



Rencontres galantes et méprises de la nuit : tradition comique et théâtralité sur la scène anglaise du XVIII^e siècle

Marc MARTINEZ
Université de Rouen

À Marie-Claire Rouyer-Daney

Dès les premières années du XVIII^e siècle, la scène de nuit à l'italienne fait son entrée dans les théâtres officiels de Londres. Ces entreprises commerciales, à l'affût de toute nouveauté susceptible d'accroître leur profit et d'attirer un public hétérogène, n'hésitent pas à faire cohabiter sur les planches genre canonique et divertissement forain : cet intermède joué pendant les entractes est en effet interprété par des saltimbanques venus du continent. Sur la scène comique, ce fragment théâtral va inspirer une forme mineure, la pantomime anglaise, et migrer dans les farces et comédies régulières. La scène nocturne qui privilégie les rendez-vous galants et multiplie les méprises se détourne toutefois de la tradition libertine héritée de la Restauration, témoignant ainsi de l'assagissement progressif de la comédie de mœurs et de la soumission aux contraintes de la bienséance. En effet, ses variations et ses modalités de mise en œuvre dramaturgique, théâtrale et scénographique sont tributaires des mutations esthétiques et idéologiques ainsi que des avancées techniques qui affectent le théâtre anglais tout au long du siècle.

Dès 1702, une famille de bateleurs, les Allard, se produit dans la capitale dans des scènes de nuit à l'italienne comme le rappelle cette affiche annonçant, pour les soirées des 8 et 20 mars 1716 : « Scène mimée à l'italienne, entre un Arlequin, Scaramouche et Dame Ragonde, la même que celle donnée avec grand succès par les Sieurs Allard, il y a 14 ans¹ ». Le 22 août 1702, le théâtre de Drury Lane met à l'affiche un intermède nocturne entre Arlequin et Scaramouche «à l'italienne par Serene et une autre personne

¹ « *A Mimick Scene, after the Italian Manner, between a Harlequin, Scaramouch, and Dame Ragonde, being the same that was perform'd with great Applause, by the Sieurs Allard, 14 Years ago* ». Voir le calendrier des représentations à ces dates dans Emmett L. Avery, *The London Stage, 1660-1800, Part 2, 1700-1729: A Calendar of Plays, Entertainment & Afterpieces Together with Casts, Box-Receipts and Contemporary Comment*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1960.

récemment arrivée en Angleterre² », interprété en réalité par l'acteur-danseur Sorin et son partenaire Richard Baxter, des forains familiers des tréteaux parisiens et londoniens, qui, la saison suivante, reprennent la même scène d'octobre 1703 à janvier 1704. Ces divertissements, qui suscitent un fort engouement auprès du public, exercent le même attrait sur toutes les couches de la société. En effet le 8 octobre 1705 à Lincoln's Inn Fields, une représentation de « cette célèbre scène italienne entre Sorin et Baxter³ » est donnée par une troupe qui occupe ce théâtre jusqu'au 20 octobre à la demande de « plusieurs personnes de qualité⁴ ». L'enthousiasme du public ne se dément pas en ce début de siècle puisque, en décembre 1709 et en mars 1715, d'autres scènes de nuit sont jouées, probablement par des forains venus du Continent, sur les scènes des deux théâtres officiels, Drury Lane et Lincoln's Inn Fields⁵. Si ces annonces de spectacle ne renseignent guère sur le contenu de ces scènes, elles devaient intégrer les *lazzi* habituellement associés à ce type de représentation. Mel Gordon définit ainsi la scène nocturne à partir de la description qu'en donne Flaminio Scala en 1611 dans son recueil de scénarios de la *commedia dell'arte* :

As total darkness overtook the scene, the characters grope around the street, climb ladders into various houses, falling, bumping into objects and people, discovering what they think are bloody corpses, putting their hands inadvertently down other characters' pants and blouses, mistaking identities and conversations⁶.

Ces épisodes nocturnes introduisent des méprises à répétition, ponctuées de jeux de scène grotesques, de chutes, de culbutes, de découvertes saugrenues, de situations scabreuses ou cocasses et de dialogues de sourds. Dès la seconde moitié du XVII^e siècle, le public anglais avait eu l'occasion de découvrir les acrobaties et facéties des *zanni*, Arlequin et Scaramouche : ils avaient inspiré des dramaturges anglais comme Aphra Behn pour sa pièce *The Emperor of the Moon* (1687), qui restera populaire au XVIII^e siècle. Mais dans cette comédie des illusions, les scènes nocturnes à l'italienne contribuent à la mise en scène des pièges de la vision dans une thématique baroque propre à l'époque⁷. En revanche, au début du XVIII^e siècle, les bouffonneries nocturnes des bateleurs de foire reflètent une exultation théâtrale qui exploite les virtualités comiques du jeu corporel.

Dès l'arrivée des forains, les farces qui se jouent sur les scènes officielles intègrent ces *lazzi* nocturnes dans leur trame dramatique. Deux pièces qui connaîtront un succès tout au long du siècle permettent d'illustrer ce phénomène d'acclimatation. Dans *The Stage Coach* de George Farquhar (1703), la scène de nuit de l'acte III semble démarquer les scènes de nuit à l'italienne dont elle emprunte la situation et les ingrédients. Un Capitaine aidé de son valet projette d'enlever une jeune femme sous couvert de la nuit : sur ce simple canevas viennent se greffer de multiples méprises. Dans un *lazzi* grotesque emprunté à la

² « *After the Italian manner by Serene and another Person latterly arrived in England* ». E. L. Avery, *The London Stage...*

³ « that Celebrated Italian Scene by Sorin and Baxter ». E. L. Avery, *The London Stage...*

⁴ « several Persons of Quality ». E. L. Avery, *The London Stage...*

⁵ Voir le calendrier des représentations à ces dates dans E. L. Avery, *The London Stage...*

⁶ *Il teatro delle favole rappresentative overo la ricreatione comica, boscareccia e tragica*, cité dans *Lazzi: the Comic Routines of the Commedia dell'Arte*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1992, p. 47.

