



## Faire entendre la nuit Techniques de présentation scénique du nocturne (Moyen Âge – Renaissance anglaise)

Jean-Marie MAGUIN

IRCL – UMR 5186 du CNRS, Université Paul-Valéry Montpellier 3

Il y a une histoire des représentations du nocturne sur les scènes de théâtre, histoire qui recoupe celle des représentations du nocturne en peinture et se tresse avec elle. Au départ, les peintres ignorent ou rejettent les procédés techniques susceptibles de figurer l'ombre<sup>1</sup>. Aussi, le marqueur de la nuit est-il constitué par une figure allégorique, la déesse Nuit empruntée à la mythologie gréco-romaine classique (*Nyx* en grec, *Nox* en latin), figure accolée à la scène illustrée. C'est une femme élégante retenant d'une main un voile qui se gonfle au-dessus de sa tête et semble semé d'étoiles. Il symbolise l'écran fait par l'ombre nocturne. Dans l'autre main, elle tient un flambeau renversé, symbole de la lumière qui doit s'éteindre. De l'autre côté du personnage humain, thème du tableau, placé en position centrale, tête et mains tournées vers le ciel d'où surgit une main surnaturelle qui dirige sur lui un faisceau de rayons, se dresse un petit garçon. C'est *Eos*, l'Aurore. Voilà une chronologie allégorique simple à entendre. La prière nocturne du prophète Isaïe – c'est lui le personnage central – va durer jusqu'au matin. C'est ce que montre une miniature anonyme du *Psautier de Paris*<sup>2</sup> (x<sup>e</sup> siècle, Constantinople).

*Le Livre des merveilles* (Atelier de Boucicaut, avant 1413, BnF fr. 2810, fol. 209v.) met en scène un épisode intitulé : « Une obscurité providentielle empêche les Perses de poursuivre des Chrétiens ». Un pas est fait en direction d'une matérialisation de l'ombre. Le soleil est en partie voilé par des nuages sombres, les cavaliers perses, en arrière-plan à droite sont environnés d'une vapeur qui leur interdit de rattraper les Chrétiens figurés en premier plan à gauche et éclairés *a giorno*. Les fumées ne sont pas d'utilisation facile au théâtre<sup>3</sup>, encore que les scènes médiévales y aient eu recours en brûlant des chiffons pour

---

<sup>1</sup> Pour des raisons de coût entraîné par les droits de reproduction, il n'a pas été possible d'inclure ici les illustrations correspondant à l'iconographie signalée. Toutes les œuvres peuvent être consultées sur le web en les cherchant à leur nom, au nom de l'auteur, s'il est connu, ou grâce à la cote du manuscrit.

<sup>2</sup> *La Prière d'Isaïe* dans *Le Psautier de Paris* (fol. 435r, fin du x<sup>e</sup> siècle, Bibliothèque nationale de France, manuscrits grecs).

<sup>3</sup> De nos jours où l'on obtient une fumée de scène moins âcre en projetant de l'huile chaude sur des ventilateurs, dès les premières volutes les spectateurs – et souvent ceux les plus éloignés de la scène ! – se mettent à tousser.

mettre en valeur la gueule d'enfer prête à engouffrer les pécheurs. On peut donc difficilement penser que ce procédé ait couramment représenté l'obscurité sur les scènes dramatiques.

C'est au début du xv<sup>e</sup> siècle que les peintres commencent à s'intéresser au contraste entre la lumière et l'ombre. Ainsi de l'illustration de scènes novo-testamentaires par les Frères Limbourg pour *Les Très Riches Heures du duc de Berry* (avant 1416). Ils y jouent d'un ciel assombri<sup>4</sup>. La thématique des nuées nocturnes est engagée. Dans la deuxième moitié du siècle, Piero della Francesca, dans l'ensemble constitué par *La Légende de la Croix* (fresques peintes dans l'église Saint-François à Arezzo [1452-1466]), donne pour *Le Songe de Constantin* son plein essor au contraste entre le *splendor divinus* émanant de l'ange penché sur la tente de l'empereur endormi, baignant dans une ambiance d'éclairage atténué<sup>5</sup>. Vers la même période (1455), une scène d'intérieur peinte par le Maître du *Livre du Cœur d'Amour Épris* et intitulée *Amour remet à Désir le cœur de René d'Anjou* (attribuée sans certitude à Barthélémy d'Eyck [Bartholomeus van Eyck, [?-1472 à 1476]) retient notre attention. Elle organise des jeux d'ombre dans la profondeur de la miniature tandis qu'une lumière rasante émane d'une lanterne posée à même le sol en premier plan sur la droite. Le personnage du roi René endormi sur son lit à gauche, la tête appuyée sur une main. Tout comme dans *Le Songe de Constantin* peint par Piero della Francesca, le nocturne s'affirme par une combinaison entre les jeux d'éclairage – éclairage surnaturel dans le cas de Constantin, artificiel et réaliste pour le roi René – et la représentation d'un personnage endormi. Les historiens de l'art attribuent la palme du premier nocturne dit « positif » à Gérard de Saint-Jean (Geertgen tot Sint Jans) pour un tableau connu sous le nom *Nativité nocturne* (*The Nativity at Night*, 1489-1495, National Gallery, Londres). Il faut toujours se méfier des distributions de prix, car les classements sont susceptibles d'être revus. Il nous suffit ici de retenir que c'est à la fin du xv<sup>e</sup> siècle que la volonté de peindre l'ombre de façon réaliste saisit les artistes. La source du *splendor divinus* est dédoublée. Elle émane d'un ange planant dans le ciel et illuminant une partie de la colline en arrière-plan. Elle émane plus fortement du nouveau-né couché dans sa mangeoire baignant de lumière le visage de la Vierge penchée sur lui, ainsi que quelques témoins en posture d'adoration. En dehors de ces zones illuminées, le reste de la toile est sombre. D'une certaine façon, et dans une facture plus crue bien qu'émouvante, le tableau préfigure les chefs d'œuvre par lesquels Georges de La Tour illustrera le nocturne au xvii<sup>e</sup> siècle.

Le théâtre du Moyen Âge (xiv<sup>e</sup> et xv<sup>e</sup> siècles) n'a pas recours, pour autant que nous le sachions, à des figures allégoriques pour signifier la nuit. Il utilise des accessoires d'éclairage dont la banalité fonctionnelle permet au spectateur de reconnaître sur le champ un épisode nocturne : lanterne, chandelle, flambeaux ou torches<sup>6</sup>. Vers 1518-1520,

<sup>4</sup> Voir par exemple *La Rencontre des rois mages*, fol. 51v, et *L'Annonciation aux bergers*, fol. 48r (Musée Condé, Chantilly).

