



Négocier la dramaturgie de la nuit : l'ambassadeur comme faiseur de nuit sur la scène jacobéenne

Nathalie RIVÈRE DE CARLES
Université Toulouse – Jean Jaurès

Au tournant du xviii^e siècle, la nuit n'a plus vocation à être seulement représentée par un monde invisible de spectres et de nécromanciens. Répondant à la question posée par Macbeth en III.iv.128, « *What is the night?* » (« Où en est la nuit ?¹ »), Craig Koslofsky explique le glissement à la Renaissance depuis une nuit maléfique et inquiétante vers une nuit qui est une véritable extension du temps diurne. Elle est celle de Francis Bacon², elle est la nuit du conseil et d'une utilisation sage du temps. Le temps nocturne n'est plus improductif et sa représentation physique et temporelle par le truchement d'un personnage participant à sa dramaturgie reflète la *nocturnalisation*³ du discours renaissant.

Ainsi, on voit se développer une dramaturgie de la nuit complexe et composite dans les pièces de la fin de l'époque élisabéthaine et de la période jacobéenne, au moment de l'essor des théâtres privés d'intérieur. La nuit n'est plus seulement le domaine des nécromanciens, des sorcières ou des meurtriers, mais celui d'un débat intime et dramaturgique. La nuit théâtrale se pose alors en termes de négociation ou d'articulation entre le textuel et le scénique, entre la dramaturgie et le spectateur, entre la lumière et l'obscurité. Toutefois, l'effet de clair-obscur obtenu sur la scène est *a contrario* de son expression picturale. En peinture, le clair-obscur est là pour souligner l'autorité de la lumière par opposition à une obscurité chaotique, au théâtre, la nuit scénique est affaire de négociation crépusculaire.

¹ Les traductions sont de l'auteur, sauf indication contraire. Toutes les citations de William Shakespeare proviennent de *The Norton Shakespeare, Third Edition*, éd. Stephen Greenblatt, Walter Cohen, Suzanne Gossett, Jean E. Howard, Katharine Eisaman Maus et Gordon McMullan, New York, Norton, 2015.

² Francis Bacon annonce le changement de perspective sur la nuit dans sa théorisation du conseil nocturne, « *in nocte consilium* », dans « *Of Counsels* », (1612, 1625), *Essays. Civil and Moral*, XX, Londres, John Beale, 1625.

³ Le processus de nocturnalisation de la vie quotidienne au xvii^e siècle se traduit par une utilisation grandissante du temps nocturne pour l'expression politique et spirituelle publique. Voir Craig Koslofsky, *Evening's Empire. A History of the Night in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 21.

La nuit n'est pas un absolu recherché comme tel sur la scène anglaise, mais un seuil de négociation qui aura recours à un type de personnage particulier : l'ambassadeur. À l'ère de l'évitement constant de la guerre, l'importance grandissante du personnage politique réel se traduit par une présence récurrente sur la scène jacobéenne. Que ce soit dans la sphère politique ou théâtrale, il est un personnage liminaire qui incarne ce nouveau visage de la nuit. Sur la scène, il caractérise une activité politique concrète et tangible, en dépit du mystère et de la suspicion qui entourent sa réputation. Dans la sphère politique, la particularité de l'office diplomatique est d'être intimement lié à la gestion de l'espace et surtout du temps. C'est ce jeu sur le temps qui en fait un opérateur textuel et scénique efficace de la dramaturgie de la nuit sur la scène jacobéenne. Le personnage de l'ambassadeur permet la création physique de la nuit par un jeu sur le temps de l'action ainsi que sur le temps du spectateur.

Ainsi, *The Maid's Tragedy* de Francis Beaumont et John Fletcher (1611), *Catiline* de Ben Jonson (1611), *Hamlet* de William Shakespeare (1600-1601), *The White Devil* de John Webster (1612) et *Monsieur d'Olive* de George Chapman (1604-1606) illustrent la négociation dramaturgique de la scène de nuit dans les lieux théâtraux de la Renaissance anglaise. Ambassades et ambassadeurs participent à la création de scènes nocturnes fondée sur la tension entre jeu non-illusoire et échec de l'illusion dramatique. Agents de la construction dramaturgique de la nuit, ils en traduisent non seulement l'espace et les sensations mais surtout en fixent le temps tout en interrogeant l'écart entre temps de la représentation et temps fictionnel. Ainsi, cet article étudie les modes scénographiques, dramaturgiques et textuels définissant le cadre nocturne sur la scène jacobéenne d'intérieur et d'extérieur. Ceci montrera le glissement progressif de l'utilisation de l'allégorie de la nuit vers le personnage de l'ambassadeur comme faiseur d'une nuit matérielle et symbolique, se plaçant désormais au cœur d'une dramaturgie combinatoire dont la tension repose sur le contrat temporel passé avec le spectateur.

Créer la nuit sur la scène renaissance anglaise

Sur la scène anglaise, la nuit théâtrale n'est pas qu'affaire de couleur ou d'ombre comme faire-valoir de la lumière ; ce sont les corps des personnages, leurs atours, leur tension actantielle, tout autant que leur verbe, qui créent le nocturne. On signifie la nuit en faisant intervenir un personnage allégorique nommé *Night* (Nuit) ou *Nocturnal Hours* (Heures nocturnes) dans de nombreux masques de cour des périodes jacobéenne et caroléenne, mais aussi dans quelques pastorales universitaires.

The Maid's Tragedy de Beaumont et Fletcher⁴ (1610-1611) est encadrée par deux ensembles de scènes de nuit⁵ et a recours à l'allégorie pour créer le nocturne. Cette pièce fait partie d'un répertoire présentant grand intérêt du point de vue de l'histoire des pratiques scéniques, car son script a été mis à l'épreuve des trois grands types de lieux théâtraux : le théâtre d'extérieur dit public, le théâtre d'intérieur dit privé et la cour⁶. Le texte nous étant parvenu portera vraisemblablement la marque de pratiques communes aux divers lieux et d'une communication des pratiques d'un lieu théâtral à l'autre.

⁴ Francis Beaumont et John Fletcher, *The Maid's Tragedy* (1619), éd. T. W. Craik, The Revels Plays, Manchester, Manchester University Press, 1987.

⁵ Ensemble d'ouverture : I.i-ii ; II.i. Ensemble de clôture : IV.ii ; V.i-iii.

⁶ La pièce fut au programme des festivités célébrant les noces de la princesse Elisabeth et de l'Électeur Palatin en février 1613.

Comme nous le rappelle la page de titre de l'édition de 1619, la pièce fut jouée un grand nombre de fois au théâtre Blackfriars, un théâtre d'intérieur, par la compagnie des King's Men. Cette dernière y œuvrait en hiver et prenait ses quartiers d'été au Globe, théâtre d'extérieur. Il était courant de reprendre le même répertoire dans les deux types de lieux théâtraux. En outre, cette pièce permet de percevoir de façon synoptique les enjeux de la représentation de la nuit sur la scène anglaise et sa proximité avec le corps. On y voit que l'allégorie comme mode de représentation de la nuit n'est que le point de départ de stratégies scénographiques variées jouant avec des architectures théâtrales peu favorables à l'obscurité. Au palais de Rhodes, on donne un masque pour célébrer le mariage d'Evadne et Amintor dont voici la réplique d'ouverture récitée par Nuit :

NIGHT rises in mists.

NIGHT.

*Our reign is come ; for in the raging sea
The sun is drown'd, and with him fell the Day.
Bright Cynthia, hear my voice ; I am the Night,
For whom thou bear'st about thy borrow'd light.
Appear ; no longer thy pale visage shroud,
But strike thy silver horns quite through a cloud
And send a beam upon my swarthy face :
By which I may discover all the place [...]*

Enter Cynthia.

