



HAL
open science

La nuit genrée, ou l'obscur clarté des scènes anglaises

Yan Brailowsky

► **To cite this version:**

Yan Brailowsky. La nuit genrée, ou l'obscur clarté des scènes anglaises. Arrêt sur scène / Scene Focus, 2015, Scènes de nuit dans les arts du spectacle vivant (France-Angleterre, XVIe-XVIIIe s.) (4), pp.59-70. hal-01640420

HAL Id: hal-01640420

<https://hal.parisnanterre.fr/hal-01640420v1>

Submitted on 18 Dec 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La nuit genrée, ou l'obscur clarté des scènes anglaises

Yan BRAILOWSKY
Université Paris Ouest Nanterre La Défense

Dans l'introduction de son ouvrage sur *La Nuit dans le théâtre de Shakespeare*, Jean-Marie Maguin évoque le caractère « maternel » de la nuit :

La nuit, avant d'être un thème, est temps et expérience vécue. Elle est dans la pratique littéraire ce qu'elle était au plan théogonique : mère d'une génération abondante, génération de thèmes qui inclut, à la limite, tout sujet lié au temps et au cadre nocturne comme l'amour, le sommeil, le rêve, la mort, la damnation, etc. Ces enfants, autant que de leur propre force, vivent de l'énergie maternelle, et leurs traits sont, naturellement, ceux d'allégories nocturnes¹.

Cette insistance sur « l'énergie maternelle » de la nuit, sur sa faculté « génératrice » de « thèmes », se réclame des analyses de Gérard Genette, dont l'article sur « Le jour, la nuit » est cité quelques pages plus tôt. G. Genette soulignait, lui aussi, le caractère maternel ou plutôt féminin de la nuit, et se hasardait à en proposer une interprétation psychanalytique :

Mais comme femme, la nuit est encore – et nous touchons là sans doute à son symbolisme le plus profond – la *mère* ; mère essentielle, mère du jour, qui « sort de la nuit », mère unique de tous les Dieux, elle est celle que Péguy appelle la « mère universelle, non plus seulement mère des enfants (c'est si facile), mais mère des hommes même et des femmes, ce qui est si difficile ». Il n'est pas besoin d'une très forte dose de psychanalyse pour reconnaître en la nuit un symbole maternel, symbole de ce lieu maternel, de cette nuit des entrailles où tout commence, et pour voir que l'amour de la nuit est retour à la mère, descente chez les Mères, signe inextricablement noué d'instinct vital et d'attirance mortelle. Ici se marque un dernier renversement dans la dialectique du jour et de la nuit, car si le jour dominateur est, en son plein éclat, la vie, la nuit féminine est, dans sa profondeur abyssale, à la fois vie et mort : c'est la nuit qui nous donne le jour, c'est elle qui nous le reprendra².

Dans ce qui suit, j'aimerais revenir sur les intuitions de ces critiques qui ont féminisé la nuit, pour tester la portée, l'utilité, et les limites de leurs propositions. Dans quelle mesure les scènes de nuit sont-elles genrées dans le théâtre de Shakespeare ? Peut-on

¹ Jean-Marie Maguin, *La Nuit dans le théâtre de Shakespeare et de ses prédécesseurs*, thèse d'État soutenue à l'Université Paul-Valéry Montpellier 3 en 1977, Lille, ANRT, 1980, p. 9.

² Gérard Genette, « Le jour, la nuit », *Langages*, n° 12, 1968, p. 28-42, p. 41-42.

vraiment voir dans ces scènes une nuit maternelle ?

Des figures mythologiques de la féminité à la neutralité grammaticale : le paradoxe de la rime shakespearienne

Une première réponse repose, bien entendu, sur l'exploitation de l'héritage mythologique par le dramaturge, dont on sait qu'il était familier des *Métamorphoses* d'Ovide et d'autres textes de l'Antiquité où apparaissent des figures de la nuit plus ou moins interchangeable comme Diane, Phœbé, ou Hécate. En effet, Shakespeare invoque régulièrement ces figures dans ses pièces, généralement pour évoquer la chasteté, la mutabilité, ou encore la froideur d'une femme... Mais cet axe de recherche a déjà été étudié³.

Pour ma part, je souhaiterais revenir aux *mots* utilisés dans les textes pour désigner la nuit, ainsi qu'au *jeu* qui peut en être tiré dans les scènes nocturnes. Pour cela, je me pencherai sur deux exemples distincts mais néanmoins représentatifs de ce qui pourrait constituer une « nuit genrée » dans le théâtre shakespearien : *Roméo et Juliette* et *Macbeth*. Ces pièces, qui ont été composées à dix ans d'intervalle, l'une en pleine période élisabéthaine, l'autre au début du règne de Jacques I^{er}, sont tirées, pour l'une, d'une histoire d'amour fictionnelle inspirée de *novelle* disséminées en Europe au cours des XV^e et XVI^e siècles et, pour l'autre, d'une traîtrise documentée par les chroniqueurs des îles britanniques. Après le *Songe d'une nuit d'été*, dont plus de 40 % de l'action se déroule pendant la nuit, il s'agit aussi des pièces dans lesquelles la nuit est la plus présente dans le corpus shakespearien.

