

La nuit et l'aube dans le IVe acte du "Venceslas" de Rotrou

Professeur Francesco ORLANDO

Citer ce document / Cite this document :

ORLANDO Francesco. La nuit et l'aube dans le IVe acte du "Venceslas" de Rotrou. In: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, 1968, n°20. pp. 137-147;

doi : <https://doi.org/10.3406/caief.1968.904>

https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1968_num_20_1_904

Fichier pdf généré le 20/04/2018

LA NUIT ET L'AUBE DANS LE IV^e ACTE DU « VENCESLAS » DE ROTROU

*Communication de M. Francesco ORLANDO
(Pise)*

au XIX^e Congrès de l'Association, le 27 juillet 1967.

Le quatrième acte du *Venceslas* de Rotrou, admiré à juste titre depuis Voltaire et Stendhal jusqu'à nos jours, m'a semblé fait exprès pour qui voudrait choisir dans le théâtre du xvii^e siècle français de quoi illustrer le sujet de notre journée (la lumière — et l'ombre). Sous ce rapport particulier, le puissant effet de clair-obscur qui domine une bonne moitié de cet acte, pourrait nous paraître même plus intéressant que les fameux et prodigieux clairs-obscurs se dégageant de l'imagerie lyrique de *Phèdre*; au moins si l'on ne consent pas à oublier qu'un texte destiné au théâtre implique une dimension de plus par rapport à n'importe quel autre texte littéraire : la dimension scénique. Il est simple de constater que la lumière et l'ombre ont beaucoup de relation avec le jour et la nuit, qui touchent à leur tour de très près à la règle classique des vingt-quatre heures : nous voilà tout de suite amenés à concevoir un lien intime, autant que délicat et singulier, pouvant rattacher une certaine imagerie à l'histoire et à la technique d'un certain genre littéraire. Consultons l'étude indispensable de M. Jacques Scherer sur *La Dramaturgie*

classique en France : nous y apprendrons (1) que, dans les premiers textes respectant la règle des vingt-quatre heures, avant 1640, il n'est pas rare de rencontrer des références plus ou moins imagées à l'heure, à la lumière, à la durée, vrais hors-d'œuvre quelquefois au point de vue dramatique, qui soulignent le passage de la nuit au jour ou du jour à la nuit, et par là la régularité de la pièce. A l'autre extrémité de la même évolution technique, chez Racine, il arrivera encore au spectateur d'être renseigné sur l'heure et sur la lumière, par des vers renfermant une image dont la discrétion seule égale la beauté, et qui sont d'ailleurs dans toutes les mémoires :

A peine un faible jour vous éclaire et me guide...
Et du temple déjà l'aube blanchit le faite... (2)

Mais ce qui me paraît bien rare, depuis les descriptions détendues d'un Racan jusqu'aux touches fugitives d'un Racine, c'est que les références à l'heure et à la lumière se posent autrement qu'en marge d'un espace scénique rendu de plus en plus abstrait par la règle complémentaire de l'unité de lieu, d'un espace ne recevant par des moyens verbaux presque d'autre éclairage que celui des passions humaines allumées. Autrement dit, il est bien rare que tel moment de l'action, telle situation psychologique et pratique apparaissent strictement liés à un donné de lumière et d'heure — voire doublement liés, soit au niveau des circonstances matérielles, soit au niveau du prestige symbolique et de la poésie. Or, c'est justement ce qui se vérifie dans le quatrième acte de *Venceslas*, cette pièce de 1647, que j'ai analysée ailleurs (3) comme résultant d'un compromis assez malaisé entre les tendances impénitentes du plus grand poète baroque français au théâtre, et son émulation un peu naïve à l'égard des exemples éclatants et nouveaux fournis par Corneille.

On peut commencer par remarquer que le thème de l'aube,

(1) J. Scherer, *La Dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1959, p. 114-115, 120-122.

(2) Racine, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1956, p. 693, p. 899.