[...]

CYNTHIA.

Dark Night,

Strike a full silence [...]

NIGHT.

I'll vanish into mists

CYNTHIA.

I into day.

The masque ends.

KING.

Take lights there ! – Ladies, get the bride to bed⁷. (l.ii.118-125, 208-209, 282-283)

Outre l'allégorie de la Nuit, le masque présente une réflexion métathéâtrale révélant quelques-unes des stratégies employées pour signifier la nuit. La plus couramment évoquée sur la scène élisabéthaine est celle de la stratégie de construction du décor dans l'imagination du spectateur. Cependant, la nuit demeure physique même dans son expression symbolique. Elle s'incarne d'abord dans le corps de l'acteur jouant Nuit. Si l'on suit l'hypothèse de Craik, les brumes des didascalies pourraient être des pans de voile attachés à son costume⁸. Le visage de Nuit pourrait être maquillé à la manière du *Masque of Blackness* (1605). Le dialogue entre le corps de l'acteur et les sens du spectateur crée la nuit scénique. Par ailleurs, une scénographie de la nuit se déploie depuis le corps de l'acteur vers le spectateur par le biais de fumées s'échappant de la trappe lors de la

⁷ « *Nuit émerge de dessous la scène, au milieu de nuées.* NUIT. Notre règne est venu ; car dans la mer rageuse / Le soleil s'est noyé, et avec lui est tombé le Jour. / Lumineuse Cynthia, entends ma voix : je suis la Nuit, / Qui te fais porter ton flambeau emprunté. / Montre-toi, ne couvre plus ton pale visage de ce linceul, / Mais perce les nuées de tes cornes d'argent / Et darde un de tes rayons sur mon noir visage : / Qu'ainsi je puisse découvrir ce lieu [...] *Cynthia entre.* CYNTHIE. Sombre Nuit, / Fais résonner un absolu silence [...] / NUIT. Je disparaîtrai dans les nuées. / CYNTHIE. Et moi dans la journée. *Le masque s'achève.* LE ROI. Des torches par-là ! Mesdames, menez l'épousée à sa couche ».

⁸ F. Beaumont et J. Fletcher, *The Maid's Tragedy*, note 117.2, p. 67.

montée de Nuit et signalées par les didascalies externe (« *rises in mist* ») et interne (« *through a cloud* »), d'une musique paradoxale réduisant le jour au silence, et enfin de la lumière, des bougies et autres chandeliers convoqués à la fois dans la nuit du masque enchâssé et dans la nuit de la scène cadre (« *Take lights here* »). L'utilisation de la fumée pour traduire les nuées avancée par Andrew Gurr fait débat, et T. W. Craik lui préfère la stratégie vestimentaire⁹.

On peut même imaginer une combinaison des deux hypothèses. L'effet ne serait que plus grand si les voiles du costume ou d'un éventuel cadre de tissu en arrière-plan de la montée de Nuit s'accompagnaient de quelques projections de fumées depuis la trappe. L'atmosphère déjà enfumée par les pipes de tabac¹⁰ et le suif des bougies et des cierges¹¹ se consumant pouvait s'accommoder de quelques fumées supplémentaires. La combinatoire avec les voiles aurait pu permettre de réguler à la baisse la quantité et la durée de la fumigation. Cette dernière se serait en outre associée au brouillard de tabac et de suif du théâtre.

Alan Dessen rappelle que, contrairement au réalisme lumineux auquel est soumis le spectateur contemporain, plongé dans un noir de plateau effectif, le spectateur de la Renaissance s'appuie principalement sur la difficulté de voir exprimée par le personnage pour identifier une scène de nuit¹². La nuit se crée à travers des mécanismes non illusionnistes, car elle ne peut totalement exister dans les lieux théâtraux de la Renaissance. Pas même dans les théâtres privés, que l'on pense souvent si propices à la création d'une obscurité réaliste.

L'architecture de ces lieux et les conditions financières et techniques de représentation contrarient la nuit. Il était difficile d'obtenir une totale obscurité dans ces théâtres puisqu'ils étaient souvent construits sur la base des halls d'anciens prieurés et possédaient donc des fenêtres hautes. Ces fenêtres pouvaient d'ailleurs être munies de volets ou de larges panneaux de bois amovibles comme le décrit Thomas Dekker dans *The Seven Deadlie Sins of London* (1606) : « *all the City lookt like a private Playhouse, when the windows are clapt downe, as if some Nocturnal, or small tragedy were presently to be acted before all the Tradesmen*¹³ ». Les représentations avaient lieu l'après-midi, au plus tard jusqu'à 18h, rarement au-delà si l'on en juge par la faible consommation en chandelles de ces théâtres.

Tiffany Stern rappelle que le Blackfriars était réputé pour sa débauche lumineuse¹⁴ d'où son surnom de « *Torchy Friars*¹⁵ » (le théâtre des Frères Torche). Il faut cependant

⁹ Andrew Gurr, *The Shakespearean Stage, 1574-1642*, Cambridge, Cambridge University Press, 1970, p. 120.

¹⁰ Le commerce de pipes était courant dans les théâtres, y compris ceux d'intérieur. *Monsieur d'Olive* de George Chapman fait d'ailleurs allusion au débat moral et pratique autour du tabac durant les années 1602-1604. Voir Tiffany Stern, « Taking Part : Actors and Audience on the Stage at Blackfriars », *Inside Shakespeare Essays on the Blackfriars Stage*, dir. Paul Menzer, Selinsgrove, Susquehanna University Press, 2006, p. 46.

¹¹ Pour une étude de la lumière dans les théâtres publics, privés et de cour, voir Robert B. Graves, *Lighting the Shakespearean Stage, 1567-1642*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1999.

¹² Alan Dessen, *Elizabethan Stage Conventions and Modern Interpreters*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 75.

¹³ « Toute la Cité ressembloit à un théâtre privé, lorsque les fenêtres en sont toutes fermées, comme si l'on se préparait à jouer quelque nocturne ou courte tragédie devant les commerçants ». Thomas Dekker, chap. 3 « *Candle-Light or the Nocturnal Tryumph* », *The Seven Deadlie Sins of London*, Londres, Nathaniel Butter, 1606, p. 46.

¹⁴ T. Stern, « Taking Part... », p. 44-45.

¹⁵ Dans *The Young Gallants Whirligig* (1629), Francis Lenton écrit une satire du « *Torchy Friars* » où parodent fantaisistes et galants.

tempérer un peu l'idée d'une luminosité extraordinaire et constante dans les théâtres d'intérieur. R. B. Graves rappelle que le coût de la cire et du suif est allé croissant entre 1500 et 1642 et que les théâtres employaient donc des moucheurs de cierges pour économiser les bougies. Les références à l'obscurité entourant l'auditoire en cours de représentation ne sont pas rares. Dans son éloge de John Fletcher à l'occasion de la représentation de *The Faithful Shepherdess*, pièce jouée en 1608 au nouveau Blackfriars, Ben Jonson décrit les spectateurs « alignés dans l'obscurité » (« *rank'd in the dark*¹⁶ »). De même, le récit d'Orazio Busino, chapelain de l'ambassadeur vénitien, vient tempérer l'idée d'un tout-lumière permanent dans les lieux théâtraux du XVII^e siècle. La Banqueting House devant accueillir en 1618 la représentation de *Pleasure Reconciled to Virtue* de Ben Jonson, masque scénographié par Inigo Jones, fut plongée dans une certaine obscurité avant le spectacle : « *there was little light, as if it were twilight of dusk or dawn, there were two rows of light to be lit at the proper time*¹⁷ ». L'obscurité est bel et bien présente dans les théâtres avant, pendant et après l'action, mais elle concerne le spectateur plus que le plateau.