Pourquoi insister sur les *mots* qui désignent la nuit, plutôt que sur les *figures* mythologiques féminines qui peuvent l'incarner ? D'abord parce qu'il est important de rappeler qu'en anglais, le terme de « nuit » n'est pas genré, car il n'y a pas de genre grammatical en anglais. Autrement dit, grammaticalement parlant, « *night* » est un terme neutre. Cette particularité de l'anglais, qui contraste avec le français et, *a fortiori*, le latin des textes antiques, n'est pas sans incidence sur la perception de la notion de « nuit » en anglais. Sans revenir sur le débat autour de l'hypothèse Sapir-Whorf, selon laquelle la langue détermine notre perception du monde⁴, il me semble néanmoins justifié de penser que le genre grammatical en français a pu encourager insidieusement les auteurs et critiques français à associer à la nuit des notions genrées et à « féminiser » la nuit en usant de métaphores ou d'expressions tendancieuses comme celle de la nuit « maternelle ».

Il existe une autre particularité du théâtre shakespearien : le vers dramatique. Dans son article sur la nuit, Gérard Genette cherchait à étudier ce qu'il appelait le « sémantisme imaginaire » du couple « jour » et « nuit » qui, suivant les principes de la linguistique structuraliste, se distinguent « sur fond de ressemblance ». Le jour définit la nuit, et inversement : la nuit ne peut exister sans le jour. Qu'en est-il dans le théâtre de Shakespeare ? Le dramaturge élisabéthain joue, lui aussi, sur les oppositions « *night* » et « *day* », mais il associe également à « *night* » d'autres réseaux sémantiques, exploitant notamment les rimes avec des termes antithétiques : *bright*, *light* et *sight*. Ces termes font travailler l'imaginaire du spectateur et participent de cette « dualité » des pièces de

³ Outre la thèse de J.-M. Maguin citée précédemment, on peut consulter l'article d'Agnès Lafont sur « Diane » dans *Le Dictionnaire littéraire de la nuit*, dir. Alain Montandon, 2 vol., Paris, Honoré Champion, 2013, vol. 1, p. 335-344, entre autres.

⁴ La théorie du relativisme linguistique a été ainsi résumée par Harry Hoijer dans « The Sapir-Whorf hypothesis », *Language in Culture : Conference on the interrelations of language and other aspects of culture*, dir. Harry Hoijer, Chicago, University of Chicago Press, 1954, p. 92-105.

Shakespeare dont parle J.-M. Maguin lorsqu'il étudie le couple *Eros/Nyx* ou *Hypnos/Thanatos*, par exemple.

En associant la nuit (« *night* ») à la clarté (« *light, bright* »), la scène élisabéthaine joue ainsi sur l'oxymore et le paradoxe. C'est pourquoi on peut parler de l'« obscure clarté » des scènes nocturnes dans ce théâtre. Mais il existe au moins deux autres paradoxes constitutifs du théâtre élisabéthain en rapport avec la notion de nuit « genrée » que je me propose d'explorer. Tout d'abord, les pièces de l'époque étaient généralement diurnes⁵. Pour montrer la nuit, on produisait *plus* de lumière en apportant lanternes, torches, etc. ; ou, à défaut d'accessoires, on *parlait* de la nuit, en réclamant plus de lumière, par exemple. Dans les deux cas, la nuit est figurée par un excès visible de lumière ou par une insistance verbale attirant l'attention sur une obscurité toute illusoire. L'autre paradoxe de la nuit « genrée » réside dans le fait que les rôles féminins étaient joués par des hommes ; autrement dit : la féminité est produite par un acteur masculin, tout comme l'obscurité est produite par la lumière. En associant ces deux paradoxes, l'un portant sur la manière de figurer la nuit sur scène en plein jour, l'autre sur celle utilisée pour représenter les femmes sans comédiennes, on comprend mieux les nombreux double-sens dans les discours nocturnes, notamment amoureux. Ce n'est pas un hasard si *Roméo et Juliette*, la plus « romantique » des pièces de Shakespeare, est aussi l'une des pièces les plus grivoises. Dans ce contexte d'homoérotisme latent, la nuit pouvait jouer un rôle utile, permettant de faire oublier au spectateur la convention théâtrale qui consistait à peinturlurer des jeunes garçons en femmes. La nuit, on le sait, « engendre facilement l'erreur, la méprise comique ou tragique⁶ ». Non seulement les personnages ne se reconnaissent pas entre eux dans l'obscurité, mais ils doivent également feindre de ne pas reconnaître la non-différence des sexes. Comme pour la figuration théâtrale de la nuit en plein jour, cela passe alors souvent par une surexploitation – on pourrait dire une « surexposition » – des notions associées à la féminité (la délicatesse, la chasteté, l'inconstance, etc.), souvent associées à des figures naturelles ou mythologiques.

***Roméo et Juliette* : quand la nuit brille tel un joyau**

Un exemple peut illustrer ces paradoxes et les jeux métathéâtraux que permet la nuit genrée. Voici la description de Juliette par Roméo qui suit la première rencontre des deux amants. Il s'agit bien d'une scène de nuit, celle du bal masqué au cours duquel Roméo fait la connaissance de Juliette :

ROMEO.
*What lady's that which doth enrich the hand
Of yonder **knight** ?*

SERVANT.

I know not, sir.

ROMEO.
*O, she doth teach the torches to burn **bright**.*

⁵ L'usage des théâtres fermés nécessitant un éclairage artificiel n'allait se développer qu'à partir du XVII^e siècle.

⁶ « Les vertus dramatiques propres à l'ombre sont reconnues : celles d'engendrer facilement l'erreur, la méprise comique ou tragique. Les grands thèmes nocturnes naguère présents seulement dans la littérature non dramatique font ici leur entrée en scène : les rêves prophétiques, la sorcellerie, voire le satanisme, la trahison du sommeil, la révélation surnaturelle faite à celui qui veille au lieu de dormir. À travers tous ces thèmes, c'est le combat du Bien et du Mal qui se poursuit dans l'ombre. Non, il n'y a pas de trêve, la nuit n'est pas un temps mort à exclure de la vision du dramaturge, ce peut être le temps crucial pour l'humanité de l'avènement du Bien ou du Mal ». J.-M. Maguin, *La Nuit...*, p. 117.

