



## « Le ciel s'est habillé ce soir en Scaramouche » Les nocturnes de Molière

Boris DONNÉ

Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse

*Avez-vous jamais, vous qui me lisez, vu « la couleur des ténèbres à la lueur d'une flamme » ?*

Jun'ichirō Tanizaki

« Il fait noir comme dans un Four ; Le Ciel s'est habillé, ce soir, en Scaramouche ; et je ne vois pas une Étoile qui montre le bout de son nez<sup>1</sup> ». C'est l'esclave Hali qui parle, dans la réplique qui ouvre *Le Sicilien, ou l'Amour peintre* (I, i). Par un superbe alexandrin serti dans sa prose, Molière identifie la nuit au costume de ce personnage de *commedia dell'arte*, vêtu tout de noir à la mode espagnole : nuit sans étoile, mais peut-être éclairée par la face ronde de la lune, semblable au visage de Scaramouche blanchi de maquillage.

On sait l'importance que Tiberio Fiorilli, le comédien italien qui a créé et incarné le personnage de Scaramouche, a eue pour Molière : à partir de 1658, au Petit-Bourbon puis au Palais-Royal, ils ont partagé le même théâtre, octroyé en alternance par Louis XIV à ses deux troupes favorites – celle de Molière et celle des Comédiens Italiens, dont Scaramouche était le chef. Molière a su profiter de cette promiscuité. « Molière, original français, n'a jamais perdu une représentation de cet original italien », lit-on dans les *Menagiana*<sup>2</sup>. Et dans la première biographie de Scaramouche : « le célèbre Molière après l'avoir étudié longtemps, avoua ingénument qu'il lui devait toute la beauté de son action<sup>3</sup> ». Un pamphlet paru peu avant la mort de Molière, la comédie satirique *Elomire hypocondre*, l'accuse même de n'être, dans son jeu comique, qu'une pâle copie de Scaramouche :

Chez le grand Scaramouche il va soir et matin.

---

<sup>1</sup> Les citations de Molière sont données d'après l'édition de ses *Œuvres complètes* dirigée par Georges Forestier, Paris, Gallimard, 2010 (orthographe modernisée et ponctuation des éditions originales respectée).

<sup>2</sup> *Menagiana, sive Excerpta ex ore Ægidii Menagii*, Paris, Florentin et Pierre Delaulne, 1693, p. 211.

<sup>3</sup> Angelo Constantini, Comédien Ordinaire du Roi dans sa Troupe Italienne, sous le nom de Mezetin, *La Vie de Scaramouche*, Paris, Claude Barbin, 1695, p. 101. *Action* s'entend ici en un sens dérivé de l'*actio* rhétorique : jeu comique, art du geste.

Là, le miroir en main, et ce grand homme en face,  
Il n'est contorsion, posture ni grimace,  
Que ce grand écolier du plus grand des bouffons,  
Ne fasse, et ne refasse en cent et cent façons<sup>4</sup>.

Le frontispice donne à voir la scène : il représente les deux comédiens en miroir, avec la légende *Scaramouche enseignant, Molière étudiant*.

Il est frappant que Molière, par une élégante métaphore, identifie la nuit – la nuit de comédie – à un acteur qui fut l'un de ses maîtres, et qu'il ne cite guère par ailleurs. L'analogie visuelle suffit à rendre compte de cette occurrence inattendue du nom de Scaramouche ; mais rien n'interdit, à titre d'hypothèse, de la surdéterminer quelque peu. Si Molière donne à la nuit l'identité de celui qui, à ses yeux, incarnait une sorte de quintessence du jeu bouffon, ne serait-ce pas parce que les scènes de nuit portaient à leur point extrême certains aspects essentiels de sa dramaturgie comique ? Plus tard, le *manteau d'Arlequin* a pu être l'emblème du théâtre à l'italienne : l'habit de nuit de Scaramouche aurait-il allégorisé pour Molière son idée de la comédie ? Les scènes nocturnes, par-delà leur caractère topique, n'ont-elles pas chez lui une valeur quasi métathéâtrale – ne nous disent-elles pas quelque chose de la conception même qu'il se faisait de son art ?

### Ronde de nuits

Pour tenter de répondre à ces questions, il faut en premier lieu faire l'inventaire du *corpus* des scènes nocturnes dans la production dramatique de Molière ; et tâcher ensuite d'en repérer les constantes, d'en identifier les modèles, et d'en analyser les fonctions spécifiques. Suivons tout simplement la chronologie de l'œuvre pour mener cette « ronde de nuits ».

1. Elle commence par la totalité du III<sup>e</sup> et dernier acte de *L'École des Maris* (créée en juin 1661). « Le temps presse, il fait nuit », déclare Isabelle dès la première réplique (III, i, v. 807) ; la jeune femme s'apprête à « aller commettre [s]a fortune » à la foi d'un amant (v. 808), Valère – mais dans le noir elle tombe sur le barbon à qui elle est promise, qui est aussi son tuteur, Sganarelle. « C'est toi mignonne, où vas-tu donc si tard ? » lui demande-t-il, soupçonneux (v. 810). Isabelle invente une histoire à dormir debout : sa sœur Léonor, amoureuse de Valère, veut avoir avec lui une entrevue nocturne en se faisant passer pour elle – « Entretenir ce soir cet amant sous mon nom, / Par la petite rue où ma chambre répond / Lui peindre d'une voix qui contrefait la mienne, / Quelques doux sentiments dont l'appas le retienne » (v. 837-840) ; Isabelle a dû se résoudre à « cette intrigue de nuit » (v. 858)... Sganarelle gobe le mensonge, et jubile : Léonor est promise à son frère Ariste, qui ne partage pas son naturel jaloux, et qui a l'imprudence de laisser sa future épouse libre de ses mouvements (jusqu'à se rendre au bal !). Isabelle rentre dans la maison qu'elle partage avec sa sœur, feint de lui parler pour l'envoyer au rendez-vous, et ressort aussitôt ; Sganarelle croit qu'il s'agit de Léonor. L'obscurité est propice à la ruse : « Dans mon trouble du moins, la nuit me favorise », dit Isabelle en aparté (III, ii, v. 895). Sganarelle la suit et la laisse entrer chez Valère, espérant la confondre pour se moquer de son frère. Il croise opportunément un Commissaire, qu'il invite à venir constater les amours clandestines de Léonor (croit-il) : « Suivez-moi, s'il vous plaît, avec votre clarté » ; « Je vais faire venir mon frère promptement, / Faites que le flambeau m'éclaire seulement » (III, iv,

<sup>4</sup> Le Boulanger de Chalussay, *Elomire hypocondre, ou les médecins vengés*, Paris, Charles de Sercy, 1670, p. 13.

v. 921 et v. 937-938). Arrive Ariste, que Sganarelle raille de sa confiance aveugle en Léonor : « L'énigme est que son Bal est chez Monsieur Valère ; / Que de nuit je l'ai vue y conduire ses pas, / Et qu'à l'heure présente elle est entre ses bras » (III, v, v. 964-966). Le Commissaire, qui est accompagné d'un Notaire, régularise la faute en procédant au mariage des jeunes gens pris sur le fait – avec l'assentiment de Sganarelle qui se leurre toujours sur l'identité réelle de celle qui est entrée chez Valère. Celui-ci parlemente, à la fenêtre, avec le Commissaire, le Notaire, Sganarelle et Ariste ; et la pièce se termine avec l'arrivée de Léonor et le désabusement de Sganarelle, qui comprend que c'est Isabelle qui vient d'épouser Valère à sa barbe. Tout ce dénouement se fait dans la nuit, puisqu'à l'avant-dernière réplique Ariste déclare, parlant de son frère : « Nous tâcherons demain d'apaiser sa colère » (III, ix, v. 1112).