C'est par le paradoxe de l'intensité lumineuse que se crée la sensation d'obscurité. Les allusions dans les pièces de Marston ou de Jonson à la présence de moucheurs sont fréquentes et suggèrent que l'augmentation de l'intensité lumineuse est le moyen de faire la nuit. On entre sur scène durant le prologue pour illuminer un peu plus le plateau. Une scène de nuit est caractérisée par une intensité lumineuse plus grande, par ajout de lumières-accessoires (chandelles, lampes ou lanternes) associées avec des voilages ou des rideaux tel qu'on peut le lire dans *The Queen of Corinth*, pièce de Fletcher jouée en 1617 au Blackfriars. L'héroïne enfermée dans une nuit artificielle après son viol se voit suppliée de revenir au jour : « *out with these Tragick Lights, / And let day repossess her naturall howres : / Teare down these blacks*¹⁸ ». La combinatoire lumière-tissu-fumée¹⁹ serait ainsi une méthode récurrente pour créer la nuit.

L'obscurité ou plutôt la sensation d'obscurité est l'affaire d'une oscillation du temps du jeu et du spectateur. Si l'on se réfère aux diverses informations concernant l'éclairage dans les lieux théâtraux de l'époque, une représentation aurait possédé le plan lumière précis et progressif. Il débute par une faible luminosité de la salle et du plateau avant la représentation, suivie d'un éclairage du public au moment de la parade. Juste avant le début de l'action survient l'augmentation de l'éclairage du plateau. Durant le jeu, l'intensité lumineuse du plateau varie en fonction de l'ajout ou de la disparition d'accessoires lumineux. L'éclairage du public pendant l'action dépend quant à lui de l'heure de représentation. On économisait parfois les chandelles en laissant les volets ouverts, et l'on n'utilisait des chandeliers supplémentaires qu'à l'approche du coucher du

¹⁶ Ben Jonson, « To the worthy author Mr John Fletcher, Upon His Faithful Shepherdess », *The Dramatic Works in the Beaumont and Fletcher Canon*, éd. Fredson Bowers, 10 vol., Cambridge, Cambridge University Press, (1976) 2008, vol. 3, p. 492.

¹⁷ Il y avait peu de lumière, comme à l'aube ou au crépuscule, et l'on pouvait voir deux rangées de bougies attendant d'être allumées en temps opportun. Orazio Busino, *Anglopotrida, Calendar of Venetian State Papers*, n° 188, 1617-19.

¹⁸ « Que l'on mouche ces bougies de tragédie / Que le Jour soit de nouveau maître de ses heures naturelles : / Que l'on arrache ces voiles noirs ». John Fletcher, *The Queen of Corinth*, 1617, *The Dramatic Works...*, vol. 8, III.ii.112-114.

¹⁹ Il faut rappeler le surcroît d'émanation de fumées due à une présence accrue de lampes à huile ou de bougies de suif, moins coûteuses.

soleil en fin d'après-midi pour permettre aux spectateurs de quitter le théâtre sans encombre²⁰.

Dès lors, l'impression d'obscurité est créée par le différentiel lumineux entre la salle et le plateau. Les théâtres d'intérieur intègrent donc la stratégie des théâtres d'extérieur de signifier la nuit par des accessoires lumineux, mais y superposent un jeu supplémentaire sur les sens du spectateur via les variations d'intensité de la lumière. La nuit est donc toujours en grande partie lumineuse sur la scène anglaise et est induite par les contraintes architecturales : « ce n'est pas l'illusion qui informe le lieu théâtral, mais ce dernier qui dicte la forme de l'illusion²¹ ». La nuit se crée dans des espaces, qu'ils soient ouverts ou fermés, en recherche de lumière.

En sus de l'intensité lumineuse, la dramaturgie anglaise fait appel à trois types de figuration de la nuit : aurale, matérielle et situationnelle. La figuration verbale et aurale est la méthode de création du nocturne la plus fréquente. Elle s'appuie sur le signe textuel pour créer une nuit métaphorique ou symbolique comme lorsque Macbeth interroge « *What is the night ?* » (Où en est la nuit ?).

Toutefois, l'expérience du signe se fait parfois plus physique comme lorsque Digue dans *Monsieur d'Olive* de George Chapman décrit le monde renversé de sa maîtresse en annonçant la réattribution des signifiants de la nuit au signifié du jour :

Enter Digue, Licette, **with Tapers**.

DIGUE.

What an order is this ? Eleven a clocke at night is our Ladies morning, and her hour to rise at, as in the morning it is other Ladies heure : these Tapers are our Sunnes, with which we call her from her bed²².

Dans la pièce, les personnages féminins font de la nuit leur journée et inversent les codes visuels et temporels faisant ainsi écho à l'expérience du spectateur prétendant voir la nuit durant la journée. Le passage par le son et l'accessoire scénique du cierge est le début d'une dramaturgie visant à produire une expérience sensorielle de la nuit. Ainsi, la chanson du hibou dans le *conflictus* final de *Love's Labour's Lost* signale le début de la nuit textuelle : « *Then nightly sing the staring owl, / Tu-whit, Tu-who*²³ » (V.ii.891-892).

²⁰ Thomas Middleton rappelle la durée d'une représentation ainsi que le moment où les bougies supplémentaires sont allumées, à la tombée de la nuit, vers 18h : « *wee dispatch you in two howers, without demure ; your Suites hang not long here after Candles be lighted* » (« nous vous libérons dans deux heures, sans languir ; ne vous attardez pas à vos affaires trop longuement après que l'on ait bougies rallumées »). Cela nous indique que la nuit commençait à tomber vers la fin de la pièce. Thomas Middleton, *Michaelmas Term*, dans *Thomas Middleton : The Collected Works*, éd. Gary Taylor et John Lavagnino, 2 vol., Oxford, Oxford University Press, (2007) 2012, vol. 1. Oxford Scholarly Editions Online, 2012, <<http://www.oxfordscholarlyeditions.com/view/10.1093/actrade/9780199580538.book.1/actrade-9780199580538-book-1>>. Consulté le 21.09.2015.

²¹ « *not to suit the stage to the illusion, rather than the illusion to the stage* ». Jeremy Lopez, *Theatrical conventions and Audience Response in Early Modern Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, p. 95.

²² « *Entrent Digue et Licette, bougies à la main*. DIGUE. Quel est cet ordre des choses ? Onze heures de la nuit sonnent matin pour notre maîtresse et le lever de sa maison, comme d'autres dames le font au matin : ces bougies sont nos soleils par lesquels nous la tirons de son lit ». George Chapman, *Monsieur d'Olive*, Londres, T. C. for William Holmes, 1606, II.i.1-4.

²³ « Le hibou chante nuitamment : / Tou-whit, Tou-who ». William Shakespeare, *Comédie plaisante et spirituelle intitulée Peines d'amour perdues*, trad. Jean-Michel Déprats, *Œuvres complètes*, 5 vol., Bibliothèque de la Pléiade, édition bilingue, Paris, Gallimard, 2002-2013, vol. 5, 2013, V.ii.896-897. Les autres traductions de la pièce sont tirées de cette édition.