⁷ Voir mon article, « *The Emperor of the Moon* d'Aphra Behn ou la farce baroque », *RSEAA XVII-XVIII. Revue de la société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles*, 54, 2002, p. 45-64. Sur cette pièce voir aussi Florence March, « Farce, satire et science dans *The Emperor of the Moon* (1687) d'Aphra Behn », *Études Épistémè, Science et littérature (II)*, 10, 2006, p. 99-115, http://www.etudes-episteme.org/ze/IMG/pdf/ee_10_art_march.pdf [consulté le 30 août 2015].

commedia dell'arte, le valet, qui cherche à tâtons à s'introduire dans la chambre de la jeune femme, confond la porte et le visage du cocher caché dans la pénombre, prend sa bouche pour la serrure, se fait mordre et pousse des hurlements, croyant s'être coincé le doigt dans un piège à rat. Dans une des farces les plus populaires du siècle, écrite par l'acteur comique Thomas Doggett, *Hob ; or the Country Wake* (1711), le personnage éponyme, couard et benêt, est rossé à la nuit tombée par deux gredins qui le jettent dans un puits. Sa mère qui le croit mort crie au fantôme lorsqu'il parvient enfin à en sortir. Dans ces deux farces, l'obscurité fournit l'occasion de mettre en scène des situations loufoques : l'outrance comique et la brutalité physique, constitutives du mode farcesque, visent avant tout à exalter la corporalité du jeu de ses interprètes.

Au début des années 1720, la scène de nuit à l'italienne engendre sur la scène londonienne une forme originale et grotesque, la pantomime anglaise, et migre dans un genre canonique et régulier, la comédie. Ce divertissement donné régulièrement en tomber de rideau est un spectacle hybride, composé d'une intrigue mythologique et opératique entrecoupée d'épisodes farcesques empruntés à la *commedia dell'arte*. Les scènes de nuit apparaissent dans l'arlequinade, qui reprend à satiété les *lazzi* du théâtre forain, mais également dans la partie sérieuse, qui en exploite les potentialités scénographiques. Ainsi le scénario de *The Miser ; or, Wagner and Abericock* (1726) décrit une scène nocturne comique sans toutefois détailler tous les *lazzi* (« *several Tricks* ») auxquels se livre Arlequin au détriment de Pierrot :

*The Stage is darken'd. The Miser appears in Shadow thro' a transparent Window, undressing [...] Then Pierrot enters, endeavouring to strike a Light, but can't. Harlequin follows him with a dark lanthorn, the Light of which strikes on a roasted Turkey [...] Harlequin plays several Tricks to teaze Pierrot [...]*⁸.

Dans la tradition italienne, ce type de scène offre surtout à Arlequin l'occasion de multiplier les subterfuges pour s'introduire dans la maison de Colombine. Il profite de l'inattention d'un visiteur pour se glisser à l'intérieur dans *Harlequin Incendiary ; or Harlequin Cameron* (1746) ou dans *The Genii* (1752). Il envoie à sa maîtresse, qui l'attend à son balcon, un pigeon porteur d'une lettre dans *Cephalus and Procris ; or Harlequin Grand Volgi* (1730) ou emprunte une échelle pour se hisser jusqu'à elle avant d'être surpris par le barbon de la farce en bonnet de nuit dans *Harlequin Student ; or the Fall of Pantomime and the Restoration of Drama* (1741). Cette pantomime parodique, qui brocarde ces divertissements jugés ineptes, offre un véritable florilège des *lazzi* les plus populaires. Dans la partie mythologique, en revanche, la nuit a une fonction essentiellement spectaculaire : toutes les ressources scénographiques sont exploitées afin de créer les effets nocturnes. L'ouverture de *Harlequin a Sorcerer with The Loves of Pluto and Proserpine* (1725) présente une scène de nuit saisissante : « Après l'ouverture, le Rideau se lève et découvre des cavernes sombres et rocheuses, près d'un bois, le tout éclairé par la lune ; un vol désordonné d'oiseaux de mauvais augure, quelques éclairs à peine visibles⁹ ». Dans la pantomime anglaise, la virtuosité des mimes et le déploiement d'effets scéniques stupéfiants constituent le principal attrait des scènes de nuit.

Dans les intermèdes forains proposés au début du siècle, la scène nocturne était vraisemblablement figurée par le seul jeu corporel du comédien, dont la gestuelle mimait

⁸ John Thurmond, *The Miser ; or, Wagner and Abericock*, Londres, W. Trott, 1727, p. 6. Dans une autre, *Robin Goodfellow ; or the Rival Sisters* (1738), Arlequin poursuit un feu follet dans l'obscurité.

⁹ « *After the Overture, the Curtain rises and discovers dark, rocky Caverns by the Side of a Wood, illumin'd by the Moon ; Birds of Omen promiscuously flying, Flashes of Lightning faintly striking* ». Lewis Theobald, *Harlequin a Sorcerer with The Loves of Pluto and Proserpine*, Londres, T. Wood, 1725, p. 1.

les déplacements à tâtons, et par des accessoires comme les chandelles ou les lanternes. C'est en effet le talent mimique des farceurs qui procure au spectateur le plaisir théâtral. Toutefois pour les formes spectaculaires, comme la pantomime, ou pour les genres dramatiques, comme la comédie, les machinistes doivent s'efforcer de créer la pénombre indispensable à la production d'effets visuels et à la vraisemblance de l'action dans des salles où les variations de lumière sont difficiles à assurer.