2. Il faut passer ensuite par-dessus six années, et beaucoup de pièces majeures, pour rencontrer un second nocturne chez Molière, avec les cinq premières scènes (soit le premier tiers environ) du *Sicilien, ou l'Amour peintre* (créé en février 1667). Adraste, amoureux de la belle Isidore, esclave de Don Pèdre, désire avoir une entrevue avec elle ; à cette fin il fait donner une sérénade sous ses fenêtres. Son valet Hali amène les musiciens à la scène<sup>1ère</sup>, profitant de ce que « Le Ciel s'est habillé, ce soir, en Scaramouche ». Adraste les rejoint à la scène suivante : « Je veux, jusques au jour, les faire, ici, chanter ; et voir si leur Musique n'obligera point cette Belle à paraître à quelque Fenêtre ». Il est escorté par deux laquais portant des flambeaux, qui donneront de la lumière aux musiciens postés sous la fenêtre : « Voici, tout juste, un Lieu propre à servir de Scène ; et voilà deux Flambeaux pour éclairer la Comédie ». Adraste ordonne à Hali : « Place-toi contre ce Logis, afin qu'au moindre bruit que l'on fera dedans, je fasse cacher les Lumières ». Au milieu de la sérénade (scène iii), Hali entend du bruit : « Qu'on se retire vite, et qu'on éteigne les Flambeaux ». Don Pèdre sort de sa maison, « en Bonnet de nuit, et Robe de Chambre, avec une épée sous son bras », indique une didascalie en tête de la scène iv : « Il faut que, dans l'obscurité, je tâche à découvrir quelles Gens ce peuvent être ». Hali et Adraste n'entendent rien et parlent entre eux, sans se rendre compte que Don Pèdre les écoute. À un certain point de leur conversation, Don Pèdre « donn[e] sur la joue » d'Hali qui veut entrer par la porte laissée ouverte. « Qui va là ? » – « Ami » ! lui répond drôlement Hali en lui rendant son soufflet. Don Pèdre feint alors d'appeler à sa rescousse une dizaine de domestiques armés jusqu'aux dents (renforts tout imaginaires). Les didascalies font ici défaut pour préciser le jeu de scène, mais on imagine qu'Adraste et Hali décampent ; il est seulement précisé que l'on retrouve, à la scène suivante, Hali « caché dans un coin ». Son maître et lui attendent qu'il n'y ait plus de bruit pour se concerter et machiner un nouveau plan ; ils se séparent alors que « le jour paraît » (scène v).

3. Le troisième grand nocturne de Molière est le plus connu de tous : il s'agit du Prologue et de l'essentiel du I<sup>er</sup> acte d'*Amphitryon* (créé en janvier 1668). Le Prologue consiste en un dialogue entre Mercure et la Nuit personnifiée, traité sur le mode burlesque : le messenger des Dieux demande à la Nuit de favoriser les amours de Jupiter, qui usurpe auprès d'Alcmène l'identité de son époux Amphitryon, en retardant la venue du jour qui doit ramener chez lui le général thébain, faisant ainsi « D'une Nuit si délicieuse / [...] la plus longue des Nuits » (I, i, v. 114-115). L'acte I<sup>er</sup> s'ouvre sur l'entrée en scène de Sosie, le valet d'Amphitryon envoyé en avant-garde pour annoncer le retour de son maître à Alcmène. Dans l'obscurité, une lanterne à la main, il s'effraie des ombres qu'il projette autour de lui (« Qui va là ? Heu ? Ma peur, à chaque pas s'accroît. / Messieurs, Ami de tout le Monde », I, i, v. 155-156), maudissant Amphitryon qui l'a fait partir « par une Nuit si noire » (I, i, v. 162). Avant d'entrer dans la maison il répète ce qu'il doit dire à Alcmène,

qu'il figure par sa lanterne : « *Il pose sa Lanterne à terre, et lui adresse son compliment* ». Il s'étonne du temps que le jour met à poindre (« Cette Nuit, en longueur, me semble sans pareille », I, ii, v. 271) ; mais il est interrompu par Mercure, qui a revêtu son apparence. Le temps que Mercure se joue du pauvre Sosie et le mette en déroute, et voici Jupiter qui paraît sous l'apparence d'Amphitryon, sortant des bras d'Alcmène ; il fait toujours noir : « Défendez, chère Alcmène, aux Flambeaux d'approcher » (I, iii, v. 530). La Nuit a rempli son office, et Mercure de déclarer : « La Nuit, qu'il me faut avertir, / N'a plus qu'à plier tous ses voiles ; / Et pour effacer les Étoiles, / Le Soleil, de son Lit, peut maintenant sortir » (I, iii, v. 626-629).

4. La longue nuit d'*Amphitryon* est suivie peu après par le III<sup>e</sup> et dernier acte de *George Dandin* (créé en juillet 1668). À la fin de l'acte II de cette comédie, Clitandre, le galant qui courtise Angélique, la femme de l'infortuné Dandin, lui déclare : « Promettez-moi donc, Madame, que je pourrai vous parler cette nuit » (II, viii). Au commencement de l'acte III, Clitandre et son valet Lubin attendent donc, dans le noir, devant la maison de Dandin. « La nuit est avancée, et j'ai peur qu'il ne soit trop tard », s'inquiète Clitandre ; à quoi Lubin répond : « Morgué voilà une sottise nuit, d'être aussi noire que cela ». Tandis qu'ils devisent sur la *quaestio* lancée par Lubin : « pourquoi il ne fait point jour la nuit », Angélique sort, accompagnée de sa suivante Claudine. S'ensuit une laborieuse reconnaissance nocturne, à tâtons, où Clitandre prend Claudine pour Angélique (« Doucement Monsieur ») et Lubin Angélique pour Claudine (« Tout beau, Lubin »). Le valet philosophe moralise sur cette méprise : « Ma foi la nuit on n'y voit goutte » (III, ii). Angélique, Claudine et Clitandre se retirent au fond du théâtre ; mais Dandin, qui était censé « ronfle[r] comme il faut », éveillé par le bruit, descend et sort de chez lui. Nouvelle méprise nocturne, détaillée par plusieurs didascalies. Lubin « prend George Dandin pour Claudine » : « Tu ne dis mot, Claudine. Allons, suivons-les, et me donne ta petite menotte que je la baise. Ah que cela est doux ! Il me semble que je mange des confitures. (*Comme il baise la main de Dandin, Dandin la lui pousse rudement au visage.*) Tubleu, Comme vous y allez. Voilà une petite menotte qui est un peu bien rude ». Dandin lance un « Qui va là ? » ; Lubin de répondre : « Personne », avant de s'enfuir (III, iii). Dandin se jette à sa poursuite en appelant son valet Colin ; nouveau jeu comique dans l'obscurité, indiqué par des didascalies exceptionnellement précises chez Molière : « *Pendant qu'il lui va parler d'un côté, Colin va de l'autre. [...] Comme ils se vont tous deux chercher, l'un passe d'un côté, et l'autre de l'autre [...] Ils se cognent* ». Dandin envoie Colin quérir les parents d'Angélique, Monsieur et Madame de Sotenville ; puis il saisit à la dérobée la fin de l'entretien entre Angélique et Clitandre : « Il faut que j'écoute, et me serve de l'obscurité qu'il fait » (III, iv). Dandin rentre chez lui et ferme la porte, puis paraît à la fenêtre pour chapitrer sa femme : « Ah je vous y prends donc, Madame ma femme, et vous faites des *escampativos* pendant que je dors ». Angélique se récrie : « Hé bien, quel grand mal est-ce qu'il y a à prendre le frais de la nuit ? » – « C'est plutôt le chaud, Madame la Coquine ». Dandin entend laisser Angélique à l'extérieur afin de démontrer ainsi sa fausseté à ses parents. Angélique feint alors de se tuer d'un coup de couteau ; Dandin ne voit plus rien, et s'interroge : « serait-elle bien si malicieuse que de s'être tuée pour me faire pendre ? Prenons un bout de chandelle pour aller voir ». Une didascalie raconte la suite : « *Il sort avec un bout de chandelle sans les apercevoir [Angélique et Claudine], elles entrent, aussitôt elles ferment la porte* » (III, vi). C'est finalement Dandin qui reste fermé dehors, et Angélique et Claudine qui paraissent à la fenêtre pour l'accabler juste au moment où arrivent les Sotenville (« Monsieur et Madame de Sotenville sont en des habits de nuit et conduits par Colin, qui porte une