La deuxième méthode est la figuration matérielle. Elle fait appel aux costumes (robe de chambre, bonnet de nuit, chemise de nuit), à la mise de l'acteur (perruque défaits pour les personnages féminins), mais aussi aux accessoires (chandeliers, bougies, rideaux tirés d'un lit à baldaquin évoquant ainsi la nuit invisible entre leurs pans, fumées, rideaux dissimulant le balcon ou l'espace intérieur laissant découvrir une chambre²⁴). Les didascalies internes, dans la réplique ci-dessous de *Monsieur d'Olive*, donnent à voir la métamorphose progressive de la scène en une scène de nuit. Cet extrait illustre ce que Georges Banu nomme la nature même du théâtre, cette différence entre l'acte et le substitut de l'acte²⁵ :

RODERIGUE.

*But now, forsooth, to redeem her honor she must by a laborious and violent kind of Purgation rub off the skin to wash out the spot ; turn her chamber to a cell, the sun into a taper, and (as if she lived in another world among the Antipodes) make our night her day, and our day her night, that under this curtain she may lay his jealousy asleep, while she turns poor Argus to Actaeon, and makes his sheets common to her servant Vandome*²⁶. (l.i.240-244)

Les accessoires se substituent à la nuit réaliste et construisent une illusion sensorielle et linguistique de la nuit. L'étoffe semble demeurer le moyen le plus répandu de créer une dramaturgie sur la scène anglaise et c'est sur elle que le type de scénographie de la nuit la plus réaliste repose. Elle permet de créer l'espace nocturne de façon symbolique et matérielle. Elle est à la confluence de la scénographie illusionniste et de la dramaturgie symboliste. Les comptes rendus de travaux du théâtre du Cockpit en 1631-1632 font état d'un plafond de tissu amovible représentant une voûte céleste ornée d'étoiles²⁷. On retrouve ce procédé utilisé depuis 1522²⁸ dans l'inventaire d'Henslowe pour le théâtre de la Rose en 1598²⁹. La récurrence de la métaphore du tissu pour qualifier ce plafond, nommé *heaven*³⁰, pourrait suggérer que ce procédé faisait partie de la structure molle des théâtres

²⁴ Voir par exemple le texte B de *Doctor Faustus* de Christopher Marlowe dans lequel il est précisé « *Enter Benvolio above at a window in his nightcap : buttoning* » (« Benvolio paraît à une fenêtre, bonnet de nuit sur la tête et boutonnant sa chemise »). *The Plays of Christopher Marlowe*, éd. Roma Gill, Oxford, Oxford University Press, 1971, IV.i.23.o. Le bonnet de nuit et le geste du dormeur au lever étaient potentiellement couplés avec la présence de rideaux obstruant le balcon de la galerie, rendant ainsi l'apparition de Benvolio moins artificielle pour le spectateur.

²⁵ Georges Banu, *Nocturnes. Peindre la nuit, Jouer dans le noir*, Paris, Biro, 2005, p. 134.

²⁶ « Et bien, maintenant, elle doit en effet réparer son honneur et endurer une purge violente : se frotter la peau jusqu'en faire disparaître l'outrage, faire de sa chambre une cellule, du soleil une bougie, et (comme si elle vivait dans un autre monde parmi les Antipodes), faire de notre nuit sa journée, et de notre journée sa nuit. Ainsi, entre ces courtines elle pourra endormir sa jalousie, tandis qu'elle change le pauvre Argus en Actéon, et fait de ses draps le domaine de Vandome, son serviteur ».

²⁷ Le compte rendu des travaux cite les éléments participant de la création de la nuit : l'étoffe de nuit au plafond et son mécanisme de tringle permettant de le retirer, le nombre et l'emplacement des chandeliers dans le théâtre et autour de la scène, permettant de réguler l'intensité lumineuse. Voir le *Public Record Office* des archives nationales britanniques, *Works*, 5/1.

²⁸ Le théâtre temporaire construit à Calais pour les Plaisirs d'Henry VIII et Charles V possédait lui aussi une étoffe de nuit lui servant de toit. Il était de forme circulaire et construit en bois tels les amphithéâtres ouverts de la deuxième moitié du XVI^e siècle. Voir Richard Holsey, « The Theatre and the Tradition of Playhouse Design », *The First Public Playhouse : the Theatre in Shoreditch 1576-1598*, dir. Herbert Berry, Montreal, Mc Gill Queens University Press, 1979, p. 60-74.

²⁹ « *clothe of the Sone and Mone* » (« la toile du Soleil et de la Lune »). Philip Henslowe, *Henslowe's Diary*, éd. R. A. Foakes, Cambridge, Cambridge University Press, (1961) 2002, p. 320.

³⁰ Le manteau de nuit émaillé d'étoiles tendu au plafond (*heavens*) apparaît dans les références métathéâtrales de *Monsieur d'Olive* de George Chapman : « *the virtuous Countesse hath bidden our day / Good night, her starres are now visible* » (« La vertueuse comtesse au jour a souhaité / Bonne nuit, et l'on peut ses étoiles voir désormais », l.i.187-188). D'autres pièces jouées au Blackfriars (*The Atheist's Tragedy* et *The Iron Age part 2*)

d'intérieur et était combiné à l'utilisation de tentures noires durant les tragédies. La nuit est un costume que revêt le personnage, une étoffe dont se pare le théâtre et qui se combine au verbe pour laisser émerger une troisième méthode de création de la nuit. Cette dernière repose sur une situation et sur des types de personnages.

Ainsi la figuration situationnelle de la nuit se fonde sur un type d'action relevant du secret et/ou de l'intime telles que la rencontre érotique à la fenêtre, l'activité contemplative du pénitent ou du savant à l'étude (*Doctor Faustus*), ou l'observation d'un personnage endormi (à l'acte II, scène ii de *Cymbeline*). George Chapman rappelle quelques-unes de ces situations nocturnes dans *Monsieur d'Olive* : « *I warrant you the Countesse, and her Virgine sister, spend all their times in Contemplation, watching to see the sacred Spectacles of the night, when other Ladies lye drownd in sleepe or sensualitie* » (l.i.197-200)³¹.

La nuit repose sur le corps actant et se signale donc aussi par des personnages, porteurs d'actions particulières associées à la nuit (fossoyeurs, portiers de nuit, meurtriers, sorcières, nécromanciens). Toutefois, ce procédé donne une interprétation limitative de la nuit. On observe à l'ère jacobéenne une évolution de la caractérisation nocturne permettant, de dépasser « le système antinomique classique (jour/nuit, lumière/obscurité, clarté/ténèbres)³² ». Devant négocier avec la lumière persistante des théâtres, la mise en scène de la nuit fait appel à une dramaturgie particulière, reflet d'une interprétation crépusculaire de la nuit. Pour ce faire, la dramaturgie jacobéenne articule stratégies et scénographiques et symboliques, et un personnage particulier, l'ambassadeur.

John Webster habille les ambassadeurs de noir dans *The White Devil* et en fait un décor humain recouvert d'étoffe noire³³. La représentation pose la scène de nuit de façon conventionnelle (le corps allégorique associé au costume), mais la fonction du personnage participe aussi de la création d'un temps qui se veut crépusculaire. En 1601, Polidore Ripa rappelle que le crépuscule est « môme, hermaphrodite³⁴ », définition qui est aussi celle d'une figure récurrente sur la scène anglaise, celle de l'ambassadeur. Ainsi, John Donne, dans son poème, « *To Mr Tilman after he had taken orders* » (1619-1620), décrit l'ambassadeur comme un « hermaphrodite béni³⁵ ». Cette définition à la fois liminale et métamorphique fait de l'ambassadeur une figure d'articulation de la nature diurne du temps spectatoriel et du temps fictionnel nocturne. Il est la figure crépusculaire parfois discrète et inattendue d'une dramaturgie particulière des scènes de nuit sur la scène anglaise. L'activité nocturne de l'ambassadeur est un *topos* du théâtre jacobéen et des écrits sur la diplomatie³⁶. Au théâtre, le temps nocturne de l'ambassadeur est aussi placé

font aussi figurer l'étoffe de nuit dans des didascalies internes. La récurrence de la référence mène à penser qu'à l'instar du Cockpit, le Blackfriars possédait aussi une étoffe de nuit, probablement amovible, permettant la création visuelle de la nuit.

