO, avec cinq ou six autres masques et des porteurs de flambeaux.

ROMÉO.—Eh bien! est-ce là ce que nous dirons pour notre excuse, ou entrerons nous sans apologie?

BENVOLIO.—Tous ces bavardages-là sont du temps passé¹⁶.

Nous n'aurons point de Cupidon avec son bandeau et son écharpe, portant un arc à la tartare fait de latte peinte, pour effrayer les dames au hasard, comme un homme qui chasse les corneilles; nous n'aurons pas non plus de ces prologues sans livres répétés en traînant après le souffleur au moment de notre entrée. Qu'ils nous mesurent des yeux comme il leur plaira, nous leur mesurerons une mesure de danse, et nous voilà partis.

ROMÉO.—Donnez-moi une torche; ces gambades ne me vont pas. Sombre¹⁷ comme je le suis, c'est à moi à porter le flambeau.

MERCUTIO.—Vraiment, mon cher Roméo, il faudra bien

¹⁶ Il paraît qu'autrefois il arrivait souvent qu'on vînt à une fête sans y être invité; alors on paraissait en masque et précédé d'une espèce de hérault, également déguisé et qui prononçait par forme d'excuse un compliment préparé. Apparemment que, du temps de Shakspeare, la mode de ces compliments commençait à passer.

¹⁷ Chaque troupe de masques était précédée d'un homme portant une torche qui entrait dans l'assemblée, mais ne se mêlait point à la fête.

que vous dansiez.

ROMÉO.—Non pas moi, croyez-moi. Vous autres, vous avez des souliers à danser et le pied léger; moi, j'ai une âme de plomb qui me cloue tellement à terre que je ne saurais remuer.

MERCUTIO.—Vous êtes amoureux, empruntez les ailes de l'Amour pour vous élancer au delà des hauteurs ordinaires.

ROMÉO.—Il m'a lancé un dard qui me perce trop cruellement pour que je puisse me lancer sur ses ailes légères; et enchaîné¹⁸ comme je le suis, je ne puis m'élever au-dessus de ma sombre tristesse: je succombe sous le pesant fardeau de l'Amour.

MERCUTIO.—Et en succombant vous écraserez l'Amour: vous êtes un poids trop fort pour quelque chose de si délicat.

ROMÉO.—L'Amour délicat! il est dur, rude, ingouvernable, piquant comme l'épine.

MERCUTIO.—Si l'Amour vous mène rudement, menez rudement l'Amour; s'il vous pique, donnez de l'éperon et vous le mettrez à bas. Allons, une boîte pour mon visage; c'est un masque pour un masque. (*Il met son masque.*) Que m'importe à présent quel oeil curieux remarque mes difformités? Voici un front refrogné qui rougira pour moi.

BENVOLIO.—Allons, frappe, et entrons; et aussitôt entrés, que chacun ait recours à ses jambes.

ROMÉO.—Donnez-moi une torche. Que des étourdis légers

¹⁸ Il y a ici abondance et complication de jeux de mots entre *sore* (cruel) et *soar* (prendre l'essor), *bound* (enchaîné) et *bound* (bond). On en a indiqué ce qui a été possible.

de coeur effleurent de leurs pieds les joncs insensibles¹⁹. Pour moi, je tiendrai, comme on dit, la chandelle, et je regarderai. Ce qui me convient, c'est le proverbe des grand'mères: «La fête n'a jamais été si belle, et je m'en vas²⁰.»

MERCUTIO.—Bon, bon, à la nuit tous chats sont gris; c'est le mot du constable: et si tu es gris, nous te tirerons, sauf respect, de la mare où cet amour t'a enfoncé jusqu'aux oreilles. Venez, nous brûlons le jour²¹. Holà!

ROMÉO.—Cela n'est pas ainsi.

MERCUTIO.—Je veux dire, mon cher, qu'en nous arrêtant ainsi nous dépensons notre lumière sans profit, comme des lampes qui brûleraient le jour. Il faut voir dans ce que nous disons

¹⁹ Avant de connaître l'usage des tapis, on couvrait de joncs le sol des appartements; de là *joncher*.

²⁰ MERCUT. The game was never so fair and I am done. Tut, dun's the mouse, the constable's word, If thou art dun, we'll draw thee from the mire, etc. Il y a ici entre *done* et *dun* un jeu de mots intraduisible. *Dun's the mouse* (la souris est grise) serait, selon les commentateurs, un proverbe équivalent à notre proverbe: *A la nuit, tous chats sont gris*. Mais ils se trouvent hors d'état d'expliquer suffisamment l'allusion contenue dans ces mots *the constable's word*. En adoptant dans la traduction leur version sur le *dun's the mouse*, je serais plutôt tenté d'y voir un jeu de mots employé par quelque constable dans une occasion où, ayant à se saisir d'un malfaiteur, il aura employé, pour avertir ses gens sans alarmer celui qu'il cherchait, ces mots insignifiants, *dun's the mouse* (la souris est grise), pour ceux-ci, *done's the mouse* (la souris est prise, c'en est fait de la souris). Quoi qu'il en soit, cette explication n'est pas plus mauvaise qu'aucune de celles qu'ont données les commentateurs. *Dun out from the mire* était une ancienne chanson: on a substitué à cette allusion impossible à rendre un jeu de mots sur ces deux sens du mot *gris*, qui n'est point dans Shakspeare, à charge de revanche.

²¹ *We burn day light*, expression proverbiale commune à l'anglais et au français.

ce que nous avons intention de dire, car c'est là que la raison se trouvera cinq fois plutôt qu'une seule dans nos cinq sens.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.