*It seems she hangs upon the cheek of night
As a rich jewel in an Ethiop's ear –
Beauty too rich for use, for earth too dear.
So shows a snowy dove trooping with crows
As yonder lady o'er her fellows shows.
The measure done, I'll watch her place of stand,
And touching hers, make blessed my rude hand.
Did my heart love till now ? Forswear it, sight.
For I ne'er saw true beauty till this night.* (l.v.41-52)

ROMÉO.

Quelle est cette dame qui orne le bras
De ce cavalier, là-bas ?

SERVITEUR.

Je ne sais pas, monsieur.

ROMÉO.

Oh ! pour elle, les torches redoublent leur éclat,
Elle est comme un joyau sur la joue de la nuit,
Un brillant à l'oreille d'une Noire. Beauté
Trop riche pour qu'on en jouisse, trop chère pour la terre.
Colombe couleur de neige dans un vol de choucas,
Cette dame là-bas se détache parmi ses compagnes.
La danse terminée, j'irai voir où elle est
Et ma grossière main sera bénie rien qu'en touchant la sienne !
Mon cœur a-t-il aimé avant ce jour ? Mes yeux, jurez que non.
Jamais avant ce soir je n'avais vu la vraie beauté⁷.

Outre la succession de cinq distiques, fait suffisamment rare dans une scène dramatique en Angleterre pour mériter d'être souligné, on notera dans ce passage l'insistance sur la vue, paradoxalement associée à l'obscurité : « *shows* », « *I'll watch* », « *sight* » qui rime avec « *night* », ou encore « *I ne'er saw* ». À cela s'ajoutent des phrases de nature métadramatique ; en effet, Roméo décrit la scène qui se joue, et en profite pour thématiser le nom de Juliette, qui devient synonyme de joyau (« *jewel*⁸ ») qui brille dans la nuit (« *bright* » rime avec « *night* »). Curieusement, les deux vers qui la comparent à un joyau source de clarté dans l'obscurité de la nuit restent équivoques, puisque « *bright* » et « *night* » riment aussi avec « *knight* » (« cavalier ») deux vers plus tôt. L'image de Roméo permet ainsi de désigner aussi le Prince que Juliette est censé épouser et avec qui elle a été sommée de danser.

Pour prendre en compte les sensibilités contemporaines, les vers où il est question d'Éthiopienne (traduit ici par « une Noire ») sont souvent coupés dans les mises en scènes d'aujourd'hui, même si la comparaison apparaît ailleurs dans Shakespeare, notamment *Le Songe*. Mais le sens peut être transposé, comme dans la mise en scène de Dominic

⁷ William Shakespeare, *Roméo et Juliette*, éd. et trad. François Laroque, Paris, Le Livre de Poche, 2005. Toutes les citations de la pièce sont tirées de cette édition. Pour toutes les citations de Shakespeare, je n'indique que les références aux vers du texte anglais.

⁸ F. Laroque rappelle également que « L'image du joyau, qui traduit le mot anglais *jewel*, fait allusion au surnom que la Nourrice a donné à Juliette (*Julie*), ainsi prénommée parce qu'elle est née au mois de juillet (le 31, veille de *Lammastide*). Contrairement aux artifices de la rhétorique pétrarquaisante, l'amour vrai introduit une forme de coïncidence quasi magique entre la chose et le nom ». *Roméo et Juliette*, p. 54. On trouve le même jeu sur le nom de Juliette dans *Mesure pour mesure*, par exemple, où la référence devient obscène (le « joyau » devenant alors une métaphore pour désigner le sexe de la jeune femme).

Dromgoole au théâtre du Globe à Londres en 2010, où la référence s'est retrouvée incarnée par le comédien qui jouait Roméo. En effet, avant d'être élevé et formé en Grande-Bretagne, Adetomiwa Edun (Roméo) est né au Nigéria et a la peau noire. Dans la mise en scène du Globe, on pouvait voir combien la couleur de sa peau et de son costume contrastaient nettement avec celles de son rival en arrière-plan pendant le bal. L'utilisation de la rime entre « *knight* » et « *night* » n'est pas anodine et ce, à double titre, puisque le Prince sera la cause qui poussera Juliette à se donner la mort (du moins en apparence) la veille de ses nocés⁹.

Dans cette mise en scène, l'expression et l'exploitation de la nuit restent assez traditionnelles, sans doute à cause du cadre, puisqu'il s'agit du théâtre du Globe, aujourd'hui devenu une institution internationale qui s'enorgueillit de sa fidélité au modèle élisabéthain. Ce conservatisme relatif se remarque également à la dernière scène de la pièce qui se déroule devant le tombeau des Capulet où plusieurs accessoires, trois torches et une lanterne, sont utilisés pour figurer l'obscurité manifestement absente d'une scène éclairée par la lumière du jour.

Plus intéressante encore que ces deux scènes nocturnes emblématiques de la pièce est une scène *diurne* où Juliette *apostrophe* la nuit qu'elle appelle de ses vœux. La venue de la nuit, qui doit être celle de ses nocés, devient alors une obsession qui fait écho à celle de Roméo au début de la pièce, lorsqu'il est décrit comme le mélancolique qui hante les bois de sycomores (I.i.118 sq), suivant en cela le *topos* de l'amant transi¹⁰. Dans ce soliloque qui se situe *précisément* au *milieu* de la pièce, c'est-à-dire à l'acte III, scène ii, Juliette interpelle non seulement la nuit, mais aussi les spectateurs, anticipant la fin du spectacle et la tombée de la nuit concomitante à la fin de la représentation.