<sup>5</sup> *Le Songe de Constantin*.

<sup>6</sup> Voir la miniature du Maître de Boucicaut représentant Saint Christophe portant l'Enfant Jésus de nuit. Sur le côté droit de l'illustration on voit l'ermite de la légende penché à une fenêtre, une lanterne à la main. Le ciel est constellé d'étoiles sans que l'on puisse vraiment déterminer s'il s'agit d'une visée réaliste ou de la reprise d'un enjolivement traditionnel qui, sur tant de voûtes d'église et dans tant de tableaux de cette époque montrent des ciels constellés d'astres, Il semble que le ciel de scène (*heaven*) des théâtres publics de la Renaissance ait été lui aussi décoré d'étoiles peintes. Le procédé a été repris pour le théâtre du Globe reconstitué dans Southwark à Londres. Par ailleurs, on trouve mention à la Renaissance, dans un inventaire d'accessoires et d'éléments de décor établi par l'entrepreneur de spectacles Philip Henslowe, d'une tenture du soleil et de la lune (*clothe of the Sone and Mone*), et il est tentant de suggérer que ladite tenture n'était peut-être pas un élément de décoration ponctuel mais servait, au moyen d'un double rideau susceptible d'occulter

Lucas Cranach l'Ancien (1472-1563) aura toujours recours à ce moyen traditionnel pour son *Saint Christophe portant l'Enfant Jésus* (Detroit Institute of Arts, Detroit). Le géant, qu'un saint ermite a convaincu de se faire passeur, s'avance dans l'eau vers la rive, de plus en plus écrasé par ce petit enfant qui porte tous les péchés du monde. Sur la berge où il doit aborder, on aperçoit l'ermite portant une lanterne. Parfois, le langage prend le relais et un personnage s'extasie sur un phénomène lumineux naturel ou surnaturel. Tel admire l'effet du rayonnement qui éclaire sa barbe noire<sup>7</sup> ! L'étoile qui guide les Rois mages et les bergers vers la crèche est une de ces manifestations extraordinaires, comme le *splendor divinus* qui rayonne de l'Enfant. Le texte des Nativités s'appesantit sur ces lumières. Une chandelle peut bien courir sur un fil et traverser la scène jusqu'à la crèche, il est certain que le langage doit venir en renfort et rehausser son maigre éclat. Le langage doit aussi appuyer le recours aux divers instruments d'éclairage utilisés par les acteurs. Nous nous trouvons ici devant cette redondance du signe qui est une des lois fondamentales de la communication théâtrale. Signalons enfin que ces accessoires de scène et ces effets de langage deviendront plus nécessaires encore lorsque le jeu dramatique aura déserté la demi-ombre du chœur des églises<sup>8</sup> et l'ombre franche qui baignait les tropes dramatiques de Noël, de l'Épiphanie ou du Vendredi Saint lors des offices nocturnes. L'*Ordo stellae*, ou Office de l'étoile, plaçait la commémoration de l'Épiphanie sous les auspices de l'astre qui guida les hommes, bergers et Rois mages, vers le divin nouveau-né. Signalons aussi que dès avant le IX<sup>e</sup> siècle, dans certaines églises romaines, contemporaines en gros de Charlemagne, durant l'office nocturne du Vendredi saint, on ponctuait le récit de la Passion en éteignant un à un les cierges dans l'église pour n'en garder qu'un seul, posé sur l'autel, derrière lequel on le faisait lentement descendre au moment où le lecteur évoquait la mort du crucifié. On voit qu'il y a là une mise en scène symbolique qui prépare l'avènement des premiers tropes dramatiques et pose la relation de mise en valeur réciproque de l'ombre et de la lumière, loi future du clair-obscur.

Une fois hors l'église, les représentations, sur scène fixe comme sur les scènes mobiles des *pageants*<sup>9</sup> anglais, sont diurnes. Le plus grand nocturne du théâtre médiéval anglais, en volume et en qualité, se rencontre dans *La Deuxième pièce des bergers* (*The Second Shepherds' Play*) du cycle de Wakefield. L'espace manque pour en traiter ici<sup>10</sup>.

À partir de la fin du XV<sup>e</sup> siècle, le nocturne en peinture prend un essor considérable. Nous en avons mentionné les débuts. Les artistes l'adoptent pour donner aux scènes

alternativement le soleil ou la lune, à indiquer aux spectateurs si tel épisode était diurne ou nocturne. Il est également tentant de penser qu'un tel dispositif était hérité des scènes médiévales. Malheureusement, l'original du document manuscrit évoqué a disparu et la transcription que nous en conservons est due à Joseph Payne Collier (1789-1883), érudit authentique mais également faussaire avéré, ce qui ôte au témoignage beaucoup de sa crédibilité.

<sup>7</sup> Cette focalisation comique sur la pilosité faciale est probablement un clin d'œil du dramaturge au public. Les fausses barbes, souvent mal ajustées, deviennent vite des objets de dérision, surtout si l'acteur local se trouve être jeune et imberbe.

<sup>8</sup> Pour l'office diurne de la Pentecôte, on faisait descendre au-dessus des acteurs rassemblés dans le chœur des étoupes imprégnées d'alcool et enflammées qui figuraient – non sans danger d'accident d'ailleurs – les langues de feu de l'Esprit saint se posant sur les disciples et leur conférant le don des langues.

<sup>9</sup> Des chariots tractés suivant un itinéraire balisé par les municipalités. Ils s'arrêtaient à des stations prédéterminées dans les villes où les cycles de Mystères se déroulaient. Ces chariots comprenaient, semble-t-il, deux niveaux de jeu et un espace privatif clos permettant aux acteurs de changer de costume. La pièce individuelle en charge de chaque *pageant* était reprise à chaque station. Ainsi les spectateurs pouvaient voir défiler devant eux tous les épisodes du cycle au fil de la journée, ou courir après tel ou tel chariot pour revoir *ad libitum* le spectacle qu'ils trouvaient le plus captivant.