*lanterne* »). Une fois Dandin confondu et humilié, les Sotenville se retirent : « Voilà le jour qui va paraître. Rentrez chez vous et songez bien à être sage. Et nous, mamour, allons nous mettre au lit » (III, vii). C'est seul en scène, abandonné dans le noir avec son pauvre bout de chandelle, que Dandin referme la comédie d'une brève réplique désespérée (III, viii). Cet acte nocturne est celui où culmine l'intensité comique de la pièce : raison pour laquelle, sans doute, son dénouement a été choisi en 1682 comme sujet du frontispice de *George Dandin* dans l'édition collective posthume du théâtre de Molière préparée par Vivot et La Grange.

**4 bis.** Il faut ajouter qu'un manuscrit du XVIII<sup>e</sup> siècle nous a transmis une pièce, dont l'attribution à Molière est généralement acceptée, qui constitue une première version de *George Dandin : La Jalousie du Barbouillé* (sans doute antérieure à 1660). Fort logiquement, elle se termine aussi sur une scène de nuit, plus rudimentaire : le Barbouillé a fermé sa porte alors que sa femme Angélique est allée « faire un tour à un bal » ; à son retour, explication à la fenêtre, menace et simulacre de suicide d'Angélique ; « il faut que je descende avec la chandelle pour aller voir », dit le Barbouillé (scène xi), qui se fait berner par sa femme comme Dandin. À l'éclat qui se fait lorsque Gorgibus, le père d'Angélique, confond le Barbouillé, le Docteur de la comédie apparaît à sa fenêtre « *en bonnet de nuit, et en camisole* », et il referme la pièce en gratifiant l'assistance d'un « bonsoir, *latine bona nox* ».

**5.** Vient ensuite un nocturne mineur : l'ouverture et les premières scènes de *Monsieur de Pourceaugnac* (octobre 1669). L'ouverture est une sérénade qu'Éraste fait donner à Julie, où l'on trouve une célébration topique des charmes de la nuit :

Répands, charmante nuit, répands sur tous les yeux  
 De tes pavots la douce violence,  
 Et ne laisse veiller en ces aimables lieux  
 Que les cœurs que l'Amour soumet à sa puissance.  
 Tes ombres et ton silence  
 Plus beaux que le plus beau jour,  
 Offrent de doux moments à soupirer d'amour.

La comédie proprement dite s'ouvre sur une entrevue secrète entre Julie et Éraste, qui craignent d'être surpris et qui ont une fausse frayeur à l'arrivée de Sbrigani, l'homme d'intrigue ; la suite montre que l'action se situe au petit matin, puisque Sbrigani a vu Pourceaugnac, le ridicule avocat de Limoges auquel le père de Julie a la lubie de vouloir marier sa fille, dans l'auberge « où a couché le Coche », et il l'a étudié « dans la Cuisine où il est descendu pour déjeuner » (I, ii).

**6.** Ensuite, un *item* un peu à la marge de notre corpus : dans le *Ballet des Nations* refermant *Le Bourgeois gentilhomme* (octobre 1670), à la Quatrième Entrée, « deux Scaramouches, deux Trivelins et un Arlequin représentent une nuit à la manière des Comédiens Italiens, en cadence ». On verra plus loin dans quelle mesure cette *scena di notte* d'origine explicitement italienne doit être rangée au nombre des scènes de nuit.

**7.** Enfin la dernière grande scène de nuit de Molière occupe tout le premier intermède de son ultime comédie, *Le Malade imaginaire* (février 1673). Le spectateur ne dispose d'aucune indication précise quant au moment de la journée où commence l'action de cette pièce ; la « maladie » d'Argan brouille la temporalité, le fait qu'il apparaisse sur scène en costume de nuit et coiffé d'un bonnet n'étant pas nécessairement l'indice d'une heure avancée. Mais à la fin du I<sup>er</sup> acte, il est clair que l'on assiste bien au coucher d'Argan pour la nuit : Toinette lui écrase un oreiller sur la tête, pour le « garder du serein », c'est-à-dire de la fine humidité qui suit le coucher du soleil (I, vi). Un peu plus loin, à la toute fin de

l'acte, Toinette souhaite le bonsoir à Angélique, la fille d'Argan (I, viii) ; transition qui amène l'intermède nocturne. Le décor change, on passe de l'intérieur bourgeois d'Argan à un décor comique classique, un extérieur de ville ; et une didascalie résume ainsi l'action : « *Polichinelle dans la nuit vient pour donner une Sérénade à sa Maîtresse* ». Invocation à la nuit (« O nuit, ô chère nuit, porte mes plaintes amoureuses jusque dans le lit de mon Inflexible ») ; apparition d'une vieille à sa fenêtre, qui se moque de Polichinelle ; entrée de violons, et joute musicale burlesque entre Polichinelle, chantant et jouant du luth, et les violons ; puis entrée d'« *Archers, passant dans la rue accour[ant] au bruit qu'ils entendent* » : « Qui va là, qui va là ? ». S'ensuit une scène de poursuite dans l'obscurité : « *Tout le Guet vient qui cherche Polichinelle dans la nuit* ». Polichinelle feint d'appeler ses gens en nombre, et d'être armé d'un mousqueton (jeu analogue à ce que l'on a rencontré dans *Le Sicilien*) ; il finit tout de même par se faire saisir au collet : « Nous le tenons, à nous Camarades, à nous, / Dépêchez, de la lumière », chantent les Archers. « *Tout le Guet vient avec des lanternes* », l'intermède se conclut par un ballet stylisant une bastonnade dans la nuit – après quoi le théâtre change de nouveau pour nous ramener, à l'acte II, dans la chambre d'Argan, qui fait ses douze allées et venues matinales conformément aux prescriptions de son médecin.

### Nuits éludées

Tel est, sauf oubli, le *corpus* des scènes de nuit au sens strict dans les comédies de Molière. Mais il faut mentionner, de manière annexe, quelques autres passages qui s'y rattachent de façon plus ou moins nette, et plus ou moins problématique. On dirait que dans ses premières comédies, Molière s'est plu à jouer avec les attentes du spectateur en lui faisant espérer une scène de nuit pour mieux déjouer ses attentes.