JULIET.
*Gallop apace, you fiery-footed steeds,
 Towards Phoebus' lodging. Such a waggoner
 As Phaeton would whip you to the west,
 And bring in cloudy night immediately.
 Spread thy close curtain, love-performing night,
 That runaway's eyes may wink, and Romeo
 Leap to these arms untalk'd of and unseen.
 Lovers can see to do their amorous rites
 By their own beauties ; or, if love be blind,
 It best agrees with night. Come, civil night,
 Thou sober-suited matron, all in black,
 And learn me how to lose a winning match,
 Play'd for a pair of stainless maidenhoods :
 Hood my unmann'd blood, bating in my cheeks,
 With thy black mantle ; till strange love grow bold,
 Think true love acted simple modesty.
 Come night, come Romeo ; come thou day in night ;
 For thou wilt lie upon the wings of night
 Whiter than new snow on a raven's back.*

⁹ On retiendra un dernier terme dans cette scène : « *crow* » (traduit en français par « choucas »), que l'on comparera à autre oiseau nocturne, le « *raven* » (« corbeau ») que l'on verra réapparaître dans *Macbeth*. On remarquera que la mise en scène complique le réseau sémantique, puisqu'en choisissant un acteur noir pour jouer Roméo, le jeu entre « *knight* » et « *night* » évoqué plus haut peut s'appliquer autant au Prince que Juliette n'aime pas et qui la pousse au suicide, qu'à Roméo qui finit, lui aussi, par pousser Juliette au suicide.

¹⁰ Lorsqu'il parle de la perte du sommeil, J.-M. Maguin utilise une métaphore genrée : « Ici commence le calvaire de l'impossible retour à cette mère nourricière de la Nature qu'est le Sommeil ». *La nuit...*, p. 584.

Come gentle night, come loving, black-brow'd night,
Give me my Romeo; and, when I shall die
Take him and cut him out in little stars,
And he will make the face of heaven so fine
*That all the world will be **in love with night***
And pay no worship to the garish sun.
O, I have bought the mansion of a love
*But not possess'd it, and **though I am sold,***
Not yet enjoy'd. So tedious is this day
As is the night before some festival
To an impatient child that hath new robes
And may not wear them [...] (III.ii.1-31)

JULIETTE.

Galopez au plus vite, coursiers aux pieds de feu,
Vers le palais de Phébus. Un cocher
Comme Phaéton vous fouetterait vers l'ouest,
Amenant derrière lui les nuages de la nuit.
Tire ton épais rideau, nuit où l'on fait l'amour,
Que le soleil fuyard referme ses paupières, que Roméo
Se jette dans mes bras, sans être vu ni entendu.
Les amants, pour accomplir les rites de l'amour,
S'éclairent à leur propre beauté. Si l'amour est aveugle,
Il s'accorde d'autant mieux à la nuit. Viens, austère nuit,
Matrone sans atours tout habillée de noir,
Apprends-moi à jouer à qui perd gagne cette partie
Où se donnent nos deux virginités sans tache.
Cache ce sang indompté qui bat là dans mes joues
Avec ta cape noire, jusqu'à ce que l'amour s'enhardisse,
Et apprends que l'amour vrai est acte simple et chaste.
Viens, nuit, viens, Roméo, toi, le jour de ma nuit,
Car tu reposeras sur les ailes de la nuit
Plus blanc que neige fraîche sur le dos d'un corbeau.
Viens, douce nuit, viens, amoureuse nuit au front noir,
Donne-moi mon Roméo, et quand je mourrai,
Enlève-le et découpe-le en petites étoiles,
Et il rendra si beau le visage des cieux.
Que le monde entier s'éprendra de la nuit
Et n'adorera plus le soleil éclatant.
Oh ! j'ai acheté une maison d'amour
Mais je n'en jouis pas encore et, bien que vendue,
Personne n'y est encore entré. Ce jour est
Interminable, autant qu'une veille de fête
Aux yeux de l'enfant impatiente de porter
Sa robe neuve.

Dans ce discours, la nuit apparaît d'abord comme le temps des soupirs de l'amour, c'est-à-dire de la *petite mort* (« *love-performing night* », « *amorous rites* »), avant que la nuit ne bascule dans la tragédie, c'est-à-dire la Mort, et le lit de l'amant ne devienne un tombeau. De nombreux vers dans cette réplique ont un double-sens obscène qui, aujourd'hui, n'est perceptible que lorsque le rôle est joué par un jeune homme ou lorsque la mise en scène choisit de les rendre audibles (l'expression « *Spread thy close curtain* » ; l'anaphore « *Come* » ; la phrase : « *bought the mansion of a love / But not possess'd it, and*

though I am sold, / Not yet enjoy'd »).

Dans la mise en scène du Globe, le rôle de Juliette était joué par Ellie Kendrick, alors âgée de vingt ans¹¹. Tandis que la comédienne s'adresse manifestement à la salle, on entend très bien dans sa bouche le mot « *night* » qui revient sans cesse dans sa réplique... alors qu'il ne fait pas nuit. Ces vers incarnent donc un des paradoxes de la nuit genrée qui se fait audible quand elle n'est pas visible, et qui, dans cette pièce, renforce son association au monde érotique. En effet, si l'on en croit les deux exemples, l'un tiré de la scène du bal masqué chez les Capulet, l'autre de la scène où Juliette apostrophe la nuit, la nuit genrée « à la Capulet » est une mise en scène de l'amour. Celui-ci consommé, la nuit semble s'estomper. En effet, les références à cette nuit amoureuse disparaissent progressivement dans la deuxième partie de la pièce à mesure que la tragédie s'abat sur les deux amants ; lorsque la nuit reparaît, c'est sous les traits mortifères de la scène du tombeau évoquée plus haut.

