



**HAL**  
open science

# La scène du balcon dans deux pièces françaises du premier XVII<sup>e</sup> siècle : une dramaturgie de la transgression

Alban Délérís

## ► To cite this version:

Alban Délérís. La scène du balcon dans deux pièces françaises du premier XVII<sup>e</sup> siècle : une dramaturgie de la transgression. Colloque-festival “ Scènes de balcon dans le théâtre européen des XVI<sup>e</sup> – XVIII<sup>e</sup> siècles, Nov 2016, Montpellier, France. hal-04063522

**HAL Id: hal-04063522**

**<https://hal.science/hal-04063522>**

Submitted on 9 Apr 2023

**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 scène du balcon dans deux pièces françaises du premier xvii<sup>e</sup> siècle : une dramaturgie de la transgression

Le motif de la scène du balcon traverse le théâtre, non seulement anglais mais aussi européen. La scène shakespearienne, par son succès, par sa postérité, en a d'ailleurs masqué le caractère topique : elle constitue bien l'une des nombreuses occurrences d'un moment clef, dont la présence au sein d'une pièce est le signe que quelque chose de plus essentiel se joue, que le spectateur se trouve confronté à un théâtre plus théâtral, si l'on peut dire, que de coutume.

Il n'est donc pas étonnant de retrouver de telles scènes dans le théâtre français des premières années du xvii<sup>e</sup> siècle, théâtre dont les proximités formelles avec son voisin anglais sont nombreuses. Deux pièces, antérieures au *Menteur* de Corneille ou aux *Galanteries du Duc d'Osse* de Mairet<sup>1</sup>, deux pièces ont retenu notre attention. *Genèvre*, de Claude Billard, est publiée à Paris en 1610, au sein du recueil des *Tragédies françaises*<sup>2</sup> ; la tragédie *Les Amours de Dalcméon et de Flore* est publiée par Etienne Bellone à Rouen en 1621<sup>3</sup>. À dix ans d'intervalle, ces deux pièces mettent en place dans l'espace dramatique et sur l'échafaud du théâtre des scènes de balcon, ou plutôt des scènes de fenêtre, selon des modalités fort différentes. Scène de surplomb qui s'entraperçoit et échappe en partie au regard, moment de l'amour vrai en même temps que transgression de la loi morale et sociale, lieu de la feinte ou du dévoilement, la scène de balcon doit être lue et vue dans ses contradictions apparentes, dans sa théâtralité paradoxale où les genres et les cœurs s'entremêlent, se confondent, se réunissent et se perdent dans la nuit du théâtre.

### Les « amants escaladeurs » : la scène du balcon chez Bellone et Billard.

Le tourangeau Étienne Bellone fournit une conclusion tragique à sa pièce, *Les Amours de Dalcméon et Flore*. Flore, fille d'Atamente roi de Thèbes, est courtisée par de nombreux honnêtes hommes mais son cœur va au vertueux Dalcméon, qui ne partage pas sa qualité sociale. Alors que son père la destine à Lapside, Flore, avec l'aide de sa suivante Tramille, imagine de se faire secrètement enlever par Dalcméon. La scène fatidique a lieu à la fin de l'acte IV, alors que la nuit amoureuse est déjà tombée. C'est d'ailleurs celle-ci que Dalcméon invoque avant d'aller chercher sa belle :

O amoureuse nuit tutrice des amans,  
Qui decore le ciel de mille diamants,  
Prens pitié je te pri' d'un amant miserable,  
Sainte sœur de Phœbus monstre toy secourable,  
Que toujours puisse-tu dans les antres cacher  
Voir toy & ton Pasteur bras à bras attachez :  
Madame estes-vous là ?<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Jean Mairet, *Les Galanteries du duc d'Osse*, vice-roi de Naples. Comédie de Mairet, Paris, Pierre Rocolet, 1636.

<sup>2</sup> Claude Billard de Courgenay, *Les Tragédies françaises*, Paris, D. Langlois, 1610.

<sup>3</sup> Étienne Bellone, *Les Amours de Dalcméon et de Flore*, tragédie, Rouen, David du Petit Val, 1621.

<sup>4</sup> *Les Amours de Dalcméon et de Flore*, IV, p. 45.

Mais alors que Flore répond à son appel, la scène topique est interrompue, de manière étrange et quelque peu comique, par l'oubli de Dalcméon, qui part chercher une échelle : « Attendez, il me faut quelque petite eschelle, / Je m'en vay la querir pour au mur la placer »<sup>5</sup>.