³¹ « Je t'assure que la comtesse et sa virginale sœur passent tout leur temps en contemplation, guettant de pouvoir voir les spectacles sacrés de la nuit, quand d'autres dames se noient dans sommeil ou sensualité. »

³² Alain Cabantous, *Histoire de la nuit. xvii^e - xviii^e siècle*, Paris, Fayard, 2009, p. 17.

³³ John Webster, *The White Devil*, éd. John Russell Brown, *The Revels Plays*, Manchester, Manchester University Press, 1996, IV.iii.4-8.

³⁴ Polydorus Ripa, *Tractatus de nocturne tempore*, Ticini, Ex officina typographica Petri Bartoli, & Octavii Bordoni, 1601, p. 11.

³⁵ John Donne, « *To Mr Tilman after he had taken orders* », 1619-1620, *The Major Works*, éd. John Carey, Oxford, Oxford University Press, 2000, p. 286, vers 53.

³⁶ « Il y en eut un lequel estant rencontré la nuit par le guet de la ville receut la honte d'estre mesné prisonnier : et comme il allegoit sa qualité, il lui fut dit fort brusquement par qui feignoit ne le cognoitre pas : l'Ambassadeur de France est trop sage pour aller ainsi sans suite et sans flambeau ». Jean Hotman,

sous l'égide du déguisement, du jeu et surtout constitue un véritable mode épistémologique pour les personnages adoptant le trope de l'ambassadeur déguisé.

La période jacobéenne est un moment de transformation et d'amplification du trope diplomatique au théâtre. Les personnages d'ambassadeurs changent, se mêlent à la structure textuelle et dramaturgique des pièces de façon plus rhizomatique. Ce changement d'écriture se fait au même moment où l'on perçoit une expansion de la scène de nuit dans le texte théâtral jacobéen. La nuit théâtrale ne signifie pas que peur et interdit, c'est aussi le temps d'une négociation de l'être et du paraître, un seuil d'apaisement des conflits diurnes. Les ambassadeurs sont à la fois impliqués dans une nuit illicite, létale et dans une nuit fertile, épiphanique. Ce sont des personnages liminaires qui permettent par leur vertu dialogique intrinsèque de créer cette nuit non illusionniste sans que le jeu ne se brise contre l'artifice de la représentation. Ils sont des instruments de création de la nuit théâtrale et surtout de *préservation de la tension dramatique* de ce processus non illusionniste.

L'ambassadeur et la nuit : une dramaturgie combinatoire de la tension

Sur la scène anglaise, créer la nuit repose sur une combinatoire de conventions et de processus non illusionnistes. Telle dramaturgie fait naître une tension chez le spectateur qui est celle de l'échec de la scène de nuit. Les mécanismes métonymiques symboliques de création de la nuit pourraient être les instruments d'une rupture du pacte théâtral. Mais c'est précisément la création d'une telle tension chez le spectateur qui garantit le succès de ces choix dramaturgiques de représentation de la nuit. Cette dernière est, comme l'explique Bryan Palmer, un espace à la fois physique et intangible de confrontation des anxiétés diurnes³⁷. Ainsi, la tension engendrée par une dramaturgie fondée sur la possibilité de son propre échec devient le mode de représentation le plus intime des tensions nocturnes.

D'un point de vue symbolique tant que dramaturgique, la nuit théâtrale est le lieu d'une re-sémiotisation non illusionniste de l'activité diurne. Le personnage de l'ambassadeur est aussi figure de représentation non illusionniste et de dialectique des discours diurnes et nocturnes. Il est lui-même l'instrument d'une dramaturgie politique dont l'existence et la finalité reposent sur une tension entre le diurne et le nocturne, entre le clair et le dissimulé. Lorsque, dans une lettre à Jacques Ier, l'archevêque Abbot accuse l'ambassadeur d'Espagne de jouer avec l'ambassadeur-légat de France la nuit, il utilise l'expression « *tampers at night* », verbe dont la traduction hésite entre « jouer », « falsifier », « trafiquer³⁸ ». Abbot révèle donc une dramaturgie nocturne propre aux ambassadeurs dont le commerce nocturne implique une tension entre l'illusionnisme et le non-illusionnisme. L'ambassadeur et la nuit reposent sur une même dialectique de la tension provoquée par la possibilité de l'échec de la représentation. La présence de l'ambassadeur dans une scène de nuit permet donc de jouer sur l'intensité dramatique et recréer les conditions de perception propres au nocturne.

L'Ambassadeur, Paris, S.I., 1603, p. 34. Voir aussi Abraham de Wicquefort, *L'Ambassadeur et ses fonctions*, 3 vol., La Haye, Steucker, 1681, vol. 2, p. 91, 115-119.

³⁷ Bryan Palmer, *Cultures of Darkness: Night Travels and the Histories of Transgression, from Medieval to Modern*, New York, Monthly Review Press, 2000, p. 454.

³⁸ Lettre de l'archevêque Abbot à Jacques I^{er} du 22 juillet 1612, *Calendar of State Papers Relating to English Affairs in the Archives of Venice, Volume 12 : 1610-1613* (1905), p. 401-414.

La tragédie politique de Ben Jonson intitulée *Catiline*³⁹ fut créée sur scène en 1611 par la compagnie des King's Men comme l'indique la page titre de *l'in-folio* de 1616. En 1611, les King's Men officiaient au Globe, théâtre ouvert, et au Blackfriars, théâtre fermé. La scénographie de *Catiline* telle que *l'in-folio* de 1616 la suggère repose sur des éléments et des lieux communs à l'architecture des deux types de théâtre. L'espace scénique se répartit au-delà du plateau dans l'espace de découverte (I.i.15.0), le balcon (III.v.10-44) et la trappe (*incipit* et V.v.166.0). Ce cadre scénographique minimal est celui qui devra accueillir la mise en scène des dix scènes de nuit ou d'obscurité sur les vingt que compte la pièce. *Catiline* s'ouvre sur le fantôme de Sylla dont la réplique introductive croise les divers modes de création de la nuit.

SYLLA'S GHOST.

*Dost thou not feel me, Rome ? not yet ? Is Night
So heavy on thee, and my weight so light ?
Can Sylla's Ghost arise within thy Walls
Less threatning than an Earthquake, the quick falls
Of thee and thine ? Shake not the frightened heads
Of thy steep Towers ? or shrink to their first Beds ?*

[...]

*Behold I come, sent from the Stygian Sound,
As a dire Vapor that had cleft the ground,
T' ingender with the Night, and blast the Day ;*

[...]