La symbolique de la nuit, la tension homoérotique, et le sens du spectacle de ces scènes ont pu être mis en valeur dans d'autres adaptations, notamment au cinéma. Ainsi, dans *Romeo + Juliet* de Baz Luhrmann (1996), la scène du bal est préfacée par des feux d'artifice, avec un Mercutio (Harold Perrineau) habillé en *drag queen*. De son côté, Roméo (Leonardo DiCaprio) marche dans un jardin qui préfigure l'église avec ses croix illuminées de part et d'autre de l'allée centrale ; puis, dans un geste qui prélude à sa propre mort, il avale une drogue psychotrope. Il assiste alors au *show* de Mercutio chez les Capulet qui ressemble à un spectacle inspiré des comédies musicales américaines des années 40. Dans cette séquence, c'est la tension homoérotique qui prime entre Roméo et Mercutio et la nuit est toute relative, puisqu'elle est illuminée de mille feux.

Un des rares moments où ce film nous plonge vraiment dans l'obscurité vient lorsque Juliette se couche, puis s'apprête à boire le philtre censé imiter la mort. Juliette (Claire Danes¹²) est alors plongée dans le noir et le spectateur ne distingue dans l'obscurité qu'une figure de la Madone en arrière-plan sur un autel illuminé. Lorsque Juliette « meurt », la caméra la montre en contre-plongée dans son lit, dans un plan qui l'associe à la Vierge à travers le jeu des couleurs de sa robe et de son lit, rose et bleu. Ce symbolisme marial se révèle être un fil conducteur du film, puisqu'on le retrouve au dénouement, lorsque Roméo découvre Juliette dans l'église, disposée telle une sainte sur l'autel, entourée de mille cierges et bougies.

Comme le rappelle J.-M. Maguin, « *Romeo and Juliet* annonce la descente aux enfers ordonnée dans les grandes tragédies de *Julius Caesar* à *Macbeth* en passant par *Hamlet*, *Othello* et *Lear*¹³ ». Avec *Roméo et Juliette*, lorsque la nuit est « genrée », c'est parce qu'elle est celle de la jeunesse ; la nuit rime alors avec les yeux brillants de Juliet (« *bright* », « *jewel* »). Pour reprendre la formulation de Julia Kristeva, la pièce repose ainsi sur un paradoxe : en décrivant « un amour solaire et aveugle » associé au masculin et à Roméo, la pièce met au jour la nature genrée de la nuit que Juliette appelle « Nuit-femme ». Kristeva oppose ainsi le soleil et la nuit, qu'elle associe au jeu du désir : « Irreprésentable du soleil : violence du désir. Irreprésentable de la nuit (comme du sommeil final) : tendresse de la passion. Deux visages du temps amoureux, qui se complètent et se stimulent

¹¹ Elle est aujourd'hui plus connue pour son rôle dans la série télévisée *Game of Thrones*, où elle joue le personnage de Meera Reed.

¹² L'actrice est, comme Ellie Kendrick, elle aussi mieux connue aujourd'hui pour son rôle dans une série télévisée, *Homeland*.

¹³ J.-M. Maguin, *La Nuit...*, p. 612.

réciroquement¹⁴ ».

Macbeth : la mort *in media nocte*

Dans *Macbeth*, loin d'utiliser le nocturne pour conter fleurette ou exprimer le désir comme dans *Roméo et Juliette*, les personnages exploitent l'obscurité pour ourdir des complots ou multiplier les apparitions démoniaques et les signes prémonitoires¹⁵. Après tout, le Diable aime à agir *in media nocte* et les Macbeth profitent de l'obscurité pour frapper. *Carpe noctem*. La pièce n'est plus héritée d'un récit de fiction ayant fait le tour de l'Europe, comme dans le cas de *Roméo et Juliette*, mais provient de faits réels. Qui plus est, l'œuvre répond à un contexte historique particulier, puisqu'elle a été écrite au lendemain de la Conspiration des Poudres ourdie par des Jésuites. Écrite au début du règne de Jacques I^{er}, jusqu'alors roi d'Écosse et auteur d'un traité sur la démonologie, Shakespeare choisit donc de mêler sorcellerie et récidive dans une pièce médiévale écossaise simultanément ancrée dans l'histoire contemporaine.

Comme avec *Roméo et Juliette*, la pièce commence avec un *topos* (ou faudrait-il dire un *chronos* ?) associé au nocturne. Ici, ce n'est pas l'amoureux mélancolique qui veille pour son amante, mais trois sorcières qui attendent l'arrivée de Macbeth et qui répètent : « Le clair est noir, le noir est clair, / Planons dans la brume et le mauvais air » (« *Fair is foul, and foul is fair : / Hover through the fog and filthy air* », l.i.10-11¹⁶), une association paradoxale reprise ensuite par Macbeth peu de temps après (« Je n'ai jamais vu jour si noir et si clair » (« *So foul and fair a day I have not seen* », l.iii.38). Le paradoxe sera repris une troisième fois au cours d'une scène où une déesse de la nuit fait son apparition sur scène. Si *Roméo et Juliette* faisait allusion à Diane, dans *Macbeth*, c'est Hécate qui s'incarne sur scène (même si certains éditeurs y voient un ajout postérieur à Shakespeare)¹⁷. Mais dès avant son apparition effective à l'acte III, scène v, puis à la première scène de l'acte IV, Hécate est aussi mentionnée dans une scène symbolique, au *centre* de la pièce (acte III, scène ii), lorsque Macbeth et sa femme parlent de Banquo :

MACBETH.