- Dans sa première comédie, *L'Étourdi* (1655), l'acte III se termine (scènes viii et ix) sur une des multiples ruses imaginées par Mascarille pour enlever Célie, la bien-aimée de son maître Lélie que Trufaldin garde sous clef. Mascarille compte réaliser l'enlèvement sous le couvert d'une mascarade nocturne ; mais comme à chaque fois, c'est Lélie lui-même qui fait échouer la ruse. Et Trufaldin rembarre ironiquement les masques qui viennent frapper chez lui : « Quoi ! masques toute nuit assiègeront ma porte ! / Messieurs, ne gagnez point de rhumes à plaisir, / [...] Il est un peu trop tard pour enlever Célie, / Dispensez l'en ce soir, elle vous en supplie : / La belle est dans le lit, et ne peut vous parler ; / J'en suis fâché pour vous » (III, ix, v. 1244-1250)... L'acte se termine ainsi, et l'enlèvement nocturne, masqué, qu'attendaient les spectateurs leur est dérobé.

- Un cas encore plus piquant se rencontre dans la seconde comédie de Molière, *Dépit amoureux* (1656). Au commencement de l'acte V paraît Mascarille, qui rapporte des ordres donnés par son maître : « Dès que l'obscurité régnera dans la ville, / Je me veux introduire au logis de Lucile : / Va vite de ce pas préparer pour tantôt, / Et la lanterne sourde, et les armes qu'il faut » (V, i, v. 1457-1460). Mascarille tient sans doute à la main la lanterne sourde ; tout de suite après, il imagine un dialogue entre lui et son maître – et l'absence de didascalie n'interdit pas d'imaginer qu'il s'adresse à sa lanterne tout comme Sosie le fera dans *Amphitryon*<sup>5</sup>. À ceci près que la lanterne n'est peut-être pas allumée, puisqu'il fait encore jour... Tout de suite après, Valère, le maître de Mascarille, entre en scène et se lamente : « Je n'ai jamais trouvé de jour plus ennuyeux : / Le soleil semble s'être oublié

<sup>5</sup> L'hypothèse est formulée dans les notes de l'édition dirigée par G. Forestier : t. I, p. 1332, n. 5 (les notes de cette pièce sont de Claude Bourqui et Lise Michel).

dans les Cieux ; / Et jusqu'au lit qui doit recevoir sa lumière, / Je vois rester encore une telle carrière, / Que je crois que jamais il ne l'achèvera / Et que de sa lenteur mon âme enragera » (V, ii, v. 1503-1508). En effet : la nuit ne tombera jamais dans cet acte V, l'intrigue compliquée se dénouera sans scène de nuit, déjouant là encore les attentes des spectateurs.

- Le troisième cas de scène de nuit dérobée est le plus fameux : c'est celui qui se rencontre dans *L'École des Femmes* (1662). Horace a machiné un plan pour enlever Agnès à la faveur de la nuit, plan qu'il a imprudemment confié à Arnolphe (IV, vi) ; Arnolphe a pris ses précautions pour le déjouer, qu'il expose à Alain et Georgette (IV, ix). Les spectateurs découvrant la pièce à sa création étaient en droit d'attendre qu'elle culmine sur un cinquième acte nocturne et romanesque. Or pas du tout : les événements de la nuit sont pris dans l'ellipse temporelle entre les actes IV et V. Quand le dernier acte commence, tout s'est joué hors de la vue des spectateurs, « il fait un peu jour » déjà, et l'on ne saura ce qui s'est passé durant cette nuit mouvementée que par le long récit d'Horace à Arnolphe (V, ii).

- On mentionnera pour finir une autre nuit déjouée, la plus frustrante peut-être. En 1671, Molière adapte en « tragédie-ballet » le conte mythologique de *Psyché*. Dans le récit d'Apulée qui en est la source, et dans ses nombreuses réécritures (dont celle de La Fontaine en 1669), le point culminant de l'histoire est justement une scène nocturne : c'est le moment où Psyché transgresse l'interdiction que son mystérieux époux, qu'elle prend pour un monstre, lui a faite de jamais chercher à voir à quoi il ressemble ; et où, à la lumière d'une lampe à huile, elle découvre l'Amour endormi. La scène, déclinée par de nombreux peintres et graveurs depuis la Renaissance, a été popularisée par une abondante iconographie. Or Molière l'escamote purement et simplement dans sa pièce, opérant la reconnaissance de l'Amour par Psyché d'une manière beaucoup plus banale. On peut s'interroger sur cette scène de nuit esquivée : est-ce pour des raisons de bienséance que Molière l'a laissée de côté ? Tout de même, il n'aurait pas été impossible de la représenter de manière décente. Si Molière a voulu éviter la nuit sur scène à ce point de l'intrigue, n'est-ce pas plutôt parce que la suite (le IV<sup>e</sup> intermède et l'acte V) réclame des ténèbres rehaussées de flammes pour figurer une autre nuit, – la nuit des Enfers où descend Psyché : « noir Empire » (V, iv, v. 1847) où, « à travers le faux jour de ces Demeures sombres », elle croise des « Ombres » à qui l'on a « ravi la lumière » (V, i-ii, v. 1708-1712) ?

### Les caractères de la nuit

Quelles conclusions tirer de ce relevé ? D'un point de vue quantitatif, d'abord, la moisson paraît mince : six ou sept scènes de nuit sur les trente-deux pièces que compte l'œuvre de Molière, soit autour de 20 %. Il faut cependant relativiser : qui dit scène de nuit dit *a priori* scène d'extérieur ; or la production de Molière compte un nombre important de comédies « de salon » (*Les Précieuses ridicules*, *La Critique de l'École des femmes*, *Le Misanthrope*, *Les Femmes savantes*) et de comédies domestiques, où l'action comique, traditionnellement située dans un espace extérieur, se transporte à l'intérieur d'une maison bourgeoise (*Le Tartuffe*, *Le Bourgeois gentilhomme*, *L'Avare*, *Le Malade imaginaire* hormis les intermèdes). Il n'y a pas chez Molière une particulière abondance de scènes de nuit, mais on ne saurait donc dire non plus que Molière montre « un goût modéré pour la scène de nuit<sup>6</sup> ». On est

<sup>6</sup> Claude Bourqui et Claudio Vinti, *Molière à l'école italienne. Le lazzo dans la création moliéresque*, Torino/Paris, L'Harmattan Italia, 2003, p. 129 : « Chez Molière, [...] force est de constater un goût modéré pour la scène de nuit – son usage est limité aux cinq premières scènes du *Sicilien* et au troisième acte de *George Dandin*. Comment expliquer la faible attention accordée par Molière à cette ressource inépuisable d'équivoques

même sensiblement au-dessus de la moyenne avancée par Alain Cabantous (11 % de pièces, sur une période plus large, comportant une scène de nuit<sup>7</sup>). Peut-être, en outre, l'absence de didascalies suffisamment précises nous empêche-t-elle parfois de deviner la présence d'une scène de nuit dans une pièce : par exemple, vers la fin de la première comédie-ballet, *Les Fâcheux*, Orphise entre en scène « avec un flambeau d'argent à la main » (III, vi), signe que la nuit est tombée ; rien n'indique que les ballets qui suivent tirent parti du cadre nocturne, ce qui est cependant fort probable. Quantitativement, toujours, on relève que la plupart de ces scènes de nuit interviennent dans des spectacles de cour ou des comédies-ballets. Il est par ailleurs remarquable que trois des plus importantes nuits de Molière se trouvent dans trois pièces, *Le Sicilien*, *Amphitryon* et *George Dandin*, créées à la suite en 1667-1668 – comme s'il avait eu le dessein d'explorer, à cette période-là, les potentialités spécifiques des scènes nocturnes.