Jusqu'en 1765, l'ensemble du plateau est éclairé par des lustres¹⁰. D'après J. Townsend ils sont, à Covent Garden, au nombre de six, chacun comportant douze chandelles¹¹. L'avant-scène, qui constitue l'aire de jeu et s'avance de 3,50 m dans la salle depuis 1696¹², est également équipée d'une rampe, formée par une rangée de chandelles, bientôt remplacées par des godets remplis d'huile¹³. L'aire scénique, qui se situe au-delà du cadre de scène et contient les éléments du décor, est éclairée par des chandelles ou des lampes fixées à l'arrière des châssis peints, placés de part et d'autre de la scène (les *wings*). À en croire le voyageur écossais John Macky au début du siècle, l'éclairage des théâtres anglais surpasse celui des salles continentales : « l'ensemble [du théâtre] est éclairé pour le meilleur effet ; tandis qu'à l'étranger, comme seule la scène est éclairée et les loges fermées, vous perdez tout le plaisir d'admirer l'assistance¹⁴ ». Malgré les difficultés liées au système d'éclairage, les machinistes parviennent, dès 1676, à obscurcir la scène sans que plus de précision ne soit apportée sur la technique employée¹⁵. Toutefois au XVIII^e siècle, deux dispositifs complémentaires avérés permettent de moduler l'éclairage aux chandelles. D'une part, la rampe peut être baissée au-dessous du plateau par un système de poids et contrepoids : l'inventaire du théâtre de Covent Garden de 1744 mentionne la présence de « contrepoids de 170 livres pour la rampe¹⁶ ». D'autre part, les lustres de scène peuvent être remontés dans les cintres. Kalman A. Burnim cite une lettre adressée à Garrick qui prodigue au directeur ce conseil ironique à propos de la mise en scène trop tapageuse de *The Coronation* en 1761 : « Garrick aurait dû ordonner que l'on baisse la rampe au-dessous de la scène et que l'on remonte les lustres jusqu'à ce qu'ils disparaissent dans les nuages¹⁷ ». Ce n'est qu'à partir de 1765 que Garrick se débarrasse des lustres de scène¹⁸ et que l'éclairage produit par les chandelles ou les lampes dissimulées derrière les

¹⁰ Pour le système d'éclairage scénique en usage sur les scènes de Londres, voir Gosta M. Bergman, *Lighting in the Theatre*, Totowa N.J., Rowman and Littlefield, 1977, p. 214-219 et Colin Visser, « Scenery and Technical Design », *The London Theatre World, 1660-1800*, dir. Robert D. Hume, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1980, p. 111-118.

¹¹ Voir John Green [John Henry Townsend], *Odds and Ends about Covent Garden*, Londres, n. p., 1866, p. 14.

¹² À l'origine, en 1674, le proscénium a une longueur de 5 mètres mais il est raccourci d'1,50 m en 1696 pour augmenter le nombre de spectateurs.

¹³ La présence de la rampe sur une scène anglaise est attestée pour la première fois dans le frontispice de *The Wits ; or Sport upon Sport*, un recueil de petites farces (*drolls*) édité en 1672 par Francis Kirkman.

¹⁴ « *the whole is illuminated to the greatest Advantage ; whereas abroad, the Stage being only illuminated and the Lodge or Boxes close, you lose the Pleasure of seeing the Company [...]* ». *A Journey Through England*, Londres, John Hooke and T. Caldecott, 1714, p. 110.

¹⁵ Pour l'ouverture de la version opératique de *The Tempest* en 1676, il est précisé dans les didascalies que « toute la salle est obscurcie » (« *the whole house is darken'd* »), acte I, scène ii.

¹⁶ « *counterpoize to front lamps 170lb* ». Philip H. Highfill, « Rich's Inventory », *Restoration and 18th Century Theatre Research* 6, May 1967, p. 32.

¹⁷ « *Garrick should have ordered "the Lamps to sink under the Stage, and the Chandeliers to rise till they are lost among the Clouds"* ». Kalman A. Burnim, *David Garrick Director*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1961, p. 79.

¹⁸ Au-delà de l'atteinte à la vraisemblance que constituaient ces lustres présents même dans les scènes d'extérieur, ils gênaient la visibilité pour les spectateurs installés dans les galeries supérieures. Dès 1669,

châssis connaît des variations plus subtiles. Placées sur des axes pivotants, les sources lumineuses peuvent être dirigées vers la scène ou la coulisse selon l'effet désiré et leur éclat peut être intensifié grâce à des réflecteurs ou, au contraire, atténué grâce à des écrans en métal. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, les scènes de nuit sont fréquemment précédées de l'indication « obscurité complète » (« *Stage dark* »). Par ailleurs, les effets de couleurs produits par des gazes ou des verres colorés permettent de créer des clairs de lune saisissants. Dans *Tumble-Down Dick ; or, Phaeton in the Suds* (1736), réécriture burlesque de la pantomime *The Fall of Phaeton*, Henry Fielding démonte les trucages de l'illusionnisme scénique en dévoilant les chandelles qui figurent les étoiles dans une scène de nuit. Dès lors, les pantomimes et les comédies régulières peuvent tirer profit des mutations scénographiques qui permettent de plonger le plateau dans la pénombre ou de créer un clair de lune dans une scène de balcon.