Cet oubli donne ensuite lieu à ce que l'on pourrait appeler une dramaturgie alternée, puisque la pièce donne à voir l'apparition d'une ombre, celle du père d'Atamente, qui le prévient qu'un brave guerrier est en train de lui ravir sa fille. Le texte revient ensuite, par un effet logique d'alternance, à Flore, paniquée à l'arrivée de son père. Mais il est trop tard pour fuir, et le père outragé fait arrêter les amants « escaladeurs ».

Dans la pièce de Bellone, la scène du balcon et de l'escalade nocturne constitue ainsi le point culminant de l'intrigue, son acmé dramatique, l'aboutissement des projets amoureux contrariés de Dalcméon et de Flore.

L'intrigue de *Genèvre* ainsi que le statut de la scène du balcon dans l'économie de la pièce sont tout autres. L'argument, inspiré de l'Arioste, narre l'arrivée à la cour d'Écosse d'Ariodan et de son frère Lurquain : le cavalier obtient les faveurs de la princesse Genèvre, et les amants espèrent le consentement du roi. Mais leur amour est entravé par un rival amoureux, Polynesse, pourtant aimé de Dalide, et qui courtise aussi Genèvre. Alors qu'il a été éconduit par cette dernière, Polynesse décide de se venger en faisant croire à Ariodan que son aimée est infidèle et qu'elle a cédé à ses avances. Pour vérifier ses dires, Polynesse l'invite à assister à une scène nocturne, pendant laquelle il aperçoit une femme, habillée avec les accoutrements de Genèvre, recevoir les baisers du duc à sa fenêtre. Évidemment, celle qu'Ariodan prend pour Genèvre n'est autre que Dalide, qui participe au simulacre mis en place par Polynesse. De désespoir, Ariodan s'enfuit et se jette à la mer, pendant que Lurquain accuse Genèvre d'avoir manqué aux lois de l'honneur et la contraint de choisir un chevalier pour la défendre en défi. Ariodan, qui s'est repenti de son désespoir et a rejoint la côte à la nage, part défendre Genèvre.

Cependant, la pièce débute *in medias res*, et la plupart des événements relatés dans l'argument sont donc évoqués à travers des récits rapportés. De la sorte, l'acte I s'ouvre par un monologue d'Ariodan, qui se plaint de la fausseté de son amante et s'apprête à se jeter dans les flots. Faisant allusion à la scène à laquelle il a assisté, il la décrit sans plus de précision. Le spectateur / lecteur en a un récit circonstancié à l'acte suivant, dans la bouche de Lurquain, qui se plaint au roi de la perte de son frère. Alors que le roi jure de venger la mort supposée d'Ariodan, Lurquain lui apprend que Genèvre est la cause de ces malheurs et il lui fait alors le récit de ce dont il a été témoin :

Nous allons ; je le suis, parmi l'obscurité  
De la nuit sommeilleuse, un rayon de clarté  
Sous la sombre Arthemis nous donnoit à la veuë :  
Nous arrivons enfin sur un destour de rue,  
Derriere le chasteau, lieu desert, escarté,  
Pres d'où loge Genèvre en la saison d'Esté.  
A la veuë du jour qui donne à sa fenestre  
Est fort loin à l'escart, on y voit apparestre  
Une vieille mazure, & des monceaux pierreux,  
Propres a receler les larcins amoureux.  
Là sans me dire rien de ce qu'il delibere,  
Doucement, & sans bruit je l'aille secourant,

---

<sup>5</sup> *Les Amours de Dalcméon et Flore*, p. 45.

Sinon que je ne bouge : ainsi quoy, j'attens l'heure,  
 Enfin l'impatience, & la longue demeure  
 Me firent avancer, mais bien si doucement,  
 Que si je fus ouy, c'est de moy seulement.  
 Je vois dessus l'eschelle aux fenestres pendue,  
 Un mignon qui montoit, vostre fille vestuë  
 De ses plus beaux habits à soy le retirer,  
 Le baiser, l'embrasser, à plus pres l'adorer :  
 Et tous deux retirez refermer la fenestre [...]<sup>6</sup>