<sup>10</sup> On trouvera une analyse détaillée de ce nocturne dans Jean-Marie Maguin, *La Nuit dans le théâtre de Shakespeare et de ses prédécesseurs*, Lille, ANRT, 1980, p. 99-118.

religieuses ou profanes un caractère poignant, une aura de mystère, ou un sens d'expectative angoissée<sup>11</sup>. Du moment où les peintres prennent le goût du nocturne positif ou authentique, les scènes nocturnes disparaissent du théâtre anglais. Il est vrai que ces mêmes peintres étaient souvent chargés des décors de scène<sup>12</sup>. L'écart leur parut-il trop considérable entre les possibilités d'assombrissement que leur offraient désormais les pigments sur les panneaux de bois ou sur la toile et l'éclairage *a giorno* des plateaux de théâtre ? On peut avancer cette hypothèse, sans pouvoir la vérifier ni certainement affirmer que ce fut là la seule cause du divorce entre peinture et drame du point de vue du nocturne. Toujours est-il que le xv<sup>e</sup> siècle et la première moitié du xvi<sup>e</sup> ne présentent pas de scènes de nuit, phénomène remarquable en soi, même si, bien sûr, on ne peut exclure que les pièces perdues – qui sont légion – en contenaient peut-être. Par contre, les choses sont plus précises pour ce qui est du retour du nocturne sur les scènes anglaises, au terme d'une absence d'un siècle et demi. Il se produit lorsque le langage du nocturne s'affermir et que le poète dramatique prend confiance dans la magie du verbe. Il accompagne le jeu scénique, gestes et postures, accessoires d'éclairage. Il s'appuie sur ces derniers, mais aussi les conforte. L'un avec les autres, les autres avec l'un suffisent à démentir la lumière crue du jour qui enveloppe les scènes des théâtres dits « publics », dont le premier exemple *ad hoc* est bâti à Londres en 1576, signe de la popularité des spectacles dramatiques et donc de leur intérêt commercial. Ce théâtre, sans rival au moment de sa naissance, prend tout simplement le nom de « Théâtre<sup>13</sup> ». Il était quasiment impossible sur ces scènes où la représentation commençait en début d'après-midi<sup>14</sup> de se fonder sur des effets de lumière. Peut-être réservera-t-on le jugement s'il existait, comme certains en ont avancé l'hypothèse, une *inner stage*, aire de jeu en renforcement médian dans le mur de scène, ou si un *closet* ou cabinet de travail embryonnaire avait été installé en saillie sur le plateau<sup>15</sup>, appuyé contre le mur de scène et communiquant avec la *tiring house* ou maison des acteurs, lieu où ceux-ci endossaient leurs costumes, révisaient leurs textes, ou se détendaient entre deux épisodes<sup>16</sup>. Ainsi peut-on imaginer tel personnage, le Docteur

<sup>11</sup> Entre bien d'autres œuvres, on peut citer *Loth et ses filles* par un artiste anonyme d'Anvers ou de Leyde, tableau longtemps attribué à Lucas de Leyde (1520-1530, *La Prière au Jardin des Oliviers* et *La Cène* (1564-1566 ; puis 1592-1594) du Tintoret (1518-1594), *L'Adoration des bergers* (1523-1530) – dite aussi *La Nuit* – du Corrège (1489-1534 ; *Les Sept Œuvres de miséricorde* (1607) du Caravage (1571-1610). Puis, abordant le xvii<sup>e</sup> siècle, nous trouvons les chefs-d'œuvre de Georges de La Tour (1593-1652) : *L'Adoration des bergers* (vers 1630), *La Madeleine à la veilleuse* (vers 1642-1644), *Saint Joseph charpentier* (entre 1638 et 1645). Vient enfin Rembrandt (1606-1669), maître reconnu du clair-obscur, avec des tableaux comme *Les Pèlerins d'Emmaüs* (1629), ou *La Compagnie du Capitaine Frans Banning Cocq* (1642), plus connu sous l'appellation *La Ronde de nuit*.

<sup>12</sup> Ainsi l'architecte Filippo Brunelleschi (1377-1446) à Florence ; en France, Jean Fouquet (1420-1481) qui règle et décore les Mystères, de même que Jean Perréal dit Jean de Paris (?-1530) ; en Angleterre, Hans Holbein l'Ancien (1465-1524), sous Henry VII, rehausse les spectacles royaux comme, plus tard, l'architecte Inigo Jones (1573-1652) pour les costumes, les décors et les machines des Masques de la cour anglaise sous Jacques I<sup>er</sup>.

<sup>13</sup> Dès l'année suivante, un autre théâtre public fut érigé très près du premier. Il fut baptisé « La Courtine » (*The Curtain*) du nom du lieu où il avait été bâti et sans référence à un quelconque rideau de scène.

<sup>14</sup> En dehors des spectacles de cour, très peu de représentations publiques en nocturne sont attestées ; en effet, elles étaient interdites afin de permettre aux spectateurs de regagner leur domicile à la lumière du jour et en toute sécurité.

<sup>15</sup> La grande consommation de planches, de clous, de chevilles, notée par l'entrepreneur de spectacles Philip Henslowe dans son *Journal*, indique une certaine plasticité du dispositif scénique en fonction des exigences de pièces particulières.

<sup>16</sup> Aucune de ces solutions n'est vraiment satisfaisante car toutes deux gênent la vision pour une partie du public. Toutefois, l'expérience des théâtres du xix<sup>e</sup> siècle prouve que les architectes n'hésitaient guère à installer certains spectateurs derrière un pilier !

Faust ou le Juif de Malte des pièces de Marlowe, émerger en portant un flambeau dont l'éclat était mis en valeur par la demi-ombre permise par cette structure. Cet effet ne pouvait qu'être éphémère car, pour être vu et entendu de tous, l'acteur devait rapidement descendre vers le devant du plateau. Il est d'ailleurs symptomatique que les dramaturges redoutaient avant tout pour leurs spectacles le manque de lumière par temps couvert. John Webster lorsqu'il publie *Le Démon blanc* (*The White Devil*, 1612) dit vouloir ainsi rattraper un lancement désastreux de sa pièce « par un temps d'hiver excessivement couvert, dans un théâtre si exposé et sombre qu'il y manquait (ce qui fait la seule grâce et le bon augure d'une tragédie) un auditoire de connaisseurs au complet<sup>17</sup> ».