(3) Dans mon ouvrage *Rotrou dalla tragicommedia alla tragedia*, Torino, Bottega d'Erasmus, 1963, aux p. 295-353 (voir aussi les p. 29-45).

qui prendra au quatrième acte toutes les valeurs que je viens d'indiquer, est annoncé deux fois, comme en passant, dès le premier acte de *Venceslas*. La deuxième fois, sa valeur thématique est moindre, et la périphrase signifiant : avant une journée, a bien plutôt la fonction de nous prévenir que l'action tragique ne va pas dépasser les vingt-quatre heures. Le jeune prince Ladislas, insubordonné, passionné, violent, est en train de se plaindre au vieux roi de Pologne, Venceslas, des torts présumés de son frère cadet ; il va jusqu'à s'écrier :

Ha ! j'atteste du Ciel le pouvoir souverain,
Qu'avant que le Soleil, sorty du sein de l'onde,
Oste et rende le jour aux deux moitiés du monde,
Il m'ostera le sang qu'il n'a pas respecté,
Ou me fera raison de cette indignité. (4)

Un crime futur menace ici ; d'ailleurs, les plaintes du fils au père ont été précédées par les reproches également interminables que le père a adressés au fils, et nous avons appris ainsi que, d'après la voix publique, le prince héritier n'en est pas à son premier homicide (quoiqu'il ne s'agisse pas encore, naturellement, de fratricide) :

S'il faut qu'à cent rapports, ma créance réponde,
Rarement le Soleil rend la lumière au monde,
Que le premier rayon, qu'il répand icy bas,
N'y descouvre quelqu'un de vos assassinats ;
Ou, du moins, on vous tient en si mauvaise estime,
Qu'innocent ou coupable, on vous charge du crime ;
Et que, vous offendant, d'un soupçon éternel,
Aux bras du sommeil mesme, on vous fait criminel... (5)

Retenons ces associations essentielles, toutes latentes qu'elles nous paraissent pour le moment, car nous allons les retrouver telles quelles et bien autrement développées au quatrième acte : la nuit est le temps privilégié du meurtre, qui y cache ses opérations dans l'invisible ; le lever du jour, par contre, est le moment de la découverte du meurtre, que la lumière vient dénoncer toujours trop tard, certes, mais sans y manquer

(4) Rotrou, *Venceslas*, édition de W. Leiner, Saarbrücken, West-Ost Verlag, 1956, p. 12. Je cite en rétablissant les accents et en remplaçant *i* par *j*.

(5) *Ibid.*, p. 10.

jamais. Retenons encore ceci : du fait même que l'obscurité favorise l'anonymat des crimes, elle maintient autour d'eux un risque permanent de méprise, d'erreur, qui ne concerne à présent que la personne du coupable mais qui pourrait aussi bien porter sur l'identité de la victime. C'est en effet la préparation d'une méprise de cette dernière espèce, d'un fratricide involontaire, qui va occuper laborieusement notre dramaturge : car le prince cadet cache son amour partagé pour la femme dont Ladislas est furieusement épris, Cassandre, grâce à la complaisance d'un soupirant fictif, le duc de Curlande, détesté par Ladislas aussi en raison du crédit que lui accorde le roi. Si, à ces éléments d'intrigue déjà présents dans la source espagnole de Rotrou (le *No ay ser padre siendo Rey* de Rojas Zorrilla), l'on ajoute une sœur des deux princes, qui aime le duc en secret et qui en est aimée en silence, voilà plus qu'il n'en faut pour prolonger pendant deux actes et demi une enfilade d'équivoques. Cependant, à aucun moment le connaisseur des charmantes tragi-comédies du jeune Rotrou ne reconnaîtra, dans les trois premiers actes de *Venceslas*, l'ancien poète de ce vertige baroque mis en lumière une fois pour toutes par M. Jean Rousset, de ce doute sur l'identité et la réalité des personnes et des choses, que finit par rendre obsédant la multiplication des quiproquos. Rotrou ne jouissait plus authentiquement, à l'époque de *Venceslas*, d'une telle source d'inspiration : j'ai tâché naguère (6) de montrer, par les textes mêmes, comment son admiration pour Corneille surtout la lui avait affadie et enfin tarie — n'était-ce que le thème de l'équivoque restait susceptible de transposition sur un plan tragique, dès que ses effets deviendraient à la fois sanglants et irréparables, dès que la mort entrerait dans le jeu. Et voilà la suprême ressource à laquelle Rotrou, désormais dramaturge baroque et tragi-comique avec mauvaise conscience, dut le magnifique quatrième acte de sa tragédie. Ladislas devait bien finir par tuer son frère sans le vouloir, en croyant frapper dans la personne du duc son véritable rival, au moment où celui-ci s'apprêterait à

(6) Dans toute la seconde partie de mon ouvrage précité p. 237-408, *passim*.

jouer pour la première fois de droits conjugaux acquis en secret.