– [The curtain draws, and Catiline is discovered in his study⁴⁰. (I.i.1-13)]

Le verbe semble débiter la création de la nuit aux vers 1 et 2, mais le reste de la réplique consiste en une poétisation de didascalies internes révélant la stratégie matérialiste symboliste pour créer la nuit, et ce même sur une scène lumineuse (v. 11-13). Le spectre lui-même signifie que son entrée s'accompagne d'une musique alors qu'il émerge de la trappe. Illustration sonore et création d'une opacité blanche par les nuées participent de la création paradoxale de la nuit. Plus loin la figuration matérielle se prolonge à l'aide de torches, « *A fiery light appears* » (« La lumière d'une flamme apparaît », I.i.318), et se combine à l'évocation hyperbolique de l'obscurité dans les répliques (« *A darknesse comes over the place* » : « L'obscurité s'abat sur le lieu », I.i.318), ainsi qu'à l'amplification de l'effet surnaturel de départ par les grognements qui s'échappent de sous la scène, « *A grone of many people is heard under the ground* » (« on entend le grognement souterrain d'une foule », I.i.315), évoquant l'invisible noirceur des enfers. C'est ce que J. L. Styan nomme « l'effet métathéâtral de la clarté imaginaire⁴¹ » qui implique le déplacement de la luminosité scénique depuis son emplacement physique vers l'imaginaire du spectateur. Le don de vision nocturne conféré ainsi au spectateur permet la réussite de la scène de nuit.

³⁹ Ben Jonson, *Catiline His Conspiracy*, Londres, Will Stansby, 1616.

⁴⁰ « LE FANTÔME DE SYLLA. Rome, ne sens-tu pas ma présence ? Pas encore ? / Le poids de la nuit t'afflige donc plus que le mien ? / Le spectre de Sylla peut-il donc s'éveiller entre tes murs, / Moins effrayant qu'un tremblement de terre, et ne troubler / La torpeur de tout un chacun ? Ne peut-il faire trembler le sommet / De tes tours escarpées ? Ou faire tes gens se racornir dans leur premier lit ? / [...] Prends garde, j'arrive, envoyé du silencieux Styx, / Telle une terrible nuée ayant rompu le sol, / Pour frayer avec la Nuit, et détruire la Journée ; [...] *On tire le rideau, et on découvre Catiline dans son étude* ».

⁴¹ « [...] the metatheatrical effect of lighting in-the-head ». J. L. Styan, *The English Stage : A History of Drama and Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 149.

Toutefois, si ce pacte métathéâtral semble régler la représentation nocturne, la nature conventionnelle de l'obscurité par la clarté pourrait aussi détruire la tension dramatique. En effet, c'est tout autant l'acceptation que le refus de la convention non illusionniste qui peut engendrer l'échec de la scène de nuit. Il est donc nécessaire de maintenir une double tension pour que la scène de nuit soit un élément opérant de la représentation : tension dramaturgique et tension textuelle. La réussite de la scène de nuit dépend de la synchronisation des deux tensions.

C'est dans cette dramaturgie paradoxale et oblique de la nuit qu'intervient la figure de l'ambassadeur comme articulation de la tension textuelle et de la tension dramaturgique. Dans leur identité et dans leur représentation, les ambassadeurs sont des personnages qui articulent des tensions contradictoires. Les personnages d'ambassadeur sur la scène anglaise sont souvent représentés comme un personnage collectif. L'un d'entre eux est la voix tandis que les autres représentent le corps au propre comme au figuré. La liste de *dramatis personae* de *Catiline* mentionne les Allobroges au pluriel, et ce n'est que plus tard dans le texte que Catulle les identifiera comme ambassadeurs et que Cicéron en fera les contrepoids nocturnes des conjurés de la nuit. L'ambassadeur est ainsi représenté sur la scène anglaise au tournant du XVII^e siècle : un personnage pluriel dont la voix demeure singulière comme le montre l'entrée de l'ambassadeur lors d'une aube empreinte encore d'obscurité à la fin de l'incendie de Rome en IV.i.

Après une succession de scènes de nuit, la nuit touche à sa fin. La scène III.v précise que l'obscurité enveloppe les personnages (« *the darkness hath concealed us yet?* » : « l'obscurité nous cache-t-elle désormais ? ») et l'on y retrouve encore les questions conventionnelles marquant la difficulté de voir (« *Who's there?* » : « Qui est là ? »). C'est dans ce contexte que les ambassadeurs allobroges entrent en scène en IV.i. Alors que Cicéron et ses compagnons peinent à distinguer les Allobroges en cette fin de nuit de flammes, l'ambassadeur lui donne une description de ce qui l'entoure. Non seulement, il a le pouvoir de vision nocturne, mais il n'est pas clarté dans la nuit, mais véritable créateur d'un monde aux allures infernales peuplé de bêtes chtoniennes :

1 AMB.

*Can these men fear, who are not only ours
But the world's masters ! Then I see the gods
Upbraid our sufferings, or would humble them,
By sending these affrights while we are here ;
[...]
One thunder out : but downward all, like beasts,
Running away from every flash is made.
The falling world could not deserve such baseness
[...]*

2 AMB.

*How easy is a noble spirit discern'd
From harsh and sulphurous matter, that flies out
In contumelies, makes a noise, and stinks⁴² ! (IV.i.1-11 ; 53-55)*

⁴² « 1 AMB. Est-ce que ces hommes, qui ne sont pas seulement nos maîtres / Mais ceux du monde, ressentent la peur ? Puis j'ai vu les dieux, / Punir nos souffrances, et forçant leur humilité, / En leur envoyant ces effroyables fléaux, en notre présence. / [...] Un coup de tonnerre : mais, telles des bêtes, tous descendent / En courant, fuyant chaque éclair produit. / La chute du monde ne méritait point tant de bassesse [...] 2 AMB. Qu'il est aisé de discerner un esprit noble, / Au milieu des pierres et du souffre, qui fendent l'air / À grand bruit et avec mépris, et répandent leur pestilence ».

L'ambassadeur, figure interlope aux visages multiples et à la voix unique, crée ainsi la nuit aurale. Il appuie la tension dramaturgique de la nuit, déjà mise en œuvre par les effets sonores imitant l'orage et peut-être même la reprise des fumées de l'*incipit* pour figurer les feux allumés par les conjurés, en y superposant la tension textuelle d'un tableau des damnés rampant dans les enfers en tentant d'échapper à la rétribution divine. De plus, personnage-relais par essence, il garantit le succès du non-illusionnisme chez le spectateur en partageant avec ce dernier son pouvoir de vision nocturne. C'est d'ailleurs ce pouvoir métathéâtral d'apporter la clarté dans l'esprit qui est repris du point de vue de l'intrigue lorsqu'ils découvrent Cicéron et le confirme comme le seul instigateur possible d'un retour à la paix et à une vision vertueuse :

CICERO.

[...] *Who be these ?*

CATULLUS.

*Ambassadors from the Allobroges,
I take them, by their habits.*

1 AMBASSADOR.

Ay, these men

Seem of another race : let's sue to these,

*There's hope of justice with their fortitude*⁴³. (IV.i.34-39)

En dépit de sa difficulté à les voir dans l'aurore obscure, Cicéron, à son tour, transforme les ambassadeurs en instruments de la résolution du conflit. À l'instar d'Abbot qui se plaint des conspirations nocturnes des ambassadeurs, Jonson offre une construction nocturne de l'ambassadeur des Allobroges en superposant le rôle traditionnel de l'ambassadeur comme lettre humaine et en y superposant la figure du coureur de nuit⁴⁴, de l'agitateur nocturne.

Dès IV.iv, Cicéron met en place le piège nocturne qui déjouera la conspiration et se fait à la fois metteur en scène et le mandant des ambassadeurs. La nuit des conjurés qui dominait le début de la pièce s'enfle alors d'une deuxième conspiration nocturne augmentant la tension dramatique et transférant la peur de l'échec d'une nuit non illusionniste en peur de l'échec de la mission des ambassadeurs.

À cette construction verbale de la nuit va se superposer la stratégie de l'aparté et de la conversation silencieuse comme méthode de représentation de la perte de repères sensoriels qu'implique une scène de nuit :

Enter Volturtius, Statilius, and Gabinius, with the Allobrogian Ambassadors.