Il aurait dû en aller différemment dans l'autre type de théâtre qui se développa à Londres en parallèle aux théâtres publics : les théâtres « privés » – appellation trompeuse – car ils n'étaient pas moins ouverts au public que les autres, mais plus petits, plus confortables en ce qu'il s'agissait de théâtres d'intérieur, et plus chers<sup>18</sup>. L'auditoire était plutôt constitué par les classes moyennes et supérieures qui fréquentaient aussi les théâtres publics mais pouvaient se permettre financièrement d'assister aux spectacles des théâtres privés. Ces derniers, d'abord logés dans les grandes salles de bâtiments désaffectés – ainsi du Théâtre des Dominicains (*The Blackfriars*) à Londres –, étaient dotés de volets permettant d'occulter la lumière du jour si on le souhaitait<sup>19</sup>. Le jeu pouvait donc se dérouler en éclairage artificiel intégral. Malheureusement, et ce comme à l'Hôtel de Bourgogne à Paris<sup>20</sup>, par déférence pour le public la salle était plus vivement éclairée que la scène, gâchant ainsi ou même interdisant les jeux de lumière que l'on aurait été en droit d'espérer. Le dramaturge et technicien de la scène Leone de' Sommi de Mantoue avait, lui, dans ses *Quatre Dialogues sur la mise en scène* (*Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, 1556), préconisé que l'auditorium soit plongé dans l'ombre ; et il inventait par ailleurs divers procédés pour mettre en valeur la lumière sur la scène comme des systèmes de réflecteurs et des jeux de filtres en verre diversement coloré.

Parmi les pièces qui sont parvenues jusqu'à nous, il en est trois qui renouent avec les scènes nocturnes et fournissent donc aux acteurs l'occasion de réinventer le jeu de l'ombre : tâtonnements, trébuchements, collisions, etc. Il s'agit de *Jacob et Ésaü* (*Jacob and Esau*, vers 1554), pièce due à Nicholas Udall (1505-1556) ou à William Hunnis (†1587) et inspirée du récit biblique, de *L'Aiguille de grand-mère Gurton* (*Gammer Gurton's Needle*,

<sup>17</sup> « *In publishing this Tragedy, I do but challenge to my selfe that Liberty, which other men have tane before mee ; not that I affect praise by it, for, nos hæc novimus esse nihil, onely since it was acted in so dull a time of Winter, presented in so open and black a Theater, that it wanted (that which is the onely grace and setting out of a Tragedy) a full and understanding Auditory...* ». John Webster, « To the Reader », *The White Divil, or, The Tragedy of Paulo Giordano Ursini, Duke of Brachiano*, Londres, Thomas Archer, 1612, sig. A2. Sauf indication contraire, les traductions figurant dans cet article sont de l'auteur.

<sup>18</sup> Ainsi du Théâtre de Saint-Paul (*Paul's Playhouse*) qui ouvrit en 1575 dans une maison particulière pour servir à la troupe de Sebastian Wescott. Le prix de base d'une entrée dans les théâtres publics était d'1 *penny* (pour une place debout au parterre) et de 4 à 6 *pence* (selon les sources d'information) pour les théâtres privés où tous les spectateurs étaient assis. La somme de 6 *pence* correspondait à la rémunération quotidienne d'un journalier.

<sup>19</sup> Dans *Les Sept Péchés capitaux de Londres* (*The Seven Deadly Sins of London*, 1606), pamphlet de Thomas Dekker (c. 1570-1588), on trouve la remarque suivante : « la Cité tout entière ressemblait à un théâtre privé quand les volets des fenêtres sont fermés comme si l'on s'apprêtait à jouer un *Nocturne* ou quelque sombre *Tragédie...* » (« *all the Citty lookt like a private Play-house, when the windowes are clapt down, as if some Nocturnal, or dismall Tragedy were presently to be acted...* »). Thomas Dekker, *The Seven Deadly Sins of London*, ed. H. F. S. Brett-Smith, Oxford, Basil Blackwell, 1922, p. 30.

<sup>20</sup> La troupe de ce théâtre poussa si loin les économies de chandelle qu'en novembre 1609 Henri IV prit un édit sévère ordonnant que l'on dispose des lanternes dans le parterre, aux balcons et dans les couloirs.

entre 1552 et 1563) attribuée à William Stevenson (vers 1521-1575)<sup>21</sup> et de *Jeannot l'Imposteur* (*Jack Juggler*, anonyme, vers 1553-1558). Retenons donc qu'entre 1550 et 1563 surnagent dans les flots qui ont englouti tant d'œuvres dramatiques, trois pièces qui redécouvrent le nocturne pour le parer d'une tonalité comique. L'ombre, maîtresse de malentendus plus ou moins grotesques ou incongrus, d'accidents et de quiproquos, fait son retour sur la scène.

Nous avons dit plus haut que c'était la magie du verbe qui jouait un rôle décisif dans la ré-acclimatation du nocturne au cœur des intrigues dramatiques ; mais cette magie n'est pas le fruit d'un simple coup de baguette. C'est plutôt un philtre qui s'élabore peu à peu. Dans l'interlude de *Jacob et Ésaü* (*Jacob and Esau*), un des personnages déclare : « Allons, tâchons de voir l'heure qu'il est selon comme l'étoile luit ? / Dieu de grâce, camarade, mais il n'est pas encore minuit<sup>22</sup> ». Cette chronographie sans autre apprêt que la rime martelée en bout de vers a la rusticité des pièces médiévales. Dans *L'Aiguille de grand-mère Gurton*, épopée burlesque, l'obscurité se traduit plus subtilement par le biais d'un dialogue d'une dizaine de vers entre deux personnages, grimpés dans un grenier à la recherche de l'aiguille perdue, et la grand-mère restée en bas qui les interpelle et les rassure. En effet, les yeux du chat, brillant dans le noir où ils se meuvent, leur fait croire un instant que le feu est en train de prendre à la grange. La langue fait le détour de la lumière pour mieux impliquer l'ombre qui la met en valeur. Les deux valeureux enquêteurs trouveront leur récompense lorsqu'à force de fouiller dans le foin à la recherche de l'aiguille, ils se saisissent d'un corps du délit inattendu : une crotte de chat.