En effet, dans les comédies régulières, qui à leur tour insèrent dans leurs intrigues des scènes nocturnes, la nuit constitue le moment privilégié des rendez-vous galants. Toutefois, si les aventures sexuelles se déroulent de préférence sous le manteau de la nuit, les dramaturges s'évertuent, tout au long du siècle, à en atténuer la charge érotique dans un souci constant de moralisation : cette évolution se dessine nettement entre la fin du XVII^e siècle et les années 1770. En 1696, *Love's Last Shift ; or the Fool in Fashion* de Colley Cibber, comédie qui sera reprise avec succès tout au long du XVIII^e siècle, marque un premier changement dans l'attitude des dramaturges anglais après la période libertine des comédies de la Restauration. Cette pièce met en scène les dérèglements de conduite d'un époux infidèle et sa conversion soudaine et radicale au dénouement. En réaction à ce sursaut moralisateur, Sir John Vanbrugh qui s'efforce de maintenir l'esprit comique et licencieux des comédies de mœurs écrit la même année une suite, *The Relapse ; or Virtue in Danger*, qui dépeint la rechute du libertin dans les travers de la luxure. Quatre-vingts ans plus tard, R. B. Sheridan acclimate la comédie sulfureuse de Vanbrugh sous le titre *A Trip to Scarborough* (1777). Dans ces trois pièces, le nœud de l'intrigue comique est atteint dans une scène de nuit dont la nature et l'effet s'infléchissent au fil des réécritures successives.

Dans *Love's Last Shift*, Amanda est une épouse délaissée par un mari qui, après avoir passé dix ans loin du foyer, ne la reconnaît plus. À la fin de l'acte IV, à la lueur d'une chandelle et en déshabillé, Amanda apparaît sous les traits d'une prostituée et parvient, à l'issue d'une scène de séduction, à attirer Loveless dans sa chambre afin de rallumer sa flamme passée. La femme de chambre d'Amanda et le valet du mari qui font alors leur entrée, éteignent les chandelles et plongent la scène dans l'obscurité, suggérant scéniquement l'acte qui se joue dans le hors-scène. Dans la scène suivante, les deux serviteurs reparissent dans le noir complet (« *Scene [iv] Changes to a dark entry* ») : la femme de chambre ouvre alors une trappe du plateau et y précipite le valet. S'ensuit une série de plaisanteries sur l'enfer jusqu'à ce que le valet saisisse la jeune femme et l'entraîne non pas dans sa chambre mais dans les dessous du théâtre. Le rapprochement burlesque et égrillard des serviteurs inverse dans un premier temps les rôles de la victime et du prédateur puis matérialise sur le mode physique et farcesque la scène qui se déroule dans la coulisse entre les maîtres. Les derniers mots du valet sont un clin d'œil ironique et

Samuel Pepys se plaint dans son journal de la luminosité de ces lustres lors d'une représentation du *Bartholomew Fair* de Ben Jonson : « mes yeux étant très malades depuis le dimanche de la semaine dernière et pendant toute la semaine, à cause de la lumière des chandelles, j'ai beaucoup souffert pour me protéger [pendant cette représentation] de la lumière des chandelles » (« [...] *my eyes being very ill since last Sunday and this day se'ennight, with the lights of the candles, I was in mighty pain to defend myself now from the light of the candles* », 22 février 1669).

grivois à Loveless : « [il la tire vers lui] Et à présent, Maître, votre humble serviteur [il referme la trappe du plateau sur eux]¹⁹ ». Ainsi l'obscurité propice aux intrigues galantes sert les manœuvres de séductrice que met en place l'épouse pour ramener l'époux égaré dans le droit chemin, dans une scène dont la charge érotique reste perceptible.

Dans la suite composée par Vanbrugh, *The Relapse; or Virtue in Danger*, le personnage du mari libertin, racheté à la fin de la pièce de Cibber, succombe à nouveau aux tentations de la chair. Dans une scène galante digne des comédies libertines de la Restauration (acte IV, scène iii), la cousine de l'épouse délaissée n'oppose aucune résistance farouche : l'époux débauché la conduit vers un sofa après avoir soufflé la seule bougie qui éclaire la scène. Dans l'obscurité totale, les seules protestations timides qu'elle prononce d'une voix enjôleuse et susurrante sont : « [tout bas] Au secours, au secours, je suis ravie, je suis ruinée, je suis perdue. Oh Seigneur, jamais je ne pourrai le supporter²⁰ ». La reconquête conjugale dont l'assaut final est donné dans la coulisse est remplacée, dans cette réécriture plus explicite et piquante, par une scène érotique et d'adultère qui, sous couvert de la nuit, se joue sur le plateau en présence du public.