[...] *Ere the **bat** hath flown
His cloister'd **flight**; ere to **black Hecate's** summons
The shard-born **beetle**, with his drowsy hums,
Hath rung **Night's yawning peal**, there shall be **done**
A deed of dreadful note.*

LADY MACBETH.

*What's to be **done** ?*

MACBETH.

¹⁴ Julia Kristeva, « *Roméo et Juliette* ou l'amour hors-la-loi », *Shakespeare et la France*, dir. Patricia Dorval et Jean-Marie Maguin, 2000, p. 180, 181 <<http://shakespeare.revues.org/596>>.

¹⁵ On retrouve cette exploitation macabre ou démoniaque de la nuit dans d'autres tragédies, notamment *Hamlet*, *Othello* ou *Le roi Lear*. Voir John Holloway, *The Story of the Night : Studies in Shakespeare's Major Tragedies*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1961 ; Anthony Harris, *Night's Black Agents : Witchcraft and Magic in Seventeenth-Century English Drama*, Manchester, Manchester University Press, 1980.

¹⁶ *Macbeth*, trad. Jean-Michel Déprats, *Shakespeare. Œuvres Complètes*, 5 vol., dir. Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet, édition bilingue, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, vol. 2, 2002. Toutes les citations sont tirées de cette édition.

¹⁷ Les apparitions sont aussi un *topos*. On pense à des œuvres antérieures, comme *Richard III* (avec les fantômes des victimes de Richard qui viennent lui rendre visite la nuit avant la bataille décisive de Bosworth Field) ou *Jules César* (avec le rêve de la femme de César, Calpurnia, diversement interprété au début de la pièce ; puis avec l'apparition du fantôme de César dans la tente de Brutus avant la bataille de Philippes).

***Be innocent of the knowledge, dearest chuck,
Till thou applaud the deed. Come, seeling Night,
Scarf up the tender eye of pitiful Day,
And, with thy bloody and invisible hand,
Cancel, and tear to pieces, that great bond
Which keeps me pale! –Light thickens; and the crow
Makes wing to th'rooky wood;
Good things of Day begin to droop and drowse,
While Night's black agents to their preys do rouse.*** (III.ii.41-54)

MACBETH.

Avant que la chauve-souris
N'ait pris son vol cloîtré, avant qu'à l'appel de la noire Hécate
Le scarabée né dans la fange, de son bourdon sourd,
N'ait sonné le glas somnolent de la nuit, sera exécuté
Un acte de terrible mémoire.

LADY MACBETH.

Quel acte ?

MACBETH.

Reste innocente de la confiance, ma colombe,
Jusqu'à ce que tu en applaudisses l'exécution. Viens, nuit qui couds nos paupières,
Aveugle l'œil tendre du jour compatissant
Et de ta main sanglante et invisible
Annule et déchire ce grand pacte
Qui me tient ligoté. La lumière s'épaissit, et le corbeau
Gagne de l'aile le bois ténébreux.
Les bonnes créatures du jour somnolent et s'assoupissent,
Et les noirs agents de la nuit vers leurs proies se hérissent.

Ces vers viennent peu après que Lady Macbeth a associé « *bright* » et « *night* » dans une phrase où elle prie son mari de se montrer de bonne humeur devant ses invités (« Soyez vif [*bright*] et enjoué ce soir [*to-night*] parmi vos invités », III.ii.29)¹⁸. Les mises en scène ou adaptations filmiques de cette scène ont pu tirer parti des jeux de lumière suggérés par le texte. Ainsi, les adaptations en noir et blanc réalisées par Orson Welles (1948) ou Akira Kurosawa (1957) tirent habilement parti de la monochromie en adoptant des plans quasi expressionnistes ; plus récemment, dans la version réalisée en 2010 par Rupert Goold pour la BBC, cette scène est baignée de rouge, une teinte réhaussée par la couleur de la robe de Lady Macbeth (Kate Fleetwood) et coupée seulement par le noir du frac de Macbeth (Patrick Stewart) ou la jalousie en bois qui le sépare par moments de son épouse ; plus récemment encore, la mise en scène de Kenneth Branagh et Rob Ashford pour le Festival International de Manchester (juillet 2013) jouait lui aussi sur l'alternance entre obscurité et clarté genrées en proposant un dispositif bi-frontal où les extrémités de l'espace scénique, couvert de boue noire et éclairé par une lumière blafarde, étaient, d'un côté, recouvertes de bougies, de l'autre, surmontées des trois sorcières omniprésentes, baignées dans un halo de lumière aveuglant les spectateurs.

On le voit, cet exemple de *Macbeth* n'a pas la même structure que celui tiré de *Roméo et Juliette*, dont on avait vu la prépondérance des rimes. Le vers de *Macbeth* est beaucoup plus complexe, le langage plus métaphorique, les rimes plus insidieuses. Shakespeare préfère ainsi passer par des réseaux sémantiques pour figurer la nuit genrée, évoquant les insectes ailés ou les oiseaux nocturnes comme le coléoptère (*beetle*), la chauve-souris

¹⁸ Il n'y a qu'une seule autre occurrence du terme « *bright* » dans la pièce, sans rapport avec la nuit.