Dans *Clyomon et Clamydes* (*Clyomon and Clamydes*, vers 1570-1583), drame héroïque romanesque diversement attribué à Robert Greene (1558-1592) ou à Thomas Preston (?-?), la nuit se dessine comme le temps choisi de la ruse et de la trahison. Le chevalier couard et félon, le bien nommé Bryan Sans Foy, décrit sa vie vouée à la nuit car le cœur lui manque à l'idée de s'exposer de jour à la vengeance des chevaliers vertueux. Il étire sur quinze vers de quatorze pesantes syllabes un tableau de sa vie de hibou. Voilà l'embryon du bestiaire nocturne. Le corbeau, le chien, le loup rejoindront l'oiseau de nuit dans les chronographies tragiques du grand répertoire. Les chronographies, d'abord formelles et imprégnées de références mythologiques, iront en s'allégeant peu à peu. Les scènes d'éclipse solaire, héritées des tragédies de Sénèque recueillies en un volume par Thomas Newton (1581)<sup>23</sup>, contribuent à délier le langage de l'ombre<sup>24</sup>. Marlowe, comme Thomas Kyd (1558-1594) dans *La Tragédie espagnole* (1585-1589), trouve un moyen simple pour rendre plus alertes les chronographies nocturnes. Il les scinde. Dans un premier temps, on prévoit l'événement nocturne. Rendez-vous est pris, par exemple, pour après la tombée de la nuit. Dans un deuxième temps, le rendez-vous est tenu et les ténèbres n'ont plus alors qu'à être brièvement évoquées, pour rafraîchir la mémoire du spectateur. Barabbas, le Juif de Malte, dont la maison a été saisie et transformée en couvent de moniales,

<sup>21</sup> Pour *Gammer Gurton's Needle*, on pourra consulter l'excellente édition donnée par Charles W. Whitworth (*Three Sixteenth-Century Comedies*, New Mermaids, Londres, Ernest Benn Ltd, 1984). Le volume contient aussi [*Ralph*] *Roister Doister* (1552-1554) de Nicholas Udall, pièce qui, sans présenter de scène de nuit explicite, développe le thème des insomnies nocturnes du valet.

<sup>22</sup> « Now let me see what time it is by the starlight ? / God's for his grace, man, why it is not yet midnight ! ». Nicholas Udall ou William Hunnis, *Jacob and Esau*, c. 1554, *Dodsley's Old English Plays*, éd. W. Carew Hazlitt, 15 vol., Londres, Reeves and Turner, 1874-1876, vol. 2, p. 194-195.

<sup>23</sup> Sénèque, *Seneca, his tenne tragedies translated into Englysh*, éd. Thomas Newton, Londres, Thomas Marsh, 1581.

<sup>24</sup> On consultera notamment la pièce anonyme (en partie shakespearienne) *King Edward III* (c. 1590-1595), IV.v.

instruit en aparté sa fille qui a intégré la communauté des sœurs afin d'aider son père à récupérer l'or qu'il a caché chez lui :

Demain matin, tôt, je serai devant la porte.  
[...]  
Adieu. Souviens-toi, demain matin<sup>25</sup>.

Une trentaine de vers plus loin – c'est-à-dire moins de deux minutes plus tard en termes de durée de la représentation<sup>26</sup> –, on retrouve Barabbas qui arrive à son rendez-vous une lanterne ou un flambeau à la main :

*Entre BARABBAS, un flambeau à la main.*  
Tel le corbeau de mauvais augure qui annonce  
De son bec creux le grand voyage du malade  
Et qui dans l'ombre de la nuit silencieuse, secoue  
Ses ailes noires pour les débarasser des miasmes,  
Le pauvre Barabbas, malheureux, tourmenté  
Va, couvrant ces Chrétiens de ses malédictions<sup>27</sup>.

Il demeure quelque enflure du discours alors que Barabbas rappelle son agenda. Celle-ci est dans la tonalité générale de la pièce.

Écoutons Bel-Imperia, dans *La Tragédie espagnole* (1585-1589) de Thomas Kyd, fixer à Horatio le lieu et l'heure de leur rencontre amoureuse :

BEL-IMPERIA.  
Donne-moi un baiser et je te parerai d'un baiser ;  
Ainsi guerrière soit la paix et paisible la guerre.  
HORATIO.  
Mais gracieuse amie, désignez donc le champ  
Qui de cette guerre verra le premier combat.  
[...]  
BEL-IMPERIA.  
La tonnelle de ton père sera alors ce champ [...]  
Où d'abord nous fîmes vœu d'amitié mutuelle ;  
La Cour serait périlleuse, mais ce lieu est sûr.  
Notre heure sera celle où Hespéros monte au ciel,  
Lui qui presse de rentrer le voyageur inquiet<sup>28</sup>.

61 vers plus tard (3 ou 4 minutes de spectacle), Horatio salue la nuit :

<sup>25</sup> Christopher Marlowe, *Le Juif de Malte*, trad. François Laroque, *Théâtre élisabéthain*, dir. Line Cottagnies, François Laroque et Jean-Marie Maguin, 2 vol., coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2009, vol. 1, l.ii.357, 359, p. 480. « *To morrow early I'll be at the doore [...] / Farewell. Remember to morrow morning* ». C. Marlowe, *The Jew of Malta* (1589-1590), *The Works*, éd. C. F. Tucker Brooke, Oxford, Clarendon Press, 1910, l.ii.359, 362.

<sup>26</sup> On estime le débit moyen du discours sur les scènes élisabéthaines à 20 vers à la minute.

<sup>27</sup> C. Marlowe, *Le Juif de Malte*, *Théâtre élisabéthain*, vol. 1, ll.i.1-6, p. 482. « *Enter BARABBAS with a lanthorn / Thus like the sad presaging Raven that tolls / The sicke mans passeport in her hollow beake, / And in the shadow of the silent night / Doth shake contagion from her sable wings, / Vex'd and tormented runnes poore Barabas / With fatal curses towards these Christians* ». C. Marlowe, *The Jew of Malta*, *The Works*, ll.i.1-6.

<sup>28</sup> Thomas Kyd, *La Tragédie espagnole*, trad. J.-M. Maguin, *Théâtre élisabéthain*, vol. 1, ll.iii.37-46, p. 140-141. « *BEL-IMPERIA. Give me a kiss, I'll countercheck it with a kiss : / Be this our warring peace, or peaceful war. HORATIO. But gracious madam, then appoint the field / Where trial of this war shall first be made [...] BEL-IMPERIA. Then be thy father's pleasant bower [...] / Where first we vow'd a mutual amity : / The court were dangerous, that place is safe. / Our hour shall be when Vesper gins to rise, / That summons home distressful travellers* ». T. Kyd, *The Spanish Tragedy*, éd. Philip Edwards, Londres, Methuen, 1959, ll.ii.37-46.