Venons-en au récit du meurtre ; et rappelons que ni le coupable qui le fait lui-même, ni les spectateurs qui l'écoutent, ne savent rien encore de la fatale erreur de personne qui a eu lieu. C'est à partir de la tombée de la nuit que se déroule la partie culminante du récit :

Par une fausse porte, enfin, *la nuit venue*,
 Je me dérobe aux miens, et je gagne la rue,
 D'où, tout soin, tout respect, tout jugement perdu,
 Au Palais de Cassandre en mesme temps rendu,
 J'escalade les murs, gagne une galerie,
 Et cherchant un endroit commode à ma furie,
 Descends sous l'escalier, et *dans l'obscurité*
 Prépare à tout succez mon courage irrité,
 Au nom du Duc, enfin, j'entends ouvrir la porte,
 Et suivant à ce nom la fureur qui m'emporte,
 Cours, *éteins la lumière*, et d'un aveugle effort
 De trois coups de poignard blesse le Duc à mort. (7)

Nous entrevoyons un palais baroque, vaste et ténébreux : c'est dans l'obscurité de ses galeries et de ses escaliers que le jeune prince jaloux achève de se monter au niveau émotionnel du crime ; et c'est le geste précipité d'éteindre la lumière qui précède d'un instant les coups de poignard. Mais autant l'association entre le crime et le noir de la nuit est ici explicite, autant une deuxième et double association demeure cachée : celle qui rattache, au thème de la méprise, soit le thème du crime soit le thème de la nuit. Cachée, néanmoins, ne veut pas dire absente ; cette association est dans les choses, bien qu'elle ne soit pas encore dans la conscience de Ladislas, et ses paroles l'effleurent mainte fois par des contiguïtés symboliques ou par des ambiguïtés prémonitoires : la nuit venue, il est sorti « par une *fausse* porte » ; en attendant dans l'obscurité, il s'est préparé « à *tout* succès » ; ayant éteint la lumière, il a poignardé son rival « d'un *aveugle* effort ». La nuit labyrinthique semble toute remplie d'une pareille menace de quelque chose d'inconnu dans ces deux vers, qui suivent de près :

(7) *Venceslas*, éd. cit., p. 37. Souligné par moi.

Et moy, par cent destours, que je ne cognois pas,
 Dans l'horreur de la nuict ayant traisné mes pas...

Tout ce récit est, par définition, au passé : il ne fait plus nuit, à présent, sur le théâtre ; et ce n'est point par une indication de mise en scène que nous le savons, c'est grâce aux trois vers les plus beaux et les plus chargés de sens peut-être de toute la tragédie. Entre la fin de son récit et l'entrée du roi, Ladislas reste un moment en tête à tête avec son confident ; celui-ci lui fait remarquer :

Desjà du jour, Seigneur, la lumière naissante
 Fait voir par son retour la lune pâissante.

Voici la réponse de Ladislas :

Et va produire aux yeux les crimes de la nuict. (8)

Regardons de près à la valeur poétique que prend à ce moment précis le distique dit par le confident, un distique qui était doublement menacé, par ailleurs, d'une réussite conventionnelle : en tant qu'allusion intéressée à l'unité de temps, et en tant que périphrase noble épargnant de dire simplement quelle heure il est. La lumière naissante du jour fait pâlir la lune ; cette image nous présente en même temps une aube et un effacement — un couchant dans l'aube, pourrait-on presque dire — et d'autant plus indissolublement que « naissante » et « pâissante » sont ensemble à la rime. Cet affaiblissement de la lune ne peut manquer de s'associer (quand même nous n'en prendrions pas tout à fait conscience) à l'état physique de Ladislas, tel qu'il nous a été traduit par le dernier vers de son récit et par ses premiers mots en arrivant sur le théâtre, qui marquaient une même situation :

Souffrez-moy sur ce siège un moment de repos.
 Débile, et mal remis encor de la foiblesse,
 Où ma perte de sang, et ma cheute me laisse ;
 Je me traisne avec peine, et j'ignore où je suis. (9)

Ladislas n'a pas seulement versé le sang, il en a beaucoup

(8) *Ibid.*, p. 38.