LENTULUS.

How now, Volturtius ?

VOL.

They do desire some speech with you in private.

LENT.

O, 'tis about the prophecy belike,

⁴³ « CICERO. Qui sont-ils ? CATULLE. Les ambassadeurs des Allobroges, / Si j'en juge par leur mise. 1 AMBASSADEUR. Oui, ces hommes / Semblent être d'une autre race : allons pétitionner auprès d'eux / Leur fortitude laisse entrevoir un espoir de justice ».

⁴⁴ Lucien Bély, *Ambassadeurs et Espions à la cour de Louis XIV*, Paris, Fayard, 1990, p. 65.

And promise of the Sybils. [He takes them apart⁴⁵] (IV.v.44-47)

La clarté obscure du discours des Sybilles rappelle que liminalité et secret fondent la parole diplomatique. Elle évoque aussi la pratique de l'audience privée et donc silencieuse entre l'ambassadeur et celui qui le reçoit. Ce rappel de la nature nocturne de l'acte diplomatique se superpose à l'utilisation de l'aparté qui se fonde ici sur le silence, lui-même évocateur de la nuit et contribue de nouveau à articuler tension nocturne textuelle et tension dramaturgique de la scène de nuit. L'ambassadeur sibyllin devient la figure symbolique et physique de la nuit lorsqu'il se voit ainsi conférer une existence quasi surnaturelle. C'est le corps actant lui-même qui devient porteur de nuit de par sa double définition par les observateurs de l'aparté. Jeremy Lopez rapproche l'aparté de ce qu'il nomme les scènes d'obscurité, et note que ces scènes sont riches de personnages, d'objets, de jeux sur l'espace et demandent un effort au spectateur⁴⁶.

C'est la sollicitation simultanée des divers sens qui crée un effet de brouillage sensoriel typique de l'expérience de la nuit. Comme le souligne Alain Cabantous, « la difficulté aiguë d'utiliser les sens indispensables pour se situer » caractérise l'expérience des « individus saisis par le temps nocturne⁴⁷ ». La dramaturgie de la nuit se fonde sur « une désorganisation de la perception⁴⁸ » savamment chorégraphiée et dont le seul repère est le personnage diplomatique. Ce dernier, étant par essence un personnage itinérant à l'espace incertain, permet de renforcer la confusion de la perception et devient le substitut actantiel de la nuit.

L'ambassadeur, son discours secret, son identité liminaire et réversible permettent ainsi de renforcer la tension double dramaturgique et textuelle sur laquelle s'appuie la scène de nuit. Le trope diplomatique et ses acteurs font partie intégrante d'une dramaturgie de la nuit scénique et imaginaire reposant sur le brouillage des sens et de l'intrigue et la relance de cette dernière. Le personnage de l'ambassadeur agit comme une articulation fertile du temps réel du spectateur qui est celui de l'anxiété d'une rupture de l'illusion théâtrale, avec le temps du jeu où l'on scénographie la nuit et le temps dramatique de la nuit textuelle. Il participe au maintien d'une tension entre ces trois temps, laquelle empêche le caractère non illusionniste de la scène de nuit d'en provoquer l'échec.

Faire et défaire la nuit : l'ambassadeur et la temporisation nocturne à la scène

Construire la nuit théâtrale implique de passer par la perception de son contraire et d'utiliser la scène nocturne comme régulateur de l'intensité dramatique. Ce jeu sur la tension dramatique suppose donc une action sur le temps. Dans *Catiline*, la contre-conspiration diplomatique est un moyen d'accélérer l'intrigue et d'avancer le dénouement. La nuit diplomatique est affaire de temps tout autant que de représentation spatiale.

⁴⁵ « Volturtius, Statilius et Gabinius entrent en compagnie des Ambassadeurs allobroges. LENTULUS. Qu'en est-il, Volturtius ? VOL. Ils désirent vous parler en privé. LENT. Oh, c'est peut-être à propos de la prophétie, / Et à cause de la promesse des Sibylles. [*Il les entraîne à part*] ».

⁴⁶ J. Lopez, *Theatrical Conventions...*, p. 106.

⁴⁷ A. Cabantous, *Histoire de la nuit*, p. 27-28.

⁴⁸ A. Cabantous, *Histoire de la nuit*, p. 28.

Machiavel rappelle dans le livre I des *Discours sur la Première Décade de Tite-Live* que le médiateur doit être capable de contrôler le temps⁴⁹. De même, l'acteur diplomatique au théâtre joue du pouvoir de temporisateur qui est celui de son maître et accélère ou ralentit le temps. Actions et acteurs diplomatiques peuvent être de véritables opérateurs de la dramaturgie de la nuit en permettant la représentation de sa durée tout en définissant ses bornes temporelles. Contrôler le temps de la tension nocturne : tel est le rôle des personnages diplomatiques, qu'ils soient principaux ou ambassadeurs. Lorsqu'Abbot fustige la duplicité nocturne de l'ambassadeur, il en souligne le rôle de régulateur temporel tout autant que sa duplicité. Le terme « *tamper* » est double puisqu'il signifie à la fois « altérer », « modifier » et « conspirer » et s'entrevient aussi comme un avatar de l'action de temporisation (*to temper*) dont il est une déformation phonétique.

« *'Tis now the very witching time of night*⁵⁰ » : prolonger la nuit

Ainsi, l'action diplomatique et les personnages d'ambassadeurs ou faisant temporairement office d'acteurs diplomatiques peuvent devenir les instruments de création de la scène de nuit par leur capacité à prolonger une nuit théâtrale déjà établie. Dans *Hamlet* la figuration de la nuit trouve une nouvelle stratégie de figuration dans la dilatation du temps permise par l'action diplomatique. Cette dernière, de par son caractère liminaire, implique une suspension momentanée du temps, processus à l'œuvre dans la pièce. La mission diplomatique anglaise est lancée en III.iii.2-4 : « *Therefore prepare you. / I your commission will forthwith dispatch, / And he to England shall along with you* » (« Aussi préparez-vous. / Je vais rapidement établir votre ordre de mission, / Et il partira avec vous pour l'Angleterre », III.iii.2-4). Mais ce n'est qu'à la scène v de l'acte III que l'on apprend le contenu du courrier diplomatique de Claudius au roi d'Angleterre :

[...] *thou mayst not coldly set
Our sovereign process, which imports at full,
By letters congruing to that effect,
The present death of Hamlet. Do it, England,
For like the hectic in my blood he rages,
And thou must cure me. Till I know 'tis done,
Howe'er my haps, my joys were ne'er begun*⁵¹. (IV.iii.63-69)

Ce monologue final tient plus du dialogue implicite. Claudius identifie son interlocuteur, certes absent, en la personne du roi d'Angleterre. La liberté de ton et le caractère secret du contenu découvert uniquement dans l'intimité d'une fin de scène où Claudius est seul en scène évoque la correspondance entre monarques et cette fin de scène semble être une analepse du contenu de ces lettres que Claudius disait faire préparer en III.iii pour la traversée vers l'Angleterre d'Hamlet, faux ambassadeur⁵², et des

⁴⁹ « Quand un mal est parvenu au plus haut degré dans un état, il est plus sage de temporiser que de le heurter de front ». Machiavel, *Discours sur la Première Décade de Tite-Live*, Paris, Gallimard, 2004, livre I, XXXIII. Voir aussi le livre II, XXV.

⁵⁰ W. Shakespeare, *Hamlet, The Norton Shakespeare*, III.ii.371. « Voici venu le temps de nuit des sorcelleries », trad. J.-M. Déprats, *Œuvres Complètes*, vol. 1, 2002, III.ii.364. Les autres traductions de la pièce sont prises dans cette édition.