Du point de vue des thèmes et des motifs, on peut avoir l'impression d'une exploitation bien conventionnelle de cette scène topique. La nuit comique est pleine de sérénades, de mascarades, d'amours secrètes, elle est propice aux entreprises galantes, elle porte en elle la menace de mauvaises rencontres, et charrie toutes sortes de peurs (propres à mettre en valeur les personnages de poltrons). On retrouve, au miroir grossissant et déformant de la comédie, un certain nombre des *realia* dont parlent les historiens qui ont étudié la perception de la nuit dans les villes à l'âge classique<sup>8</sup> : « temps de la dissimulation, de la tromperie, de l'illusion délictueuse<sup>9</sup> », temps des amours illicites, mais aussi des mauvais coups (raison pour laquelle on a mis en place dans les villes une police de la nuit). La nuit permet par ailleurs à Molière d'introduire dans ses intrigues méprises, quiproquos, substitutions de personnes, poursuites à tâtons, ruses et tromperies, qu'il puise à un répertoire constitué avant lui.

D'où lui vient d'ailleurs l'inspiration de ses scènes nocturnes : où est-il allé à l'école des nuits ? L'allusion à Scaramouche d'où nous sommes parti rappelle que la scène de nuit est un *lazzo* dûment répertorié dans l'arsenal de jeux comiques des comédiens italiens. Et l'on a vu que dans une entrée de ballet du *Bourgeois gentilhomme*, Molière prévoit une nuit « à la manière des comédiens italiens », dansée par des Scaramouches et des Trivelins. Dans un traité paru un quart de siècle après la mort de Molière, *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso* (*De l'art de jouer de manière préméditée et impromptue*) publié en 1699 par Andrea Perrucci, on trouve une description de ce *lazzo* : « dans la scène de nuit, il est d'usage d'aller à tâtons, de se rentrer dedans, de faire des grimaces, de grimper des échelles et autres actions muettes, telles qu'on ne saurait rien inventer de plus ridicule et de plus vraisemblable<sup>10</sup> ». Cela rend compte d'une partie des jeux de scènes indiqués plus ou moins précisément par Molière ; et l'on peut tenir compte de ces indications pour imaginer les jeux de scène non notés qui devaient émailler la représentation de ces scènes de nuit (puisque Molière, dans l'avis en tête de *L'Amour médecin*, demande à son lecteur

---

comiques, d'échanges de personnes, de bons tours et d'astuces ? » – Comment expliquer, aussi bien, que seules deux scènes parmi celles que nous avons énumérées aient été retenues par ces auteurs ? Selon quels critères ont-ils écarté les autres ?

<sup>7</sup> Voir *supra* sa communication.

<sup>8</sup> Voir en particulier Alain Cabantous, *Histoire de la nuit. XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Fayard, 2009, et Craig Koslofsky, *Evening's Empire. A History of the Night in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

<sup>9</sup> A. Cabantous, *Histoire de la nuit*, p. 21.

<sup>10</sup> Andrea Perrucci, *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*, Naples, Michele Luigi Mutio, 1699, p. 342 : « E nella scena di notte s'osserva così da nostri, il costume nell'andar tentoni, incontrarsi far smorfie, salir le scale, ed altri atti muti, che nulla di più può inventarsi di ridicoloso, e di verisimile ».



d'avoir « des yeux pour découvrir dans [s]a lecture tout le jeu du Théâtre »). Il faut pourtant prendre garde à une différence majeure. Perrucci écrit ceci au commencement du paragraphe sur les scènes de nuit : « Dans les scènes où l'on fait semblant qu'il fasse nuit, les Napolitains ont l'avantage sur les Lombards<sup>11</sup> ». *Où l'on fait semblant qu'il fasse nuit* : le sel de la *scena di notte*, c'est que les acteurs y *feignent* d'être dans l'obscurité (et dans le silence), sans qu'il y ait du tout besoin, pour l'effet recherché, de faire réellement l'obscurité, ou tout au moins la pénombre, sur la scène : au contraire, cette convention, cet artifice, sont en eux-mêmes porteurs de comique. Or il semble, au contraire, que dans la plupart des scènes qui nous intéressent chez Molière (hormis celle du *Barbouillé* et la « nuit à la manière des comédiens italiens » du *Bourgeois gentilhomme*) l'effet recherché repose en partie sur un obscurcissement effectif de la scène, et ne se limite pas à un simple *lazzo* correspondant à ce que l'on appellera plus tard une pantomime<sup>12</sup>.

Si les nuits de Molière ne sont pas assimilables à de simples nuits italiennes, d'où viennent-elles alors ? Avec leurs sérénades, projets d'enlèvements, guet-apens et rencontres diverses, leurs invraisemblables jeux de quiproquos et de substitution de personnes, elles pointent plutôt du côté de la *comedia* espagnole. Le fait que Dandin qualifie les escapades nocturnes de son épouse d'*escampativos* (III, vi, voir *supra*) est significatif. Il faut cependant mentionner un relais essentiel : les comédies de Corneille. Beaucoup d'indices laissent deviner l'admiration, la fascination même, de Molière pour Corneille, et l'influence que des pièces comme *Le Menteur* ou *La Place Royale* ont exercée sur l'auteur de *L'Étourdi* et du *Misanthrope*. Or les comédies cornéliennes comportent quelques scènes de nuit marquantes, à l'espagnole : tout l'acte IV de *La Place Royale* (créée en 1634) est un acte nocturne et romanesque. À la faveur de la nuit, Alidor prétend enlever son amante Angélique, avec l'assentiment de celle-ci ; sauf que l'intention de cet « amoureux extravagant » est en fait de la donner à son amie Cléandre. Par malchance, juste quand « minuit vient de sonner », l'amie d'Angélique, Phylis, sort de la maison, et c'est elle qui est enlevée et remise à Cléandre – à la grande contrariété d'Alidor qui voit Angélique sortir, prête à le suivre, alors qu'il la croit déjà aux mains de son ami... On retrouve une scène de nuit dans *Le Menteur* (III, iv : Dorante croit parler à Lucrèce à sa fenêtre, mais c'est son amie Clarice qui se fait passer pour elle) et une autre encore, plus étendue, dans *La Suite du Menteur* (IV, iv-viii : encore une entrevue à la fenêtre, fondée sur une méprise ; à quoi s'ajoute un stratagème du valet Cliton, qui feint d'être attaqué par des bandits dans le noir afin que son maître puisse se jeter à son secours). Ces nocturnes cornéliens présentent la plupart des motifs topiques que Molière recombine à plaisir.

### Grand art de l'ombre et de la lumière

Dans le Prologue d'*Amphitryon*, la Nuit personnifiée s'indigne de ce que Jupiter et Mercure lui demandent de remplir l'office d'une maquerelle ; moins péjorativement, on pourrait dire qu'elle est investie d'un rôle de *maîtresse de spectacle* – elle délimite l'espace fictif et fantasmagorique dans lequel se donne une comédie d'amour et d'imposture. Les scènes

<sup>11</sup> A. Perrucci, *Dell'arte rappresentativa...*, p. 342 : « *Nelle Scene, che si finge farsi di notte...* ».