À partir du milieu du siècle, en réaction contre la licence morale des pièces de la Restauration, les comédies sérieuses renoncent à ridiculiser la luxure et s'ingénient à exalter la vertu, comme l'illustre le théâtre de Richard Cumberland. Dans une comédie créée en 1777, *The Fashionable Lover*, où les effusions du cœur le disputent aux protestations de droiture morale, l'auteur compose une scène de voyeurisme nocturne. Dans la scène ii de l'acte I, le scélérat, Lord Abberville, qui s'est enflammé pour l'innocente Miss Aubrey, épie par une porte vitrée la jeune femme qui apparaît éclairée par une bougie dans le fond du théâtre. Toutefois, la scène est aussitôt écourtée et le roué, coupable de sa pulsion scopique, est sanctionné dans la suite de la pièce pour ses débordements coupables²¹. C'est dans ce contexte idéologique et esthétique que R. B. Sheridan transpose la même année la scène de séduction nocturne de Vanbrugh dans sa comédie *A Trip to Scarborough*. La cousine convoitée parvient à calmer les ardeurs de Loveless en lui donnant un rendez-vous galant au clair de la lune. Mais la scène est interrompue par l'arrivée inopinée de l'épouse, qui précipite le mari volage dans un placard. Cette péripétie transforme radicalement la rencontre libertine en une scène farcesque et topique qui exploite un dispositif théâtral éprouvé : le motif du « secret surpris²² ». En effet, Loveless assiste de sa cachette à la conversation des deux femmes, qui attise sa jalousie lorsqu'il apprend que son épouse est elle-même courtisée. La scène du jardin que Sheridan ajoute à l'intrigue originale reprend le même dispositif métathéâtral. Après une scène de badinage amoureux avec sa maîtresse, Loveless surprend la déclaration que son rival adresse à son épouse. La scène de nuit qui encourageait les rencontres libertines au siècle précédent permet de mettre en place une formule comique et théâtrale, où le voyeurisme

¹⁹ « [pulls her in to him] *And now, master, my humble Service to you* [he pulls the door over them] ». *Restoration Comedy*, éd. A. Norman Jeffares, Londres, Rowman and Littlefield, 1974, vol. 3, p. 406.

²⁰ « [very softly] *Help, help, I'm ravished, ruined, undone. O Lord, I shall never be able to bear it* ». *Restoration Comedy*, vol. 3, p. 512.

²¹ Dans *She Stoops to Conquer* d'Oliver Goldsmith, le personnage de Marlow qui tente d'entraîner Kate dans sa chambre est un avatar du roué de la Restauration mais il est réformé à la fin de la pièce après avoir été humilié par la jeune femme.

²² C'est ainsi que Catherine Kerbrat-Orecchioni désigne ces scènes dans lesquelles des personnages en épient d'autres : « [...] ce motif de "secret surpris" s'interpréterait alors comme une sorte de redoublement spéculaire, de ce qui toujours caractérise la relation scène/salle, ces "récepteurs additionnels" qui hantent l'espace scénique reflétant en miroir la position énonciative du récepteur extra-scénique », « Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral », *Pratiques* 41, mars 1984, p. 49.

somme toute innocent du regardant permet de faire progresser et de dénouer l'intrigue. Dépouillée de sa portée érotique et de son effet pernicieux, la nuit dans la comédie anglaise du XVIII^e siècle est le moment des méprises et du jeu théâtral.

En effet plus que la rencontre galante et le badinage amoureux, la fuite nocturne des jeunes amants rebelles à l'autorité parentale et la confusion qu'elle engendre constituent la situation dramatique de base de la plupart des scènes de nuit. Une farce d'Arthur Murphy, *The Apprentice*, créée en 1756, illustre parfaitement le degré de codification auquel étaient parvenues ces scènes d'escapade nocturne. La pièce représente la passion obsessionnelle pour le théâtre que nourrit Dick Wingate, jeune apprenti apothicaire : en véritable personnage d'humeur, ce monomane ponctue toutes ses répliques de citations empruntées à Shakespeare et à d'autres dramaturges populaires. Dans la scène ii de l'acte II, il rejoint de nuit la fille de son maître qui l'attend à sa fenêtre, muni d'une échelle et d'une lanterne, deux accessoires récurrents dans cette situation dramatique. L'apprenti se lance alors dans une interprétation de la scène du balcon de *Romeo and Juliet*, véritable matrice de toutes ces scènes d'extérieur, comme en témoigne sa remarque facétieuse : « n'ai-je pas déjà vu quelque chose de semblable sur scène ? Oui dans un de ces divertissements²³ ». Comme la jeune femme refuse de le rejoindre, il tente de se hisser jusqu'à elle et glisse imperceptiblement à l'interprétation d'une autre scène célèbre et particulièrement goûtée par le public contemporain, l'épisode du balcon dans *The Suspicious Husband* de Benjamin Hoadly (1747). Ce jeu citationnel destiné à ridiculiser la théâtromanie de Dick révèle parallèlement le caractère convenu de ces rencontres au clair de lune. Si *Romeo and Juliet* offre un premier modèle hypotextuel, la pièce de Hoadly prend le relais au milieu du siècle et fournit l'inspiration de toutes les scènes de balcon à venir.

Cette comédie qui remporta un succès exceptionnel et qui, depuis, a sombré dans l'oubli, exalte la théâtralité en recyclant les épisodes les plus populaires de la comédie anglaise depuis le début du siècle²⁴. La pièce, en effet, enchaîne scènes de déguisement, quiproquos, tentatives de séduction, départ précipité de l'amant éconduit au retour du mari, autant de recettes infaillibles du théâtre comique. Les scènes de nuit, qui contribuent à l'efficacité théâtrale de cette pièce à succès, furent stigmatisées par les commentateurs contemporains en raison de leur affinité avec les pantomimes : dans une farce construite sur le schéma de la *Critique de L'école des femmes*, *The New Play Criticiz'd ; or the Plague of Envy* (1747) de Charles Macklin, un critique ombrageux, Canker, qualifie la nouvelle comédie d'arlequinade²⁵. Ces divertissements mettaient en scène les tentatives désespérées d'Arlequin pour pénétrer chez Colombine et fuir l'autorité du barbon, comme le rappelle l'évocation des « *Entertainments* » dans la scène du balcon de *The Apprentice* citée plus haut. En Angleterre, la proximité sur scène d'une comédie régulière et d'une pantomime donnée en tomber de rideau invitent inmanquablement à déceler les affinités qu'elles entretiennent. Si l'analogie qu'établit Canker vise à dénigrer une dramaturgie dévoyée, elle signale, dans un même temps, l'émergence au milieu du siècle d'une

²³ « [...] have not I seen something like this on the Stage ? – yes I have in some of the Entertainments ». *The Apprentice*, Londres, P. Vaillant, 1756, p. 29.