Comme chez Bellone, la nuit est la gardienne d'un secret, la garante d'une confusion qui enveloppe les personnages. Seulement, chez Billard la scène de balcon n'est pas scène d'amour mais scène de feinte. La nuit y sert donc un simulacre, un piège oculaire dont les victimes sont ceux qui y assistent. Ce sont bien chez Billard les témoins qui sont sujets d'une confusion, que cette confusion soit une hésitation (Lurquain : « Moy qui tout estonné ne pouvois reconnoistre / Quel estoit ce galand, qui parjure à sa foy »<sup>7</sup>), une méprise, ou la conséquence d'une illusion oculaire. La scène de balcon, dans tous les cas, induit bien un vacillement du regard, un voilement de la conscience concomitant avec le dévoilement de la scène. Puisque la pièce est une tragi-comédie, la feinte n'aura pas de conséquences irréversibles et fatales et le voilement sera pour ainsi dire dévoilé par un personnage salvateur, dont la dimension historique correspond donc à un rétablissement de la vérité :

[...]  
 Lurquain trop aveuglé des rais de la nuit sombre  
 N'a pas veu ce qu'il pense, il n'en a veu que l'ombre :  
 Mais ce n'est point Genevre, & Genevre dormoit  
 Quand cete trahison contre elle se tramoit.  
 Dalide coutumiere à loger Polynesse  
 Toute nuict en son lict, prenoit de la Princesse  
 Les superbes habits, mignardoit ses cheveux,  
 Comme elle les portoit entre-frisez de nœuds :  
 Sur l'eschelle de corde a son Duc d'Albanie  
 Elle sautoit au col, de caresse infinie  
 L'alloit favorisant. Car le Duc desireus  
 De tromper par tel art son Rival amoureux,  
 Estoit toutes les nuicts, receu de mesme sorte,  
 Afin qu'à ce rival une esperance morte  
 Refroidit ses amours, & et qu'il se vit vangé  
 De Madame qui l'a de ses feus estrangé.<sup>8</sup>

Évidemment, si l'œil du spectateur-témoin de la scène ne croit pas à ce qu'il voit, c'est parce que ladite scène montre ce qu'il ne doit pas voir, ou qu'il n'est pas censé voir. Scène de nuit, scène du secret, elle est aussi une scène des transgressions, sociale, conjugale, amoureuse et bien sûr, en creux, sexuelle. Surtout, paradoxe qui n'en est pas un puisqu'il est le ferment de la transgression, le théâtre nous donne à voir ce qui doit être caché en le

---

<sup>6</sup> *Genèvre*, II, 2, p. 172-173.

<sup>7</sup> *Genèvre*, p. 172-173.

<sup>8</sup> *Genèvre*, V, 1, p. 184 r.

mettant sur un surplomb scandaleux. Voilement du regard et dénudement de la scène amoureuse vont de pair, dans ce petit théâtre d'ombres chinoises et trompeuses.

Il est nécessaire à ce stade de rappeler ce qui constituait sûrement l'organisation matérielle de ce type de scènes de surplomb. Sybille Chevallier-Micki, dans sa thèse sur le théâtre rouennais, en décrit les mécanismes, à propos de la tragédie de Bellone : « Sur scène, donc, nous trouvons un petit théâtre supérieur, dont une issue s'ouvre et se ferme pour permettre ces échappées, mais qui montre bien qu'on est aussi dans la garde-robe du monarque. L'impossible réussite de l'entreprise tient autant au personnage de Dalcméon incompetent en tragédie, qu'à cette disposition infernale qui oblige les évadées à passer devant le cerbère royal »<sup>9</sup>.

Qu'en est-il de ce « petit théâtre supérieur », tel qu'on le trouve mentionnée dans le *Mémoire* de Mahelot<sup>10</sup>, dans la production dramatique du premier XVII<sup>e</sup> siècle, avant *Le menteur* de Corneille ou les *Galanteries du duc d'Ossonne* de Mairet<sup>11</sup>. Sa nature et sa réalité matérielle ont fait l'objet de plusieurs études et de débats, comme le retrace Sybille Chevallier-Micki dans sa thèse. S. Wilma Deierkauf-Holsboer en a la première démontré l'existence<sup>12</sup>, à partir de contrats passés entre la troupe de Mondory et des charpentiers au Théâtre du Marais. Ces contrats indiquaient la commande et la construction d'un second « théâtre » au-dessus du premier, c'est-à-dire au-dessus de la scène. L'idée de l'existence d'un espace de jeu surplombant paraissait donc naturelle. Anne Surgers a par la suite réfuté cette hypothèse<sup>13</sup>, au sujet de la mise en scène des *Galanteries du duc d'Ossonne*, et en s'appuyant sur le bail signé par la troupe et sur le contrat de commande passé à un charpentier pour la reconstruction du jeu de paume du Marais en 1644. Anne Surgers affirme ainsi que ce théâtre supérieur constituait plus un espace technique destiné aux machinistes qu'un espace de jeu dévolu aux acteurs. Transparaissent à travers ces différentes suppositions des conceptions différentes de la représentation et de la croyance du spectateur à la performance théâtrale. Anne Surgers se fonde ainsi sur le postulat d'une performativité de la parole théâtrale, qui rendrait l'évocation des actions par les acteurs suffisante, sans que leur représentation effective sur la scène soit nécessaire. Ainsi, il n'y aurait pas d'obligation à matérialiser un balcon par un espace de jeu situé en surplomb de la scène principale, comme il en existait naturellement dans les théâtres publics élisabéthains. De même, l'utilisation d'une échelle pour l'escalade nocturne pouvait être superflue ou réduite à une corde ou une échelle de soie.