Voici que la nuit de ses ailes d'ébène  
Commence de couvrir les rayons du soleil ;  
Dans cette obscurité attendent nos plaisirs ;  
Venez, Bel-Imperia, allons à la charmille,  
Et passons-y une heure plaisante et sans danger<sup>29</sup>.

L'enchaînement est aussi souple qu'il est rapide, efficace et naturel autant que faire se peut dans le monde des conventions de la scène.

Pourtant, jusque dans la dernière décennie du XVI<sup>e</sup> siècle, certaines pièces traînent encore d'encombrantes machines chronographiques. Que l'on en juge par cette ouverture de l'acte IV de *2 Henry VI* (vers 1590), prélude à l'exécution de Suffolk :

Le jour tapageur, indiscret et penaud  
S'est retiré dans le sein de la mer ;  
Et maintenant les loups hurlants éveillent les haridelles  
Qui traînent derrière elles la tragique et mélancolique nuit ;  
Et de leurs lentes ailes indolentes et fourbues,  
Elles frôlent les tombeaux des morts, et leurs gueules brumeuses  
Exhalent dans l'air la fétide contagion des ténèbres<sup>30</sup>.

Shakespeare, si c'est bien à lui que l'on doit la boursofflure de ce passage, revient à la charge cinq ou six années plus tard dans *Le Songe d'une nuit d'été* (1596) :

PUCK.  
Seigneur des Fées, il faut faire vite.  
Car les rapides dragons de la nuit fendent les nuages à tire-d'aile,  
Et là-bas brille la messagère de l'Aurore ;  
À son approche, des cohortes de spectres errant ici et là  
Regagnent les cimetières [...] <sup>31</sup>

Le discours est plus ramassé et plus dépouillé. Bien sûr le climat du *Songe* est différent de celui de la pièce historique, et la chronographie bascule presque aussitôt de la nuit qui s'achève au matin naissant. Sans doute serait-il plus juste de chercher un point de comparaison dans *Le Docteur Faust* (1592-1593), tragédie qui est sans doute la dernière pièce de Marlowe (1564-1593). Faustus, seul en scène, attend le moment suprême où il va devoir payer de sa vie son pacte avec le diable :

*O lente lente currite noctis equi !*  
Les astres suivent leur cours, le temps fuit, l'horloge  
Va frapper, le démon va venir, et Faustus sera damné<sup>32</sup>.

<sup>29</sup> T. Kyd, *La Tragédie espagnole*, trad. J.-M. Maguin, *Théâtre élisabéthain*, vol. 1, ll.iv.1-5, p. 143. « Now that the night begins with sable wings / To over-cloud the brightnes of the Sunne, / And that in darkenes pleasures may be done, / Come, Bel-Imperia, let us to the bower, / And there in safetie passe a pleasant hower ». T. Kyd, *The Spanish Tragedy*, ll.iv.1-5.

<sup>30</sup> « The gaudy, blabbing, and remorseful day / Is crept into the bosom of the sea ; / And now loud-howling wolves arouse the jades / That drag the tragic melancholy night ; / Who, with their drowsy, slow and flagging wings / Clip dead men's graves, and from their misty jaws, / Breathe foul contagion in the air ». William Shakespeare, *The Second Part Henry the Sixth, with the Death of the Good Duke Humphrey / La Deuxième partie d'Henry VI, avec la mort du bon duc Humphrey*, *Œuvres complètes*, 5 vol., dir. Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet, édition bilingue, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2002-2013, vol. 3 (2008), IV.i.1-7.

<sup>31</sup> « PUCK. My fairy lord, this must be done with hast. / For night's swift dragons cut the clouds full fast, / And yonder shines Aurora's harbinger, / At whose approach, ghosts wand'ring here and there / Troop home to churchyards ; [...] ». W. Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*, *Œuvres complètes*, vol. 5 (2013), III.ii.378-382.



« Allez lentement, coursiers de la nuit ! ». Ce vers latin emprunté à Ovide<sup>32</sup> s'inscrit lui aussi dans le thème mythologique du char de la Nuit, mais les fioritures sont heureusement sacrifiées à la nature poignante du cri du condamné. Les deux vers suivants sont hachés comme les minutes inexorables qui s'égrènent. La chronographie n'est plus une parenthèse obligée, artificielle, dans le flux de l'action dramatique. Elle se dépouille et s'incarne dans le désespoir du condamné. Le temps est mis à vif. On ne saurait faire plus simple ni plus saisissant. Ajoutons que l'atmosphère du nocturne est également créée par la sonnerie de l'horloge. De nombreux dramaturges utilisent cet effet dans leurs œuvres<sup>34</sup>. Shakespeare ne fait pas exception. Dans *Macbeth*, il a recours à la cloche comme signal donné pour le meurtre du roi Duncan. S'adressant à un serviteur, Macbeth signifie son ordre, destiné à son épouse : « Va dire à ta maîtresse, quand ma boisson sera prête, / Qu'elle frappe la cloche [...] »<sup>35</sup>. Le dramaturge nous rafraîchit la mémoire trente et un vers plus loin : « J'y vais et c'est fait. La cloche m'y convie. / N'écoute pas, Duncan, ce qui sonne dans l'air, / C'est un glas qui t'appelle au Ciel ou en enfer »<sup>36</sup>. Lady Macbeth, dans la scène du somnambulisme, révèle qu'il y avait eu accord sur l'heure du meurtre. Il était fixé à deux heures du matin : « Va-t'en, tache damnée ; va-t'en, te dis-je. Un, deux. Alors, c'est le moment d'agir »<sup>37</sup>. Il est à noter, que là où le bruitage – fort du goût des spectateurs de l'époque<sup>38</sup> – intervient, il appelle un commentaire en scène qui le précise et le met en valeur. Il s'agit donc d'un effet complexe de bruitage et langage associés. Le commentaire est d'ailleurs d'autant plus nécessaire que la sonnerie est multipliée, comme le montre la fin de l'acte II, scène ii, de *Cymbeline*, lorsque Iachimo regagne sa cachette dans la chambre d'Imogen, une fois son forfait accompli :

Pressez, pressez, ô dragons de la nuit, que l'aube  
Ouvre l'œil du corbeau ! La peur m'éteint ;  
En dépit de cet ange céleste, l'enfer règne ici. [*L'horloge sonne*].  
Un coup, deux, trois : c'est l'heure, c'est l'heure<sup>39</sup> !