²⁴ Cette pièce est l'une des rares comédies en cinq actes à avoir pu tenir l'affiche après la loi de censure de 1737. Elle fut jouée douze soirées consécutives et fit une belle carrière puisqu'elle fut reprise, avec régularité, jusqu'à la fin du siècle. Pendant le règne théâtral de David Garrick, qui fit du personnage de Ranger un de ses rôles comiques fétiches, elle est jouée 126 fois en 29 saisons.

²⁵ Quelques années plus tard, Henry Woodward, célèbre Arlequin du milieu du siècle, compose un *Harlequin Ranger* (1751), qui met en scène le personnage principal de *The Suspicious Husband*, confirmant ainsi l'analyse de Canker.

esthétique scénique qui conteste la primauté convenue du texte dramatique et opère un décentrement vers le jeu corporel et l'effet théâtral jusque dans les formes canoniques comme la comédie²⁶. Dans la pièce de Hoadly, la scène i de l'acte III qui constitue l'acmé de l'intrigue comique se joue au clair de lune devant la maison de Jacintha. La jeune fille, travestie en garçon, attend son amant Bellamy qui a installé une échelle de corde à son balcon pour assurer leur escapade nocturne. Cette scène recourt à des situations comiques éprouvées et redouble les erreurs et les quiproquos : Frankly, qui est venu épier de nuit sa maîtresse Clarinda, prend Jacintha travestie pour un prétendant tandis que, de son côté, Jacintha lui déclare son amour, croyant s'adresser à son amant Bellamy. Lorsque dans son aveuglement elle se précipite dans les bras de Frankly, Bellamy fait son entrée et lance alors un défi à celui qu'il prend pour son rival. Cette surenchère de quiproquos contribue à mettre en place, tout au long de la pièce, une dramaturgie de la méprise dont l'outrance est soulignée par Frankly : « Tout ça n'est qu'une méprise²⁷ ». D'abord calquée sur le modèle des scènes italiennes dans les arlequinades et les farces anglaises, la scène de nuit, qui est revivifiée par le succès éclatant de cette comédie populaire, continue de fonctionner sur le mode de la citation perpétuelle puisque ce même schéma se répète à l'envi au fil des différentes réécritures au moins jusqu'en 1787. Cette année-là, la comédie d'Elizabeth Inchbald, *The Midnight Hour*, exploite à partir d'une situation similaire les ressorts comiques et théâtraux mis en place dans la pièce de Hoadly²⁸. Dans ces comédies, la scène nocturne, loin de remplir une fonction dramaturgique, crée des imbroglios inextricables dont la principale finalité est d'en exacerber la théâtralité, redoublée dans *The Suspicious Husband* par le motif traditionnel du « secret surpris ». L'enchevêtrement des quiproquos est, en effet, littéralement mis en scène puisque Clarinda, à la faveur de l'obscurité, assiste à la scène de confusion identitaire et se laisse prendre à son tour au piège de l'illusion, lorsqu'elle croit son amant Frankly infidèle. Cette théâtralisation de la scène nocturne opère également par le biais du déguisement qui semble amplifier sur le plan dramaturgique l'effet que produit la nuit scénographique. En effet, si le travestissement, par sa force de simulation, est la marque de la théâtralité, la nuit, par son pouvoir de dissimulation, intensifie la fonction du déguisement.

Dans les scènes d'intérieur, qui ne réunissent que rarement les couples dans un espace privé, le travestissement sexuel relève du comique burlesque, qui désamorçe la situation potentiellement scabreuse. Dans la pièce de Hoadly (acte III, scène iii), Ranger, un libertin au grand cœur, qui s'est introduit dans la chambre par une échelle de corde, découvre à la lueur d'une chandelle Jacintha travestie. De sa cachette, il commente en aparté le trouble qu'il éprouve jusqu'à ce qu'il comprenne son erreur. Il révèle alors sa présence, le dialogue s'instaure et la méprise est levée²⁹.

Ce sont toutefois les rencontres nocturnes en extérieur ou dans un espace ouvert, comme une « galerie », qui sont privilégiées dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle. Ces lieux de passage autorisent alors les quiproquos multiples et favorisent d'habiles

²⁶ C'est le moment où David Garrick, qui fit ses débuts sur scène en 1742, développe sa nouvelle esthétique de jeu, plus physique et moins déclamatoire.

²⁷ « *it is all a Mistake* ». *The Suspicious Husband*, Londres, Tonson and Draper, 1747, p. 33.

²⁸ L'intrigue est dénouée dans une scène de nuit où une fois encore une jeune fille déguisée en garçon doit rejoindre son amant grâce à une échelle de corde.