⁵¹ « [...] tu n'accueilleras pas froidement / Nos instructions souveraines, qui exigent pleinement, / Par lettres formelles à cet effet, / La mort immédiate d'Hamlet. Fais cela, Angleterre, / Car comme une fièvre dans mon sang il fait rage, / Et tu dois me guérir. Tant que je ne saurai pas que c'est fait, / Quoi qu'il advienne, je ne connaîtrai pas de joie » (IV.iii.57-63).

⁵² Claudius prétend l'envoyer en ambassade en Angleterre.

deux vrais ambassadeurs, Rosencrantz et Guildenstern. Le processus analeptique contenu dans la révélation du courrier diplomatique permet de prolonger la nuit de *La Souricière*. La nuit se crée dans ce que Christian Biet analyse comme la « confrontation du temps référentiel du spectateur avec le temps dilaté du monologue et le temps condensé⁵³ » de la représentation scénique d'une longue nuit.

Marquer la fin de la nuit

Le statut d'itinérant de l'ambassadeur lui permet à la fois de spatialiser et de temporiser la nuit, d'en être l'un des instruments symboliques sans jamais toutefois lui appartenir complètement. Son essence liminaire et crépusculaire évoque aussi la fin de la nuit et fera de lui une ponctuation dramaturgique du temps nocturne. Ainsi, le personnage diplomatique va permettre d'articuler scéniquement les transferts entre la nuit physique et la nuit symbolique d'une part, et entre la nuit et l'aurore d'autre part.

Dans *The White Devil* de John Webster⁵⁴, le temps nocturne domine l'intrigue et les éléments scénographiques de sa création sont de nouveau réunis dans une combinatoire de figurations aurale (paroles, heure), matérielle (chemises de nuit, bougies, torches) et situationnelle (intervention des spectres). La nuit meurtrière qui noue véritablement l'engrenage tragique à la scène ii de l'acte II est annoncée verbalement par Brachiano, « *'tis dead midnight* » (« il est minuit », II.ii.1), et par le bonnet de nuit magique tendu à Brachiano par le nécromancien, « *Put on this night-cap sir* » (« Mettez ce bonnet de nuit magique », II.ii.21), avant qu'il ne fasse apparaître le spectacle nocturne de la première pantomime.

La scène i de l'acte III débute, elle, sur une autre évocation du temps fondée sur la métonymie. C'est la référence aux ambassadeurs résidents (« *lieger ambassadors* ») qui marque le temps. Le seuil spectral de minuit et du nécromancien est mis en parallèle avec une figure certes liminaire mais dont le titre évoque une permanence. L'instabilité nocturne est tempérée par l'apparition des ambassadeurs dans le temps de l'histoire et par leur récurrence dans le temps de la pièce. Se prêtant eux aussi à une pantomime comique, les ambassadeurs annoncent la tenue du procès, entreprise de vérité. Les acteurs diplomatiques sont tous décrits au moyen de comparaisons plus ou moins flatteuses à des bougies et autres candélabres (III.i.72-76), et sont donc identifiés aux accessoires lumineux de la nuit.

L'ambassadeur devient une lumière indirecte, un ressort pour signifier la nuit tout autant que pour en sortir. Cette sortie est progressive, l'ambassadeur permet d'abord d'interpoler une vision différente de la nuit dans ce temps nocturne du meurtre, avant d'en symboliser la sortie définitive. Cette négociation est au cœur de l'*excipit* qui souligne la possibilité de métamorphose de la nuit ainsi que son terme. Lodovico parle de « cette scène de nuit qui est [le] plus beau tableau » (V.vi.294), et dont la fin est scénographiée autour du corps de l'ambassadeur et des portes de fond de scène. Les ambassadeurs mettent un terme à la nuit meurtrière de la tragédie en se présentant tels Janus, figure tutélaire des portes, pour fracturer la nuit morbide.

⁵³ Christian Biet et Christophe Triau, *Qu'est-ce que le théâtre ?*, Folio Essais, Paris, Gallimard, 2006, p. 418.

⁵⁴ *Le Démon blanc*, trad. Marie-Anne de Kisch et François Laroque, *Théâtre élisabéthain*, 2 vol., Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, vol. 2, 2009.

Étendre le contrat temporel

Le masque des Moscovites dans la scène finale de *Love's Labour's Lost* de William Shakespeare est un exemple d'une dramaturgie de la nuit fondée sur l'hésitation crépusculaire. Le masque censé se dérouler l'après-midi est pourtant redéfini comme un épisode nocturne ou du moins crépusculaire par la référence aux feux d'artifice (V.ii.97). Tout au long de l'*excipit*, les références aux modes d'expression scénique de la nuit se succèdent et se fondent dans une interprétation métaphorique. Cette scène est par ailleurs souvent représentée dans un décroissement d'intensité lumineuse imitant l'assombrissement suggéré par Boyet, l'émissaire : « *A light for Monsieur Judas! It grows dark, he may stumble* » (« Un flambeau pour Monsieur Judas, car il fait noir en diable. Il pourrait trébucher », V.ii.620). Pour que l'ironie soit complète, il faut une coïncidence entre le temps de représentation et le temps textuel/verbal. Ce vers signale la possibilité d'une superposition du temps de l'intrigue et de celui du spectateur lors d'une représentation de fin d'après-midi au Globe. C'est donc le début d'une longue nuit annoncée par un ambassadeur qui clôturera la comédie diurne.

Toutefois, Shakespeare installe le temps nocturne de façon inhabituelle induite par la superposition du trope diplomatique et des stratégies scénographiques du nocturne. Il développe une scénographie du crépuscule à travers la métaphorisation des conventions théâtrales de la nuit et la littéralisation de l'acte et de l'acteur diplomatiques, ainsi devenus nouveaux modes expressifs nocturnes. L'ambassadeur devient ainsi un accessoire impliquant un contrat temporel protéiforme intégrant les temps de l'action, de la représentation et du spectateur⁵⁵. Pris dans le temps d'un jeu métathéâtral, il devient une stratégie de dramatisation de la nuit. L'ambassadeur réel ou travesti permet alors de dépasser la représentativité explicite du bonnet ou de la chemise de nuit pour créer une dramaturgie de la nuit plus allusive qui étend le contrat temporel de la fiction à celui du spectateur. C'est la superposition du rôle diplomatique et du costume emprunté ainsi que du masque qui crée une nuit symbolique venant renforcer le temps fictionnel de la scène de nuit.

Pour Denis Désirat, peindre la nuit c'est créer « un tableau de l'impossible à voir et du possible à concevoir⁵⁶ ». La difficulté à établir un panorama uniquement matériel et scénographique de la nuit sur la scène anglaise ne signifie pas que cette dernière était pauvre mais qu'elle optait pour une dramaturgie de la nuit et pas seulement une scénographie de la nuit. Ainsi, la scène anglaise combine nuit mentale et nuit physique, et crée une dramaturgie en forme de *via negativa*. La nuit est invisible sur la scène renaissante, car elle est le domaine du non-voir et il faudra donc la concevoir plus que la voir. Cette conception est de nature paradoxale puisqu'elle combine à la fois le tangible et l'intangible, la scénographie matérielle et architecturale et la perception spectatorielle du temps de l'action et de la représentation.

⁵⁵ Andrew Sofer, *The Stage Life of Objects*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2003, p. 31.

⁵⁶ Denis Désirat, « La peinture dans la nuit », *La Nuit*, Grenoble, Jérôme Million éditions, 1995, p. 63.