(bat), ou le corbeau (crow). Il souligne également la noirceur de la nuit (« *black Hecate* », « *seeling Night* », « *invisible hand* », « *Light thickens* », « *black agents* », etc.) et multiplie, enfin, les allitérations en [d] (notamment dans deux vers qui concluent des répliques : « *done / A deed of dreadful note* », « *Good things of Day begin to droop and drowse* », mais aussi ailleurs : « *applaud the deed* », « *tender eye of pitiful Day* », etc.) qui permettent au spectateur d'entendre le mot qui sous-tend tout cet échange, « *dead* » (« mort »), anticipé par paronomase dans « *deed* ». Cette plosive apico-dentale fait également écho aux plosives des noms des deux principales victimes de la pièce dont le meurtre est toujours commis *la nuit* : Duncan et Banquo¹⁹. Nulle surprise alors de retrouver toutes ces sonorités réunies en masse dans le distique qui résume le mieux la pièce et qui oppose le jour et la nuit : « *Good things of Day begin to droop and drowse, / While Night's black agents to their preys do rouse* ». On se souviendra du paradoxe : « *So foul and fair a day I have not seen* » mentionné plus tôt.

Ces réseaux sémantiques constituent ainsi la nuit genrée de cette tragédie, notamment en faisant écho à deux répliques antérieures de Lady Macbeth, où l'on retrouvait des animaux et des effets « nocturnes ». En effet, dès le premier acte, Lady Macbeth invoquait des esprits nocturnes en ces termes :

*The raven himself is hoarse,
That croaks the fatal entrance of Duncan
Under my battlements. Come, you Spirits
That tend on mortal thoughts, unsex me here,
And fill me, from the crown to the toe, top-full
Of direst cruelty ! make thick my blood,
Stop up th'access and passage to remorse ;
That no compunctious visitings of Nature
Shake my fell purpose, nor keep peace between
Th'effect and it ! Come to my woman's breasts,
And take my milk for gall, you murth'ring ministers,
Wherever in your sightless substances
You wait on Nature's mischief ! Come, thick Night,
And pall thee in the dunnest smoke of Hell,
That my keen knife see not the wound it makes,
Nor heaven peep through the blanket of the dark,
To cry « Hold, hold ! » (I.v.35-51)*

Le corbeau même est enrôlé
Qui croasse la fatale entrée de Duncan
Sous mes remparts. Venez, esprits
Qui veillez sur les pensées de mort, déséxuez-moi,
Et du crâne à l'orteil, gorgez-moi
De la cruauté la plus noire. Épaississez mon sang,
Barrez tout accès et passage à la pitié ;
Afin que nul retour de la nature, nulle compassion
N'ébranle mon farouche projet, et ne s'interpose
Entre l'exécution et lui. Venez à mes seins de femme,
Changez mon lait en fiel, vous, ministres du meurtre,

¹⁹ Macbeth espère se débarrasser de Banquo avant la nuit tombée, mais la scène de son meurtre a bien lieu à un moment où commence le règne de l'obscurité, comme l'indiquent les didascalies oralisées de personnages réclamant de la lumière (« *Donnez-nous une torche, holà !* », III.iii.9 ; « *Une torche ! Une torche !* », III.iii.14 ; « *Qui a éteint la torche ?* », III.iii.19).

Où que vous vous trouviez, invisibles substances,
À présider aux violations de la nature. Viens, épaisse Nuit,
Enveloppe-toi des plus sombres fumées de l'Enfer,
Que mon couteau pointu ne voie pas la blessure qu'il fait,
Que le ciel ne vienne pas épier à travers la couverture des ténèbres
Pour me crier : « Arrête, arrête ! »

Dans cette réplique, on découvre bien l'animal nocturne (le corbeau), l'insistance sur l'obscurité (« *sightless* », « *thick Night* », « *dunnest smoke* », « *see not* », « *peep through [...] the dark* ») et, surtout, l'épaississement concomitant du sang et de la nuit (« *thick* »). Lady Macbeth souhaite ici renier sa nature féminine (« désexuez-moi »), notamment en arrêtant la production de ses seins (« *changez mon lait en fiel* »), mais aussi ses menstruations (« épaissez mon sang »), des saignements traditionnellement associés aux phases de la lune. Cette dé-féminisation de Lady Macbeth est réitérée quelques scènes plus loin, lorsqu'elle se dit prête à tuer ses propres enfants en les arrachant elle-même de son sein²⁰.

On le voit, Lady Macbeth n'est pas Juliette. Alors que cette dernière appelait la nuit de ses vœux pour consommer son mariage et devenir la femme de Roméo, Lady Macbeth le fait pour renier sa nature féminine. Ceci participe d'un motif déjà souligné par des auteurs comme Thomas de Quincey qui rappelait combien les Macbeth reniaient toute maternité²¹. Dans le cas de *Macbeth*, la nuit est anti-maternelle et les scènes nocturnes sont associées au démoniaque. L'adresse au public du portier, qui est la seule scène en prose de la pièce et aussi la seule scène grivoise, ne fait qu'enfoncer le clou, pour ainsi dire, par son insistance sur la présence du Diable.

*

Au vu de la nature paradoxale ou oxymorique de ces scènes de nuit, on pourrait reprendre l'interrogation de Macbeth lorsqu'il demande à sa femme : « *What is the night ?* » (« Où en est la nuit ? », III.iv.127), à quoi Lady Macbeth répond : « *Almost at odds with morning, which is which* » (« Elle livre au matin une lutte indécise », III.iv.128).