²⁹ Dans une farce politique comme *The True-born Irishman* de Charles Macklin (1763) ou dans une satire des mœurs sexuelles comme *The Male Coquette* de David Garrick (1757), les rendez-vous galants, qui sont organisés de nuit à la lueur d'une chandelle entre un homme et un personnage satirique déguisé de force en femme, visent à avilir la cible par ce travestissement sexuel et la méprise cocasse qu'il engendre.

modulations de l'occupation du plateau. Dans la petite comédie de Garrick, *Bon Ton ; or High-Life above Stairs* (1775), la confusion des identités est mise au service d'une satire convenue des mœurs de la bonne société, contaminée par les mœurs déréglées importées de France et d'Italie. La nuit y est associée aux distractions futiles et licencieuses de la petite noblesse : dans la scène i de l'acte II, deux couples costumés, un mari accompagné d'une jeune femme et son épouse suivie d'un colonel, rentrent séparément d'une mascarade, divertissement propice aux aventures amoureuses. Tout d'abord le jeu de cache-cache et de masques, qui se joue dans la pénombre, désunit les couples : l'une doit se dissimuler dans un placard, l'autre derrière un paravent. Ensuite, c'est à la faveur de la nuit et de la confusion que le couple légitime se reforme à tâtons et par hasard dans une sorte de chorégraphie mimée. L'entrée intempestive de l'oncle, alerté par les bruits suspects, met un terme à ces méprises en faisant littéralement la lumière sur scène : « Il y a eu quelque méprise dans l'obscurité ; je suis bien heureux de vous avoir apporté cette chandelle pour tout remettre en ordre³⁰ ». Cachettes, masques et obscurité célèbrent l'artifice et suscitent une exaltation jubilatoire du jeu scénique dans des pièces qui sont pour la plupart l'œuvre d'hommes de théâtre, acteurs ou régisseurs, rompus à tous les ressorts comiques et théâtraux. Associée au déguisement et au jeu de masques, l'écriture scénique que développent ces dramaturges révèle une conception spatiale et corporelle de la scène nocturne, centrée sur les déplacements scéniques, la gestuelle et le jeu outré.

Deux pièces *The Clandestine Marriage* de Colman l'Ancien et Garrick (acte V, scène ii, 1766) et *Ways and Means ; or a Trip to Dover* de Colman le Jeune (acte III, scène ii, 1788) illustrent de façon exemplaire cette exacerbation théâtrale qui caractérise les scènes de nuit dans la deuxième moitié du siècle. Bâties sur le schéma quasi immuable de la fuite nocturne, accompagnée des inéluctables erreurs et quiproquos, elles multiplient les entrées et sorties afin de marquer le rythme soutenu de ces scènes farcesques et de contribuer à l'impression de désordre qui règne dans l'obscurité³¹. Le lieu est une galerie percée de plusieurs portes que les personnages masculins sont incapables d'identifier. Pour ajouter à la confusion, l'auteur de *Ways and Means* recourt à un objet théâtral, une chaise, placée devant la porte de la jeune fille convoitée, que les personnages manipulent et font circuler tout au long de la scène. Maniement d'accessoires, déplacements à tâtons, culbutes et chuchotements amplifient sur le mode corporel la présence de l'obscurité qui est relayée par la parole redondante et performative des personnages³² et dont la fonction dramaturgique est rappelée à plusieurs reprises³³. La pièce de Colman et Garrick témoigne également de cette conscience aiguë de l'artifice lorsque Lord Ogleby conclut : « Par ma foi, Mesdames, si vous êtes aussi souvent d'humeur badine, il serait fort plaisant de passer tout un été avec vous³⁴ ». C'est toutefois *Ways and Means* qui affiche et assume ostensiblement la convention. Dans cette pièce qui ne comporte ni scène de balcon ni échelle de corde, l'action nocturne qui se déroule dans une galerie est résumée et

³⁰ « Here has been some mistake in the dark ; I am mighty glad that I have brought you a candle, to set all to rights again ». *Plays by David Garrick and George Colman the Elder*, éd. E. R. Wood, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, p. 210.

³¹ La scène de nuit de *The Clandestine Marriage* comporte 18 entrées et sorties et celle de *Ways and Means* 12.

³² « Il fait aussi noir que dans un cachot » (« It's as dark as a dungeon ») ou « il fait nuit noire » (« it's as dark as pitch »). George Colman the Younger, *Ways and Means ; or a Trip to Dover*, Londres, Robinson, 1788, p. 48, 55.

³³ « Et il fait tellement nuit qu'il n'y a pas moyen d'être sûr que ce soit sa porte » (« It's so damn'd dark too, that there's no being certain of his door ») p.47 ou « le gaillard ne me reconnaît pas dans le noir » (« the fellow don't know me in the dark »), p. 53.

³⁴ « Upon my word, ladies, if you have often these frolics it would be really entertaining to pass a whole summer with you ». *Plays by David Garrick...*, p. 165.

interprétée ainsi : « Nuit sombre, échelle de corde, porte de jardin et Gretna Green, voilà ce que tout cela signifie³⁵ ». L'insoumission des jeunes amants devant l'autorité parentale, « *Gretna Green* », ne peut s'incarner sur scène qu'en termes de ficelles théâtrales, « *dark night* », « *rope ladders* » et « *Garden gate* », quelles que soient les modalités scéniques adoptées par les dramaturges. La scène de nuit évoque inmanquablement des épisodes similaires non seulement par écho intertextuel mais également par référence inter-ludique. En effet, l'acteur emprunte son mode de déplacement, son tempo et sa gestuelle à d'autres techniques de jeu, celles des Arlequin et Scaramouche qui se produisaient sur les tréteaux de foire ou les planches de Drury Lane au début du siècle. Le succès de ces scènes constamment ressassées repose essentiellement sur le plaisir de la reconnaissance.