<sup>12</sup> Sous la plume de Molière, le terme qualifie seulement les acteurs ou danseurs spécialisés dans ce jeu muet ; cf. le second intermède des *Amants magnifiques* (1670), où « *La Confidente de la jeune Princesse lui produit trois danseurs, sous le nom de Pantomimes ; c'est-à-dire qui expriment par leurs gestes toutes sortes de choses* ». Ces danseurs sont présentés ainsi par Cléonice (I, v) : « Ce sont des personnes, qui par leur pas, leurs gestes et leurs mouvements expriment aux yeux toutes choses ; et on appelle cela Pantomimes ». Les « scènes de nuit » italiennes, puisqu'elles étaient censées se dérouler en silence, étaient des pantomimes. Notons au passage que selon Ménage, Scaramouche « était le plus parfait pantomime que nous ayons vu de nos jours » : *Menagiana*, p. 211.

de nuit de Molière font presque figure de théâtre comique au second degré, tant elles ont quelque chose de codifié et d'attendu. Souvent Molière se plaît à faire voir la trame de l'écriture de la comédie, comme dans ses dénouements dont il souligne à plaisir le caractère artificiel, conventionnel : dans les scènes de nuit, plus qu'ailleurs encore, il se contente de puiser dans un répertoire assez restreint de motifs d'intrigue stéréotypés et de *lazzi*, laissant clairement reconnaître les traditions dans lesquelles il s'inscrit – le côté de Scaramouche, et le côté de Corneille. Tous ces éléments (ruses amoureuses, impostures, méprises et jeu sur l'identité, courses-poursuites, bagarres et bastonnades) constituent plus ou moins le fonds même de la dramaturgie comique : une sorte de comédie quintessenciée. Car que retrouve-t-on au principe de la plupart des intrigues de comédie ? Une forme d'aveuglement des personnages les uns par rapport aux autres ; or cet aveuglement, la nuit l'induit de façon concrète. Tout est dit par Clitandre dans *George Dandin* : quand son valet Lubin reproche à la nuit, la « sottie nuit », « d'être si noire que cela », Clitandre répond : « Elle a tort, assurément. Mais si d'un côté elle nous empêche de voir, elle empêche de l'autre que nous ne soyons vus » (III, i).

La plupart des scènes de nuit de Molière, on l'a dit, s'inscrivent dans la partie de sa production dramatique où la dimension spectaculaire est le plus pleinement revendiquée : les comédies-ballets et les pièces d'abord composées pour des fêtes de cour. Les relations qui nous ont préservé le souvenir de ces festivités ne manquent jamais d'insister sur leur luxe visuel, en particulier sur le luxe des éclairages. Dans la grande fête des *Plaisirs de l'île enchantée*, par exemple, au cours de laquelle Molière crée *La Princesse d'Élide* et la première version, en trois actes, du *Tartuffe*, une collation est donnée le premier soir dans une salle éphémère aménagée dans les jardins de Versailles :

elle faisait [...] le plus bel objet qui puisse tomber sous les sens ; puisque dans la nuit auprès de la verdure de ces hautes palissades, un nombre infini de Chandeliers peints de vert et d'argent, portant chacun vingt-quatre bougies, et deux-cents flambeaux de cire blanche, tenus par autant de personnes vêtues en Masques, rendaient une clarté, presque aussi grande et plus agréable que celle du jour<sup>13</sup>.

Les représentations théâtrales commencent « lorsque la nuit du second jour fut venue », dans un théâtre aménagé dans les jardins et coiffé d'un dôme de toile « pour défendre contre le vent le grand nombre de Flambeaux et de Bougies qui devaient éclairer le théâtre ». *Psyché* est donnée dans la salle des Tuileries, où « trente Lustres qui éclairent la Salle de l'Assemblée se haussent pour laisser la vue du spectacle libre dans le moment que la Toile qui ferme le Théâtre se lève<sup>14</sup> ».

Dans ces fêtes de cour brillamment éclairées, et aux décors somptueux, réduire momentanément le spectacle à une scène nocturne, c'est ramener le théâtre à son essence même : focaliser la vision sur quelques acteurs, dont les visages et les habits accrochent le peu de lumière qui baigne la scène. Mais il ne faut pas négliger l'effet symbolique de cet artifice. La débauche de lumière artificielle, jusqu'à la victoire sur l'obscurité naturelle, est pour Louis XIV une manière de manifester symboliquement sa puissance : cela s'inscrit dans le dispositif allégorique qui le constitue en Roi Soleil (n'oublions pas que cette identification s'est d'abord faite à l'occasion d'un ballet de

<sup>13</sup> *Les Plaisirs de l'île enchantée* (1665), relation attribuée à Charles Perrault, *Œuvres complètes de Molière*, t. I, p. 535.

<sup>14</sup> Livret de *Psyché*, *Œuvres complètes de Molière*, t. II, p. 505.

cour<sup>15</sup>). Les scènes de nuit viennent avec élégance souligner, par contraste, les prouesses d'éclairage accomplies à d'autres moments de la représentation, tout comme l'ombre et la lumière se mettent en valeur l'une l'autre dans le clair-obscur. Revenons dans cette optique à *George Dandin*, donné en plein air lors du Grand Divertissement Royal de Versailles en 1668. La nuit s'installe dans la pièce tandis qu'elle tombe au dehors : Molière tire ici parti des conditions matérielles de représentation. Mais une fois que la comédie s'est refermée dans l'obscurité, il faut imaginer que les divertissements chantés et dansés qui suivent son dénouement bénéficient au contraire de toute la puissance d'illumination possible (soit que l'on allume des chandeliers laissés éteints, soit que l'on dévoile des sources d'éclairages jusque-là restées masquées, ou qu'on les apporte sur le théâtre); encore ne sont-ils qu'un prélude à l'éblouissement du feu d'artifice qui doit suivre (les relations du temps<sup>16</sup> évoquent souvent ces spectacles pyrotechniques en recourant au *topos* du jour en pleine nuit). Autre exemple remarquable, *Amphitryon* : la pièce commence dans la pénombre, avec le Prologue où paraît la Nuit, puis la confrontation nocturne de Sosie et Mercure ; à la fin de l'acte I, le jour se lève enfin – ce qui se traduit à coup sûr par une intensification de l'éclairage opérée durant l'entracte. Les deux actes qui suivent tendent vers l'apparition finale de Jupiter en gloire, qui révèle son identité (il n'était apparu jusque-là que sous les traits d'Amphitryon) : flottant « *dans une Nue* », sans doute est-il auréolé d'une lumière divine produite par des sources lumineuses cachées derrière les nuages entre lesquels il paraît. Dans tous ces jeux dramaturgiques sur la dialectique des ténèbres et de la lumière, Molière conjugue son sens de la scénographie avec son habileté de courtisan.

*Amphitryon*, où l'écriture burlesque joue volontiers à dénoncer les conventions poétiques en les prenant au pied de la lettre, suggère peut-être, au passage, une hypothèse touchant une question délicate : les modalités concrètes de l'obscurcissement du théâtre durant les scènes de nuit au temps de Molière<sup>17</sup>. Ne faut-il pas supposer une toile opaque tendue au-dessus de l'avant-scène, et occultant les lustres suspendus au-dessus de celle-ci (leur lumière n'atteignant plus qu'indirectement le regard des spectateurs), jusqu'au moment où on la relève pour figurer un éclairage « de jour » ? Ainsi pourraient s'interpréter les allusions aux voiles de la Nuit dans la comédie : « La Nuit, qu'il me faut avertir, / N'a plus qu'à plier tous ses voiles ; / Et pour effacer les Étoiles, / Le Soleil de son lit peut maintenant sortir », décrète Mercure (I, iii, v. 626-629) ; plus loin, quand Sosie racontera ses mésaventures à son maître, il dira : « Je suis parti ; les Cieux d'un noir crêpe voilé » (II, i, v. 718). L'allusion à l'habit de Scaramouche dans *Le Sicilien* pourrait aussi être une allusion à une toile noire opaque s'abaissant pour produire cet effet de nuit... Les

<sup>15</sup> C'est dans *Le Ballet royal de la Nuit*, en février 1653, que Louis XIV (alors âgé de quinze ans) incarne le Soleil levant dans l'entrée finale.