(9) *Ibid.*, p. 36.

perdu, puisque celui qu'il croyait le duc lui a rendu blessure pour blessure avant de tomber mort. Sa faiblesse le marque exactement comme une peine du talion par rapport à son crime, et il se ressaisit de son évanouissement physique en même temps qu'il reprend quelque possession de lui-même au point de vue moral ; le dernier vers du récit :

Où (non sans peine encor) je reviens en moy-mesme (10)

embrasse, croirais-je, les deux sens à la fois. A la hauteur du ciel, tandis que l'astre nocturne perd vigueur comme une mauvaise passion rassasiée et comme un corps exsangue, une lueur annonce le réveil des consciences qui condamneront l'assassinat. Nous connaissons déjà la signification dénonciatrice de l'aube ; la voix du confident doit frissonner quelque peu en commençant son distique par un craintif : *Déjà...* Ajoutons que la réplique de Ladislas renferme encore une ambiguïté avec valeur de présage, par rapport au thème du quiproquo tragique, du fratricide ignoré. Quand le jeune homme dit que la lumière « va produire aux yeux les crimes de la nuit », le verbe *produire* recèle un sens plus lourd qu'il ne le pense lui-même ; car est imminente une révélation non seulement de l'accomplissement du crime, mais aussi de son objet véritable et donc de sa portée réelle involontaire.

Je sais que toute critique visant les thèmes et leurs liens secrets peut avoir l'air, au premier abord, de ne se prévaloir que d'une sensibilité individuelle ; son appui objectif ne saurait être cherché que dans la constance, dans la cohérence, dans la récurrence, à l'intérieur du texte, des associations thématiques (plus ou moins conscientes) que l'on s'efforce d'identifier. Il me paraît donc décisif que, dans ce dialogue hautement pathétique qui s'engage, après l'arrivée du roi Venceslas, entre le vieillard et son fils, le thème de la nuit et de l'aube reste tout à fait au premier plan : qu'il garde aussi bien son rapport explicite avec le thème du crime, que son rapport sous-entendu avec celui de la méprise. Voyons d'abord

(10) *Ibid.*, p. 38.

ce dernier ; tel le Dieu de la *Genèse* questionnant Caïn au sujet d'Abel (allusion biblique qui était beaucoup plus littérale chez Rojas Zorrilla), le vieux père ne tarde point à soupçonner Ladislas de s'être querellé avec son cadet. Son inquiétude devine juste ; mais Ladislas, lui, dit vrai tout en ignorant dans quel sens lorsqu'il répond : « Non, je ne l'ay point veu », puisque dans l'ombre où le meurtre a été commis, en effet, *il n'a point vu* son frère. Quant au thème de l'aube, il est mis en rapport plus directement que jamais avec ce crime dont le malheureux roi se doute ; dans les questions chargées d'angoisse dont il presse aussitôt son fils, le fait que celui-ci soit debout à l'heure qu'il est figure presque au même titre que le fait qu'il soit couvert de sang et que son aspect soit blême et bouleversé :

Est-ce vous, Ladislas !
Dont la couleur éteinte et la voix égarée
Ne marquent plus qu'un corps dont l'âme est séparée ?
En quel lieu, si saisi, si froid, et si sanglant,
Adressez-vous ce pas, incertain, et tremblant ?
Qui vous a si matin tiré de vostre couche ? (11)

Cette dernière question, ici posée en mots fort simples, ne va pas revenir moins que deux autres fois, dont une fois en style noble et périphrastique. Mais ce n'est pas l'inégalité même stylistique caractérisant la tragédie de Rotrou qui nous intéresse aujourd'hui, c'est bien plutôt son insistance sur le thème :

Qui vous réveille donc avant que la lumière
Ait du soleil naissant commencé la carrière ?

La repartie de Ladislas est plus logique que toutes les paroles confuses qu'il a balbutiées jusqu'ici :

N'avez-vous pas aussi précédé son réveil ?

Ceci provoque de la part du vieillard une étonnante tirade, par laquelle nous en saurons beaucoup plus long qu'auparavant sur les implications symboliques à attacher aux premières lueurs du jour :

(11) *Ibid.*, p. 38-39. Souligné par moi.

Ouy, mais j'ay mes raisons qui bornent mon sommeil ;
 Je me voy, Ladislas, au déclin de ma vie,
 Et sçachant que la mort l'aura bien-tost ravie,
 Je dérobe au sommeil, image de la mort,
 Ce que je puis du temps qu'elle laisse à mon sort ;
 Près du terme fatal prescrit par la nature,
 Et qui me fait du pied toucher ma sépulture,
 De ces derniers instants dont il presse le cours,
 Ce que j'oste à mes nuits, je l'adjouste à mes jours.
 Sur mon couchant, enfin, ma débile paupière
 Me mesnage avec soin ce reste de lumière...