C'est toutefois la comédie d'Oliver Goldsmith, *She Stoops to Conquer ; or the Mistakes of a Night* (1773), qui exploite avec le plus d'efficacité les virtualités comiques et théâtrales de la scène nocturne. Comme l'indique le sous-titre, la nuit fournit l'élément moteur de cette comédie des méprises³⁶. Suivant les fausses indications volontairement données par Tony Lumpkin, rustaud doublé d'un farceur, un jeune homme promis à la fille de Hardcastle prend le manoir de son futur beau-père pour une auberge. S'ensuit alors toute une série d'impairs, d'erreurs et de quiproquos qui atteint le comble du comique burlesque dans la scène ii de l'acte V. Après avoir découvert le projet d'escapade nocturne de sa pupille, Mrs Hardcastle décide de profiter de la voiture préparée à cet effet pour conduire la jeune fille chez une tante qui la gardera cloîtrée. Son fils, Tony Lumpkin, en manipulateur rusé, lui propose de les guider dans la nuit mais les ramène, après bien des détours, au fond du parc du manoir où la voiture verse dans un bourbier. Mrs Hardcastle, choquée, apeurée et désorientée, fait alors son entrée, incapable de reconnaître les lieux dans la pénombre. Par le seul pouvoir de sa parole théâtrale, Tony fait alors naître un paysage terrifiant et menaçant dans l'esprit de sa mère et aux yeux du spectateur, là où le décor de théâtre ne présente que la nature domestiquée du parc familial. Lorsque Mr Hardcastle apparaît pour sa promenade du soir, le mystificateur le dépeint à sa mère sous les traits d'un bandit de grand chemin. Depuis *The Beaux' Stratagem* de George Farquhar (1707), où, dans la scène ii de l'acte V, des brigands s'introduisent de nuit dans la maison de Sullen, cette menace constitue un leitmotiv comique dans les scènes de nuit. La crainte de l'agression nocturne est également évoquée par Sir John Trotley dans *Bon Ton*³⁷, par Sterling, dans *The Clandestine Marriage*³⁸ et par Sir David dans *Ways and Means*³⁹. Son caractère conventionnel est souligné dès 1756 dans la farce parodique *The Apprentice* : Dick reprend les cris du serviteur Scrub qui annonce l'arrivée des brigands dans la pièce de

³⁵ « *Dark night, rope ladders, Garden gate and Gretna Green – that's the meaning of it* ». Gretna Green est le nom d'un village écossais où pouvaient se célébrer les mariages entre jeunes gens de moins de 21 ans sans le consentement des parents obligatoire en Angleterre depuis le Marriage Act de 1754. *Ways and Means*, p. 56.

³⁶ Outre la comédie de Mrs Inchbald, seule une autre pièce comporte le mot « nuit » dans son titre. Il s'agit de *The Merry Midnight Mistake* de David Ogborne, comédie probablement jamais représentée et publiée à Chelmsford en 1765. Elle recycle tous les ingrédients habituels de la scène nocturne dans l'acte IV, scène iii : fuite des amants, crainte de l'attaque des brigands, déguisement. Comme dans la farce populaire, *Hob ; or the Country Wake*, un personnage que l'on croit mort est pris pour un fantôme lorsqu'il réapparaît.

³⁷ Il lance dans la coulisse : « *Light this way, I say ; I am sure there are thieves ; get a blunderbuss* ». *Plays by David Garrick...*, p. 201.

³⁸ Ne comprenant pas ce qui se passe chez lui, Sterling évoque les menaces nocturnes : « *and whether it's fire, or thieves, or murder, or a rape, I am quite in the dark* ». *Plays by David Garrick...*, p. 162.

³⁹ Sir David qui prend Random pour un voleur craint que sa femme n'ait été ligotée, bâillonnée et n'ait subi les derniers outrages avec toutes les autres femmes de la maisonnée (p. 60).

Farquhar : « Gare aux voleurs ! Au meurtre ! Gare aux voleurs ! Gare aux papistes⁴⁰ ! ». Dans la version burlesque de Goldsmith, Tony redouble d'histrionisme et met en place un dispositif scénique calqué sur la scène des « on » de *Tartuffe* dans laquelle le faux dévot tente de séduire Elmire tandis qu'Orgon est dissimulé sous une table. Après avoir mis sa mère à l'abri d'un fourré, Tony instaure un dialogue avec Mr Hardcastle dans lequel le farceur recourt au même stratagème qu'Elmire : il simule une toux pour signaler à Mrs Hardcastle que le danger se fait plus imminent. Alors que l'époux la decode comme un signe pathologique, la mère, qui, dans l'obscurité et à distance, ne peut comprendre la situation réelle, interprète cet indice comme une menace grandissante. Dans cette scène de « secret surpris » renversé et farcesque, le comique repose sur le décalage que crée la duplicité des propos adressés à deux destinataires. La nuit qui fait obstacle au regard et travestit dès lors la réalité, permet de jouer sur l'essence même du discours théâtral, qui repose à la fois sur la double énonciation et sur ses virtualités illusionnistes.

Revigorée par la tradition italienne des farceurs du début du siècle, promue par le succès des arlequinades dans les pantomimes, la scène de nuit se présente dans les comédies du milieu du siècle comme un avatar de la scène du balcon de *Romeo and Juliet* ou une variation de la fuite amoureuse selon le schéma établi par Hoadly dans *The Suspicious Husband*. Moment privilégié des rendez-vous galants et des méprises les plus invraisemblables, elle opère sur le mode de la citation intertextuelle et interludique dans un théâtre qui se plaît à reproduire à l'infini des scènes au succès assuré et à confronter sur un même canevas des variations dramatiques et des techniques de jeu comiques. Elle reflète ainsi l'émergence d'une écriture scénique qui exhibe ses conventions, révèle l'essence même du discours de théâtre, joue de l'espace et consacre le comédien comme vecteur de la théâtralité.

⁴⁰ « Thieves ! Murder ! thieves ! popery ! ». *The Apprentice*, p. 33.