<sup>16</sup> Voir à ce sujet l'ouvrage de Kevin Salatino, *Art incendiaire. La représentation des feux d'artifice en Europe au début des temps modernes*, Paris, Macula, 2015.

<sup>17</sup> On sait que les documents relatifs à cette question pour le théâtre français du xvii<sup>e</sup> siècle sont peu nombreux, et guère précis, laissant la part belle à la spéculation. Voir *Le Mémoire de Mahelot*, édition critique établie et commentée par Pierre Pasquier, Paris, Champion, 2005, p. 76-80 ; ainsi que la récente thèse de Philippe Cornuaille, *Les Décors de Molière, 1658-1674*, Paris, Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2015, p. 40-43 et 55. – On doute un peu que le dispositif décrit en 1638 par Sabbattini (des cylindres de métal étamé, manœuvrés par des poulies, s'abaissant pour occulter graduellement les sources lumineuses) ait jamais été réalisé et mis en pratique dans la France du xvii<sup>e</sup> siècle. Voir Nicola Sabbatini, *Pratique pour fabriquer scènes et machines de théâtre (Pratica di fabricar scene e macchine ne' teatri)*, Ravenna, de' Paoli e Giovanelli, 1638), traduction de Maria et Renée Canavaglia, précédée de *Découverte de Sabbattini* par Louis Jouvett, Neuchâtel, Ides et Calendes, 1942, p. 87-88.

documents manquent malheureusement sur ces techniques scénographiques<sup>18</sup>, et sur ce point les conclusions n'iront sans doute guère plus loin que cet échange entre Lubin et Clitandre dans *George Dandin* : « Je voudrais bien savoir, Monsieur, vous qui êtes savant, pourquoi il ne fait point jour la nuit ? – C'est une grande question, et qui est difficile » (III, ii).

On aurait tort de croire qu'à côté de leur intérêt dramaturgique, ces scènes de nuit ne présentaient qu'un intérêt limité en termes de richesse visuelle et picturale. Il faut se souvenir que le premier XVII<sup>e</sup> siècle a vu le succès, à l'échelle européenne, d'une peinture de nuits, dont les imitateurs du Caravage, et Georges de La Tour en France, imposent avec force le principe : des scènes de genre plongées dans les ténèbres, où les personnages se détachent sous un éclairage cru, le plus souvent indirect, issu d'une source lumineuse dérobée au spectateur. Les travaux de Paulette Choné<sup>19</sup> ont montré l'importance de cette école ténébriste, et ses connexions avec d'autres secteurs de la culture (la mystique, en particulier, exploration de « la nuit obscure de l'âme »). On sait les liens étroits qui se tissent, dans la France de l'âge classique, entre théâtre et peinture. Molière s'intéressait à la peinture, et même à la théorie picturale : témoin le long poème qu'il a composé pour célébrer les fresques de son ami Pierre Mignard au Val-de-Grâce. Il paraît évident qu'il avait en tête le clair-obscur des peintres en réglant ses nocturnes. Ces vingt dernières années, les mises en scène éclairées à la bougie d'Eugène Green et de Benjamin Lazar nous ont révélé la beauté plastique si particulière de ces tableaux animés, à la manière de Georges de La Tour, la lumière vivante de la flamme délimitant dans l'espace scénique des zones de clarté extrêmement subtiles, chaudes et mouvantes, sur fond de ténèbres.

Imaginons ainsi Sosie entrant en scène avec sa lanterne, puis tournant autour d'elle quand il la prend comme interlocutrice pour la répétition de son compliment, et s'effrayant des ombres qu'il projette lui-même ; puis le ballet de deux lanternes qui s'engage probablement lorsque Mercure fait son apparition – pour être un double parfait de Sosie, il faut qu'il tienne lui aussi une lanterne. Dans l'intermède du *Malade imaginaire*, Molière indique explicitement que les lanternes du guet forment un ballet de lumières... Imaginons, au dénouement de *George Dandin*, l'extinction progressive des feux : Angélique ferme sa porte et sa fenêtre (qui sont éclairées par derrière), les Sotenville s'en retournent chez eux avec la lanterne qui les a éclairés, et ne reste plus, dans la dernière scène, que Dandin, abandonné dans le noir, face à face avec la pauvre flamme du « bout de chandelle » qu'il a pris en sortant. Paradoxalement, la picturalité du théâtre moliéresque n'est peut-être jamais aussi évidente que dans ces scènes nocturnes.

---

<sup>18</sup> Notons cependant que l'inventaire réalisé en 1663 au Théâtre du Marais mentionne « une grande toile peinte en nuit servant de plafond au haut du parterre » (Sophie-Wilma Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre du Marais, 1629-1673*, Paris, Nizet, 1954 et 1958, t. II, p. 272). D'autres documents, évoqués par Pierre Pasquier dans son édition du *Mémoire de Mahelot*, p. 80, attestent l'usage d'un tel *velum* (sans doute semé d'étoiles, et orné d'une lune peinte) dans les ballets de cour des premières décennies du XVII<sup>e</sup> siècle ; on ignore tout, cependant, du dispositif qui permettait de le manœuvrer, de le déployer et de le relever pour représenter à volonté le jour et la nuit. Voir également l'étude de Mariane Closson, « Scénographies nocturnes du baroque : l'exemple du ballet français (1581-1653) », *Penser la nuit (XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècle)*, éd. Dominique Bertrand, Paris, Champion, 2003, p. 425-448. Signalons enfin qu'entre 1661 et 1671, dans la salle du Palais-Royal où jouait la troupe de Molière, une grande toile bleue tendue par des cordages faisait office de plafond : voir Jules Bonnassies, *La Comédie-Française, Histoire administrative (1658-1757)*, Paris, Didier et C<sup>ie</sup>, 1874, p. 20.

<sup>19</sup> Paulette Choné, *L'Atelier des nuits. Histoire et signification du nocturne dans l'art d'Occident*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1992 ; « Note sur une esthétique du nocturne », *Esthétique et Herméneutique : la fin des grands récits*, dir. Jean-Claude Gens et Pierre Rodrigo, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2004, p. 131-146 ; et *L'Âge d'or du nocturne*, dir. Paulette Choné, Paris, Gallimard, 2001.