Pour veiller à l'heure où tout le monde est encore endormi, il faut, paraît-il, « avoir ses raisons » ; on en aura de très mauvaises, comme c'est le cas du prince assassin, on en aura de bonnes, comme c'est vraisemblablement le cas du vieux roi : les unes et les autres ont ceci de commun, qu'elles se rattachent de près aux limites corporelles et temporelles de la condition humaine, à la caducité mortelle — en un mot à la mort. A quoi Venceslas occupe-t-il donc ce temps que, selon ses propres paroles, il « dérobe » ou il « ajoute » ou il « ménage » — « ces derniers instants » mélancoliquement usurpés en se jouant à la limite entre la nuit et le jour, entre la vie et la mort ? Est-ce qu'il traite des affaires d'État, ou plutôt qu'il médite, qu'il prie ? en tout cas, il s'agit bien d'un temps qu'il juge précieux, du seul fait qu'il est extrême. Mais nous n'allons pas lui supposer une avidité tardive dont l'objet serait la jouissance de la vie en elle-même ; c'est la proximité du « terme fatal » qui pousse ce monarque intègre et, selon toute présomption, pieux, à tirer parti le plus consciencieusement possible de son « reste de lumière », en attendant de jour en jour que « sa débile paupière » se ferme à la clarté d'ici-bas pour s'ouvrir à l'aube de l'éternité. Il contemple tous les matins le lever du jour précisément parce qu'il se sait « sur son couchant », « au déclin de sa vie » : nous retrouvons ici dans une variante foncièrement religieuse cette même symbolique du couchant dans l'aube, ou *vice versa*, que je proposais tout à l'heure de déceler dans l'image de la lune pâlis-sante. En même temps, nous apercevons la latence d'un sens pareillement religieux dans ce contraste thématique qui a fourni le fil conducteur de mon analyse, et qui est bien

davantage qu'un beau clair-obscur pour les yeux. La nuit de méprise et de crime n'est finalement rien d'autre, pour le poète chrétien et baroque, que la vie mortelle ; aussi l'aube dénonciatrice préfigure la clarté de cet au-delà où chacun va rencontrer, tel Ladislas, un Roi et Père avec qui il lui faudra régler ses comptes.

Je m'arrêterai encore un moment sur la scène suivante, où la dénonciation du crime est enfin complétée et aggravée par la révélation de l'erreur de personne. Le surgissement imprévu du duc de Curlande, que les spectateurs et aussi le roi ont cru mort sur la foi de Ladislas, produit d'abord un instant de « suspense » presque surnaturel — dans la lumière incertaine de l'heure, où traîne un résidu des risques de méprise propres à la nuit —, puis bientôt ce doute poignant :

Si le Duc est vivant, quelle vie ay-je éteinte ? (12)

Le doute, familier à tous les personnages des comédies et tragi-comédies de Rotrou dans la mesure où il est la conséquence à peu près inévitable des quiproquos, éclate ici pour la dernière fois dans son œuvre ; il manifeste la puissance du hasard d'une manière qui a cessé d'être inoffensive (comme elle l'était dans ce théâtre où tout quiproquo restait réparable), d'une manière nouvelle et tragique. Si des personnages, à ce moment, se méfient une millième fois du témoignage de leurs sens :

Que vois-je ? Quel fantosme ? Et quelle illusion
De mes sens égarez croist la confusion ?

ce n'est pas non plus la répétition fade d'un lieu commun, comme au cours des actes précédents de *Venceslas*, surchargés d'équivoques. En 1647, Rotrou ne pouvait puiser véritablement, et même plus efficacement que jamais, à la thématique baroque de l'illusion, qu'en atteignant ses sources les plus profondes et les plus sérieuses ; ainsi qu'il venait de le faire d'ailleurs dans son chef-d'œuvre, *Saint Genest*, à la

(12) *Ibid.*, p. 40.

faveur d'une matière sacrée — tandis que dans *Cosroès* il s'engagera dans une direction assez différente, moins superficiellement cornélienne, avant de mourir beaucoup trop tôt en 1650. L'équilibre instable, précaire, complexe des tendances littéraires en jeu dans *Venceslas* justifie peut-être ceci : que, pendant la première moitié du quatrième acte, de grandes images-métaphores baroques à fond religieux aient pu prendre une épaisseur poétique aussi exceptionnelle, prêtant à quelques scènes un cadre inoubliable de lumière et d'heure, et pouvant recevoir une correspondance même dans l'éclairage matériel du théâtre.

FRANCESCO ORLANDO.