Il nous semble que ces deux positions ne sont pas irréconciliables et qu'elles peuvent tout à fait se compléter puisque l'on peut très bien envisager l'existence de dispositifs de surplomb qui n'auraient pas été immuables et inscrits dans l'architecture du théâtre, mais

---

<sup>9</sup> Sybille Chevallier-Micki, *Tragédies et théâtre rouennais (1566-1640). Scénographies de la cruauté*, thèse de doctorat sous la direction de Christian Biet, Université Paris-Ouest Nanterre La Défense, 2013, p. 657.

<sup>10</sup> Laurent Mahelot, *Mémoire*, éd. Pierre Pasquier, Honoré Champion, 2005.

<sup>11</sup> Pierre Corneille, *Le menteur, comédie*, Paris, Antoine de Sommaville, 1644 et Jean Mairet, *Les Galanteries du duc d'Ossonne, vice-roi de Naples. Comédie de Mairet*, Paris, Pierre Rocolet, 1636.

<sup>12</sup> Wilma S. Deierkauf-Holsboer, *Le Théâtre du Marais*, vol. 1, Paris, Nizet, 1954 et *Le Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne. 1548-1635*, Paris, Nizet, 1968.

<sup>13</sup> Anne Surgers, « 'Estants imitateurs de toute la Nature'. Analyse des outils de la fiction spatiale du théâtre baroque, à partir des *Galanteries du Duc D'Ossonne* de Mairet (1633) », *L'Âge de la représentation. L'art du spectacle au XVII<sup>e</sup> siècle*, Actes du IX<sup>e</sup> colloque du Centre International de Rencontres sur le XVII<sup>e</sup> siècle, Kiel, 16-18 mars 2006, éd. Rainer Zaiser, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2007, p. 243-269 et « Logis, portes et fenêtres : le jeu des lieux de mémoire dans le décor du théâtre baroque, une "caresse pour l'âme et le corps" », in *La Ville en scène en France et en Europe (1552-1709)*, sous la direction de Jan Clarke, Pierre Pasquier, et Henry Phillips, Oxford-Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt-New York-Wien, Peter Lang, Medieval and Early Modern French Studies, vol. 8, 2011, p. 31-46.

mobiles et adaptées à la mise en scène particulière de chaque pièce. Comme le montre Sybille Chevallier-Micki, « les gravures et les notices du *Mémoire* de Mahelot indiquent clairement qu'il existe représentés et utilisés sur scène, des lieux en hauteur où l'on joue et l'on monte, et dont on peut descendre aussi »<sup>14</sup>. On trouve ainsi de telles mentions pour *L'Inceste supposé* de Hardy<sup>15</sup>, *Lisandre et Caliste* de Du Ryer<sup>16</sup>, *Ligdamon et Lidias* de Scudéry<sup>17</sup> ou la première journée de *Pandoste*, pièce perdue de Hardy<sup>18</sup>. Pour *Arétaphile* de Du Ryer, on note l'utilisation d'une corde qui permet au personnage de Philarque de faire passer un mot à Arétaphile par la fenêtre de sa prison, située en hauteur<sup>19</sup>. Que les actions aient été représentées grâce à des procédés de mise en scène et d'étagement, ou qu'elles l'aient été par de simples évocations ou des toiles peintes, de nombreuses pièces, dans les premières décennies du XVII<sup>e</sup> siècle, font jouer des scènes de surplomb.