La scène de nuit dans ces pièces est équivoque : associée à la féminité et à la petite mort, elle l'est aussi à la dé-féminisation et à la Mort. Autrement dit, malgré la présence du motif attendu de la nuit génératrice (d'images, de rêves, ou d'enfants, puisque la nuit est le moment privilégié pour consommer les unions dans *Mesure pour mesure*, *Tout est bien qui finit bien*, *Roméo et Juliette...*), Shakespeare insiste aussi dans ces scènes sur les aspects mortifères et sur la dé-féminisation des personnages féminins. D'un côté, Lady Macbeth dédaigne sa féminité ; de l'autre, Juliette n'est pas en reste, puisqu'elle se perçoit

²⁰ « [...] J'ai donné le sein, et je sais / Comme il est doux d'aimer le bébé qu'on allaite. / Mais l'instant même où il me souriait, / J'aurais arraché mon téton à ses gencives sans dents, / Et fait jaillir sa cervelle, si je l'avais juré... / Comme vous avez juré ceci » (I.vii.54-59).

²¹ « Ils sont transfigurés : Lady Macbeth est "désexuée" ; Macbeth a oublié qu'il est né une femme ; les deux ont tout d'un démon ; et le monde des Enfers est soudain révélé ». Thomas de Quincey, « On the Knocking on the Gate in "Macbeth" » (1823), *Shakespeare : Macbeth : A Casebook*, dir. John Wain, Londres, Macmillan, 1957, p. 90-93, p. 93. D'autres encore, comme M. M. Mahood, ont éloquentement parlé des images contrastées de fertilité et de stérilité dans la pièce : « Plusieurs critiques ont montré que les enfants sont un *leitmotif* dans *Macbeth*, et qu'il y a de nombreuses images de fertilité et de stérilité dans la pièce. Les ambiguïtés verbales renforcent les temps et contretemps de ces thèmes. La lande est déserte (*blasted*) dans les deux sens, à la fois stérile et maudite, et constitue le lieu idoine pour des sorcières asexuées qui participent, entre autres thèmes récurrents de la pièce, à la menace de Lady Macbeth de tuer son propre enfant, ou à la volonté de Macbeth de voir la nature courir à la destruction [...] », « Shakespeare's Wordplay », *Shakespeare : Macbeth...*, dir. John Wain, p. 202-220, p. 207-208.

le sein, utilisant un poignard qui aurait dû être l'arme de choix de Roméo qui, peut-être « efféminé » par l'amour, se donne la mort en ingérant du poison, un artifice traditionnellement réservé aux femmes²². Ce jeu paradoxal souligne également la nature métadramatique des scènes de nuit, puisqu'en inversant les rôles genrés, Shakespeare ne fait que rappeler aux spectateurs qu'ils sont *en plein jour*, d'une part, et que les rôles féminins sont joués par des jeunes garçons, d'autre part. Loin d'être maternelle, comme on pu la voir des critiques travaillant en France, la scène de nuit shakespearienne intègre ainsi la « neutralité grammaticale » de « *night* » en « neutralisant » le genre pour mieux en faire ressortir les présupposés. La nuit genrée, une obscure clarté ?

BIBLIOGRAPHIE

- GENETTE, Gérard, « Le jour, la nuit », *Langages*, n° 12, 1968, p. 28-42.
- HOIJER, Harry, « The Sapir-Whorf hypothesis », *Language in Culture: Conference on the interrelations of language and other aspects of culture*, dir. Harry Hoijer, Chicago, University of Chicago Press, 1954, p. 92-105.
- HARRIS, Anthony, *Night's Black Agents: Witchcraft and Magic in Seventeenth-Century English Drama*, Manchester, Manchester University Press, 1980
- HOLLOWAY, John, *The Story of the Night: Studies in Shakespeare's Major Tragedies*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1961.
- KRISTEVA, Julia, « Roméo et Juliette ou l'amour hors-la-loi », *Shakespeare et la France*, dir. Patricia Dorval et Jean-Marie Maguin, 2000, p. 173-195.
<<http://shakespeare.revues.org/596>>
- LAFONT, Agnès, « Diane », *Le Dictionnaire littéraire de la nuit*, dir. Alain Montandon, 2 vols., Paris, Honoré Champion, 2013, vol. 1, p. 335-344.
- MAGUIN, Jean-Marie, *La Nuit dans le théâtre de Shakespeare et de ses prédécesseurs*, thèse d'État de l'Université Paul-Valéry Montpellier 3, Lille, ANRT, 1980, 2 vol.
- MAHOOD, M. M., « Shakespeare's Wordplay », *Shakespeare: Macbeth: A Casebook*, dir. John Wain, Londres, Macmillan, 1957, p. 202-220.
- QUINCEY, Thomas de, « On the Knocking on the Gate in "Macbeth" » (1823), *Shakespeare: Macbeth: A Casebook*, dir. John Wain, Londres, Macmillan, 1957, p. 90-93.
- SHAKESPEARE, William, *Macbeth*, trad. Jean-Michel Déprats, *Shakespeare. Œuvres complètes*, 5 vol., dir. Jean-Michel Déprats et Gisèle Venet, édition bilingue, coll. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, vol. 2, 2002.
- SHAKESPEARE, William, *Roméo et Juliette*, éd. et trad. François Laroque, Paris, Le Livre de Poche, 2005.

²² Sur le poison et les femmes, voir par exemple ma contribution « "Poison poison !" Infection de l'esprit et guérison par le rêve dans *The Winter's Tale* et *Cymbeline* de Shakespeare », in *Poison(s) et antidote(s) dans l'Europe des XVI^e et XVII^e siècles*, dir. Guillaume Winter et Sarah Voinier, Arras, Artois Presses Université, 2011, p. 219-232.