Comme il est dommage que les grandes comédies morales de Molière, ces comédies que l'on qualifiera au siècle suivant de « comédies de caractères », soient absentes du *corpus* des pièces présentant des scènes de nuit ! Si *Le Malade imaginaire* y figure, ce n'est que par raccroc, par le biais d'un intermède. C'est que la scène de nuit est traditionnellement une scène d'extérieur, alors que beaucoup des comédies morales de Molière sont plutôt des comédies domestiques, dont l'action est située à l'intérieur d'un logis. Pourtant, si l'on cherche, dans l'iconographie des frontispices des pièces de Molière gravés pour l'édition collective de son théâtre en 1682, les représentations de sources lumineuses suggérant la nuit ou les ténèbres, on en trouve deux parmi les pièces que l'on vient d'examiner – *Amphitryon* et *George Dandin* – et deux autres qui représentent des scènes d'intérieur : c'est le frontispice du *Tartuffe*, où un bougeoir est posé sur la table sous laquelle Orgon se cache pour écouter l'Imposteur courtiser sa femme ; et celui du *Festin de Pierre*, où Don Juan lève un bougeoir devant la statue du Commandeur comme pour s'assurer de sa réalité (en dépit du lustre à neuf chandelles au-dessus d'eux). L'essentiel de l'acte IV du *Festin de Pierre* est en fait un nocturne intérieur : à la scène iii, Don Juan réclame « un flambeau pour conduire Monsieur Dimanche, et que quatre ou cinq de [s]es gens prennent des mousquetons pour l'escorter » ; et à la fin de l'acte, Don Juan proposera encore un flambeau pour escorter le Commandeur, qui répond, dédaigneux : « On n'a pas besoin de lumières quand on est conduit par le Ciel ». Plus tard, au dénouement, c'est probablement à la tombée de la nuit, encore, que paraît la Statue du Commandeur (puisqu'il rappelle à Don Juan sa promesse de lui rendre sa visite à l'heure du souper : V, vi). C'est dans les ténèbres ou la pénombre que doit s'accomplir la damnation du libertin endurci, avec ses effets pyrotechniques.

Les intérieurs bourgeois de Molière ne doivent guère être éclairés, baignant le plus souvent dans une espèce de clair-obscur. Seule la haute aristocratie peut se permettre le luxe d'illuminer la nuit en recourant aux flammes claires des bougies ; les bourgeois, portés à l'économie, ou les nobliaux de province, n'emploient que des chandelles de suif, à la flamme faible et fumeuse. On entrevoit cette réalité concrète dans *La Comtesse d'Escarbagnas* (1671) : « allumez deux bougies dans mes flambeaux d'argent, il se fait déjà tard », lance la comtesse à sa suivante Andrée. « C'est que... – Quoi ? – C'est que je n'ai point de bougie. – Comment vous n'en avez point ? – Non, Madame, si ce n'est des bougies de suif. – La bouvière. Et où est donc la cire que je fis acheter ces jours passés ? – Je n'en ai point vu depuis que je suis céans » (scène ii). Chez Orgon, chez Harpagon, chez Argan, on imagine pareillement un éclairage chic, une pénombre qui renvoie ces personnages tourmentés aux ombres de leur caractère. La correspondance entre pénombre domestique et ténèbres intérieures est même explicite dans *Le Misanthrope* : quoiqu'on se trouve dans un salon aristocratique, plus richement éclairé qu'un intérieur bourgeois, Alceste peut pourtant prier ses amis : « et me laissez enfin, / Dans ce petit Coin sombre, avec mon noir Chagrin » (V, i, v. 1584). On songe à d'autres nuits en peinture, où le clair-obscur sert à mettre un personnage face à lui-même, dans un mouvement de retour sur soi et sur sa propre nuit, comme dans certains tableaux de Rembrandt.

\*

Au-delà même du problème spécifique des scènes de nuit, la question de l'éclairage du théâtre, en France, au XVII<sup>e</sup> siècle, appelle une réflexion nuancée. Pas plus qu'on ne peut alors réaliser un véritable éclairage *a giorno*, que ce soit sur la scène ou dans la salle, on ne peut figurer la nuit en plongeant momentanément la salle dans un noir total, ni faire des ténèbres le fond même du spectacle (comme le fait aujourd'hui Joël Pommerat par

exemple). Quelques lustres équipés de chandelles de suif, une rampe en avant-scène, peut-être, et des éclairages cachés derrière les décors ne font jamais une lumière approchant si peu que ce soit de celle du jour ; il n'y a de lumière artificielle vraiment éclatante que dans les fêtes ou les représentations de cour, où l'on peut se permettre le luxe de multiplier les bougies de cire. Et dans des théâtres où des fenêtres sont percées au niveau des galeries, où les représentations se donnent l'après-midi, et où des lustres éclairent, même faiblement, la salle, l'obscurité demeure toujours relative.

Il s'ensuit que la matière visuelle du théâtre à cette époque, c'est la *pénombre*, mais une pénombre qui peut prendre des degrés et des valeurs susceptibles de dosages subtils, en particulier selon que la source lumineuse est visible du public ou dérobée à ses regards. Sur cette ombre où la représentation baigne toujours plus ou moins, on peut citer un texte célèbre, mais rarement envisagé dans cette perspective : l'ouverture de *L'illusion comique* de Corneille (1636). Cette pièce, on le sait, est tout à la fois un *éloge* du théâtre, à travers le parcours de son héros Clindor, et une *allégorie* du théâtre, figuré par l'art mystérieux qui permet au magicien Alcandre de susciter des visions. Le lieu où Alcandre produit ses fantasmagories, tel qu'il est décrit par Dorante dans la première scène, vaut donc pour description oblique d'un théâtre :

Ce grand Mage dont l'art commande à la nature  
N'a choisi pour palais que cette grotte obscure ;  
La nuit qu'il entretient sur cet affreux séjour  
N'ouvrant son voile épais qu'aux rayons d'un faux jour,  
De leur éclat douteux n'admet en ces lieux sombres  
Que ce qu'en peut souffrir le commerce des ombres<sup>20</sup>.

La pénombre du théâtre est comparée à une « nuit » faiblement éclairée par une lumière artificielle diffuse (« faux jour », « éclat douteux »), dans laquelle les fictions dramatiques sont autant d'apparitions nocturnes (car la nuit est aussi le temps de la magie et de la sorcellerie). Ces « ombres » qu'évoque Alcandre, ce sont les personnages, qu'il qualifie plus loin de « spectres », de « fantômes<sup>21</sup> ». La métaphore n'est pas restée sans écho chez Molière : dans *L'Impromptu de Versailles* (1663), il explique que « tous les personnages qu'il représente sont [...] des fantômes proprement qu'il habille à sa fantaisie pour réjouir les spectateurs » (scène iv). Un siècle plus tard, cette notation a pu suggérer à Diderot, dans le *Paradoxe sur le comédien* (ca. 1769-1777), le passage où l'un des interlocuteurs assimile à « un grand fantôme<sup>22</sup> » le personnage composé par un acteur maître de son art. L'autre interlocuteur enfonce le clou : « Rien, à vous entendre, ne ressemblerait tant à un comédien sur la scène ou dans ses études que les enfants qui, la nuit, contrefont les revenants sur les cimetières, en élevant au-dessus de leur tête un grand drap blanc au bout d'une perche et faisant sortir du dessous de ce catafalque une voix lugubre qui effraie les passants<sup>23</sup> ». Les scènes de nuit ne sont jamais, au fond, qu'une mise en abyme de l'art théâtral : puisque le théâtre lui-même est une nuit pleine de fantômes, de fantasmes et de hantises.

<sup>20</sup> Corneille, *L'illusion comique*, Paris, François Targa, 1639. Il s'agit des tout premiers vers de la pièce (I, i, v. 1-6).

<sup>21</sup> Quand Alcandre annonce à Pridamant qu'il va représenter la destinée de son fils « Par des spectres pareils à des corps animés » (I, ii, v. 152) ; et quand il lui annonce ensuite : « Voyez déjà paraître, / Sous deux fantômes vains votre fils et son Maître » (II, i, v. 217-218).

<sup>22</sup> Denis Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, introduction et notes de Stéphane Lojkine, Paris, Armand Colin, 1992, p. 89.

<sup>23</sup> Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, p. 90-91.