Un autre chemin s'offre pour alléger le procédé. Il consiste à éloigner la chronographie des clichés convenus de la mythologie pour la situer sur le terrain d'une confrontation allégorique accessible à tous parce que tirant ses symboles de l'expérience quotidienne. C'est l'invention géniale de Shakespeare dans *Roméo et Juliette* (1594-1596),

<sup>32</sup> Christopher Marlowe, *Le Docteur Faustus*, trad. Robert Ellrodt, *Théâtre élisabéthain*, vol. 1, V.ii.80-82, p. 868. « O lente lente currite noctis equi ! / *The stars move still, time runs, the clock will strike, / The devil will come, and Faustus must be damned* ». C. Marlowe, *Doctor Faustus*, éd. Roma Gill, New Mermaids, Londres, (Ernest Benn, 1968) A & C Black, 1989, sc. xiii, 68-70.

<sup>33</sup> Ovide, *Amours, Œuvres complètes*, trad. M. Nisard, Paris, Firmin Didot, 1869, I, xiii, p. 116.

<sup>34</sup> Ainsi, Marlowe dans *Le Massacre à Paris*, où la cloche donne le signal de la boucherie nocturne.

<sup>35</sup> « *Go bid thy mistress, when my drink is ready, / She strike upon the bell [...]* ». W. Shakespeare, *Macbeth, Œuvres complètes*, vol. 2, II.i.31-32.

<sup>36</sup> « *I go, and it is done. The bell invites me. / Hear it not, Duncan, for it is a knell, / That summons thee to heaven or to hell* ». W. Shakespeare, *Macbeth, Œuvres complètes*, vol. 2, II.i.62-64.

<sup>37</sup> « *Out, damned spot ; out, I say. One, two. Why, then 'tis time to do't* ». W. Shakespeare, *Macbeth, Œuvres complètes*, vol. 2, V.i.32-33.

<sup>38</sup> Tant et si bien, que par anachronisme, Shakespeare introduit une horloge sonnante dans *Jules César*, *Œuvres complètes*, vol. 1, II.i.191-192 et II.ii.114. Sur la question des sonneries de cloches et d'horloges sur les scènes de la Renaissance anglaise, on consultera W. J. Lawrence, « *Bells in the Elizabethan Drama* », chap. VII, *Those Nut-Cracking Elizabethans*, Londres, The Argonaut Press, 1935, p. 85-96.

<sup>39</sup> « *Swift, swift, you dragons of the night, that dawning / May bare the raven's eye ! I lodge in fear. / Though this' a heavenly angel, hell is here. / Clock strikes / One, two, here. Time, time !* ». W. Shakespeare, *Cymbeline, The Oxford Shakespeare : The Complete Works*, éd. John Jowett, William Montgomery, Gary Taylor et Stanley Wells, Oxford, Oxford University Press, (1986) 2005, II.ii.48-51.

et il s'agit du débat, au terme de la nuit de noces, entre l'épouse et l'époux frappé d'une mesure d'exil :

JULIETTE.

Veux-tu partir ? Ce n'est pas encore le jour :

C'était le rossignol, et non l'alouette,

Qui perçait le creux inquiet de ton oreille ;

La nuit il chante là-bas sur le grenadier.

Crois-moi, amour, c'était le rossignol.

ROMÉO.

C'était l'alouette, messagère du matin,

Et non le rossignol. Vois, amour, quelles lueurs envieuses

Strient les nuages qui se séparent là-bas à l'orient :

Les bougies de la nuit sont éteintes, et le jour radieux

Sur la pointe des pieds s'avance sur les cimes brumeuses de la montagne.

Je dois partir et vivre, ou rester et mourir.

JULIETTE.

Cette lumière là-bas n'est pas la lumière du jour, je le sais, moi :

C'est quelque météore que le soleil exhale

Pour qu'il te soit cette nuit un porte-flambeau

Et t'éclaire sur le chemin de Mantoue.

Aussi reste encore ; tu n'as pas besoin de partir.

ROMÉO.

Que je sois pris, que je sois mis à mort,

Je suis satisfait, si tu le veux ainsi.

Je dirai que ce gris là-bas n'est pas l'œil du matin,

Mais le pâle reflet du front de Cynthia.

Et ce n'est pas l'alouette dont les notes frappent

La voûte du ciel si haut au-dessus de nos têtes.

Je me soucie plus de rester que de partir.

Viens, mort, et sois la bienvenue, Juliette le veut ainsi.

Comment vas-tu, mon âme ? Parlons, ce n'est pas le jour.

JULIETTE.

Mais si, mais si, pars d'ici, va-t'en, fuis :

C'est l'alouette qui chante si faux,

Forçant sa voix rauque discordante à des aigus déplaisants.

Certains disent que l'alouette fait une musique harmonieuse :

Ce n'est pas vrai, car elle brise notre harmonie.

Certains disent que l'alouette et l'affreux crapaud ont échangé leurs yeux ;

Oh ! maintenant je voudrais qu'ils aient aussi échangé leurs voix,

Puisque cette voix arrache nos bras l'un à l'autre et nous effraie,

Te chassant d'ici avec ces cris de chasseur qui saluent le jour.

Oh ! pars maintenant, il fait de plus en plus clair.

ROMÉO.

De plus en plus clair, de plus en plus sombres nos souffrances<sup>40</sup>.

<sup>40</sup> « JULIET. Wilt thou be gone ? It is not yet near day : / It was the nightingale and not the lark, / That pierc'd the fearful hollow of thine ear. / Nightly she sings on yond pomegranate tree. / Believe me, love, it was the nightingale. ROMEO. It was the lark, the herald of the morn, / No nightingale. Look, love, what envious streaks / Do lace the severing clouds in yonder east : / Night's candles are burnt out, and jocund day / Stands tiptoe on the misty mountain tops. / I must be gone and live, or stay and die. JULIET. Yond light is not daylight, I know it, I : / It is some meteor that the sun exhales / To be to thee this night a torchbearer / And light thee on thy way to Mantua. / Therefore stay yet, thou need'st not to be gone. ROMEO. Let me be ta'en, let me be put to death, / I am content, so

Il est facile de mesurer le chemin parcouru depuis la pesanteur des premières chronographies jusqu'à l'aisance et la délicatesse de ce duo. Toutefois, la nuit n'est pas toujours, comme ici, le domaine de l'amour fou ou de l'amour tendre et le jour celui du souci et du malheur. Il est un fondamental accord entre les ténèbres et la tragédie qui ne saurait être rompu. Le minuit des vampires et du sang qui traverse l'esprit d'Hamlet<sup>41</sup> ; la nuit cruelle du *Roi Lear* dans les éclairs et les éclats du tonnerre<sup>42</sup>, une nuit à y perdre les yeux comme l'éprouve Gloucester, énucléé à coups d'éperon ; la nuit de la sorcellerie et du meurtre que Macbeth comme son épouse appellent de leurs vœux<sup>43</sup> ; toutes ces nuits des grandes et terribles chronographies perdurent. La chute du jour donne le signal de tous les dangers pour les victimes tragiques, comme de tous les bonheurs et de toutes les licences pour les amoureux. Ceci au théâtre comme au fil de l'histoire universelle. Au théâtre, c'est à la magie du verbe qu'est confiée la mission de fixer l'heure et les tonalités. Et ce, même sur nos scènes qui bénéficient grâce au gaz puis à l'électricité d'une totale flexibilité de l'éclairage<sup>44</sup>.

Dans « Recueillement », poème ajouté aux *Fleurs du mal* dans l'édition définitive et posthume de 1868, Baudelaire donne un des plus beaux tableaux du déclin du jour et de la venue de la nuit :

Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille.  
Tu réclamaï le Soir ; il descend ; le voici :  
Une atmosphère obscure enveloppe la ville,  
Aux uns portant la paix, aux autres le souci.

Pendant que des mortels la multitude vile,  
Sous le fouet du Plaisir, ce bourreau sans merci,  
Va cueillir des remords dans la fête servile,  
Ma Douleur, donne-moi la main ; viens par ici,

Loin d'eux. Vois se pencher les défuntes Années,  
Sur les balcons du ciel, en robes surannées ;  
Surgir du fond des eaux le Regret souriant ;

Le Soleil moribond s'endormir sous une arche,  
Et, comme un long linceul traînant à l'Orient,  
Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche.

En sus de toutes les ruses, de la gestuelle, des accessoires, de la technologie actuelle avec sa souplesse et la délicatesse du visuel qu'elle permet, c'est toujours au poète de faire *entendre* la nuit.

---

*thou wilt have it so. / I'll say yon grey is not the morning's eye, / 'Tis but the pale reflex of Cynthia's brow. / Nor that is not the lark whose notes do beat / The vaulty heaven so high above our heads. / I have more care to stay than will to go. / Come, death, and welcome, Juliet wills it so. / How is't, my soul? Let's talk, it is not day. JULIET. It is, it is, hie hence, be gone, away : / It is the lark that sings so out of tune, / Straining harsh discords and unpleasing sharps. / Some say the lark makes sweet division : / This doth not so, for she divideth us. / Some say the lark and loathed toad changed eyes ; / O, now I would they had chang'd voices, too, / Since arm from arm that voice doth us affray, / Hunting thee hence with hunt's-up to the day. / O, now be gone, more light and light it grows. ROMEO. More light and light, more dark and dark our woes ». W. Shakespeare, *Romeo and Juliet*, Œuvres complètes, vol. 1, III.v.1-36.*

<sup>41</sup> W. Shakespeare, *Hamlet*, Œuvres complètes, vol. 1, III.ii.364-368.

<sup>42</sup> W. Shakespeare, *The Tragedy of King Lear*, Œuvres complètes, vol. 2, III.i et suivantes.

<sup>43</sup> W. Shakespeare, *Macbeth*, Œuvres complètes, vol. 2, I.v.38-54 ; II.i.49-60 ; III.ii.41-54.

<sup>44</sup> L'éclairage au gaz apparaît à l'Opéra en 1822. L'éclairage électrique se banalise au théâtre dans les années 1880-1890.

## BIBLIOGRAPHIE

- COHEN, Gustave, *Histoire de la mise en scène dans le théâtre religieux français du Moyen Âge*, Paris, Champion, 1906.
- COTTEGNIES, Line, François LAROQUE et Jean-Marie MAGUIN, dir., *Théâtre élisabéthain*, 2 vol., coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2009.
- DAVY, M. M., et al., *Le Thème de la lumière dans le Judaïsme, le Christianisme et l'Islam*, Paris, Berg International, 1976.
- DESSEN, Alan C., *Elizabethan Stage Conventions and Modern Interpreters*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- GRAVES, T. S., « Night Scenes in the Elizabethan Theatres », *Englische Studien* 47, Leipzig, 1913-1914, p. 63-71.
- LAWRENCE, W. J., « Light and Darkness in the Elizabethan Theatre », *Englische Studien* 45, Leipzig, 1912, p. 181-200.
- , « Night Performances in the Elizabethan Theatres », *Englische Studien* 45, Leipzig, 1914-1915, p. 213-230.
- , « Bells in the Elizabethan Drama », chap. VII, *Those Nut-Cracking Elizabethans*, Londres, The Argonaut Press, 1935, p. 85-96.
- MAGUIN, Jean-Marie, *La Nuit dans le théâtre de Shakespeare et de ses prédécesseurs*, Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, 1980.
- , « Shakespeare et les terreurs de la nuit », *La Peur*, dir. Alain Morvan, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 1985, p. 97-111.
- , « The Four Night Visits of Romeo and Juliet : A Note on Shakespeare's Uses of a Popular Tradition », Roméo et Juliette. *Nouvelles perspectives critiques*, dir. J.-M. Maguin et C. Whitworth, Collection Astraea n° 5, Montpellier, 1993, p. 289-96.
- , « L'Inspiration nocturne du drame shakespearien », *Penser la nuit (XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, dir. Dominique Bertrand, Paris, Honoré Champion, 2003, p. 399-411.
- , « La Nuit du Songe », *Autour du Songe d'une nuit d'été de William Shakespeare*, dir. Claire Gheeraert-Graffeulle et Nathalie Vienne-Guerrin, Rouen, Publications de l'Université de Rouen, 2003, p. 287-304.
- RAMNOUX, Clémence, *La Nuit et les enfants de la Nuit dans la tradition grecque*, Paris, Flammarion, 1959.
- SHAKESPEARE, William, *Shakespeare. Œuvres complètes*, 5 vol., dir. Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet, édition bilingue, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 2002-2013.
- , *The Oxford Shakespeare : The Complete Works*, éd. John Jowett, William Montgomery, Gary Taylor et Stanley Wells, Oxford, Oxford University Press, (1986) 2005.
- WATKINS, Ronald, *Moonlight at the Globe*, Londres, Michael Joseph, 1946.