De cette manière, la tragi-comédie de Billard et la tragédie de Bellone s'inscrivent dans une dramaturgie répandue à l'époque, et en particulier dans le théâtre normand et rouennais. Ainsi, de nombreuses tragédies rouennaises des années 1600-1610 contiennent des scènes de surplomb, qui conjuguent le plus souvent motif amoureux et motif guerrier. Si *Les Amours de Dalcméon et Flore* mettent en scène une intrigue purement amoureuse à travers le motif de l'escalade et du rapt, la plupart des tragédies rouennaises figurent une impossibilité ou un échec amoureux à travers la représentation d'une scène de surplomb, où falaise, forteresse, remparts matérialisent aussi bien l'exécution spectaculaire du condamné<sup>20</sup> que l'annihilation des illusions et des velléités amoureuses. Dans la *Tragédie du More cruel*<sup>21</sup>, la femme et les enfants de Rivierey sont précipités du haut de la forteresse ; dans *Acoubar* de Du Hamel<sup>22</sup>, le héros est empêché de retrouver son amante par une falaise que ses soldats doivent attaquer ; dans *La Rhodienne* de Mainfray<sup>23</sup>, Solyman, amoureux de Perside, ne la reconnaît pas, alors qu'elle l'invective sur les remparts de Rhodes, et la fait tuer. Ainsi, comme le fait justement remarquer Sybille Chevallier-Micki, « les intrigues qui se jouent en surplomb sont, pour la plupart, des intrigues qui pourraient être uniquement amoureuses, et qui sont donc déplacées du registre comique au registre tragique [...] »<sup>24</sup>. La pièce de Bellone, si elle ne met pas en scène de bataille et dramatise une intrigue purement domestique, ressortit bien à cette même dialectique guerrière et convoque le même retournement du comique au tragique. Ainsi, la partition effectuée ne nous semble pas opérative puisque nous nous retrouvons dans tous les cas, avec la scène de balcon ou, plus généralement, de surplomb, face à des pièces qui, littéralement, dégénèrent en tragédie. De ce point de vue, *Genèvre* constitue un cas à part : publiée à

---

<sup>14</sup> Op. cit., p. 342.

<sup>15</sup> *Mémoire de Mahelot*, op. cit., p. 276-277.

<sup>16</sup> Ibid., p. 233.

<sup>17</sup> Ibid., p. 239.

<sup>18</sup> Ibid. p. 247.

<sup>19</sup> Pierre du Ryer, *Arétaphile*, Paris, 1618, manuscrit de la Bibliothèque Nationale de France, III, 1, p. 31.

<sup>20</sup> La scène théâtrale et l'échafaud sont clairement identifiés dans la tragédie *La Magicienne estrangere*, qui relate la condamnation et l'exécution de Léonora Galigai (Rouen, David Geuffroy et Jacques Besongne, 1617).

<sup>21</sup> *Tragédie française d'un more cruel envers son seigneur nommé Rivierey, gentil homme espagnol et ses enfants*, Rouen, Abraham Cousturier, s.d. ; éd. Christian Biet dans *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (XVI<sup>e</sup> – XVII<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Laffont, Bouquins, 2006.

<sup>22</sup> Jacques Du Hamel, *Acoubar, tragédie tirée des Amours de Pistion et Fortunie, en leur voyage de Canada*, Rouen, Raphaël du Petit Val, 1611.

<sup>23</sup> Pierre Mainfray, *La Rhodienne, ou la Cruauté de Solyman. Tragédie, où l'on voit naïvement décrites les infortunes amoureuses d'Eraste et de Perside*, Rouen, David du Petit Val, 1621 ; éd. Christian Biet dans *Théâtre de la cruauté et récits sanglants en France (xvi<sup>e</sup> – xvii<sup>e</sup> siècles)*, Paris, Laffont, Bouquins, 2006.

<sup>24</sup> S. Chevallier-Micki, *Tragédies et théâtre rouennais*, p. 368.

Paris, elle ne participe pas de la même poétique sanglante que les tragédies rouennaises et elle ne représente pas, sinon par *l'energeia* de la parole des acteurs, la scène en question. Il s'agit bien d'une tragi-comédie qui ne répond pas aux mêmes critères poétiques et spectaculaires que les tragédies rouennaises qui lui sont contemporaines.

Dispositif infernal qui s'élève pourtant dans les airs, ce surplomb crée donc une tension entre crudité et clair-obscur, monstration et secret, exhibition et dissimulation. La scène de balcon se signale de cette manière par sa théâtralité accrue ou, pour le dire autrement, par le fait qu'elle constitue une sorte de « théâtre au carré ».

### **Transgression(s) et mauvais genre(s) : la scène de balcon et ses implications juridiques et génériques.**

Cette dramaturgie de la transgression n'est évidemment pas sans poser des problèmes éthiques et juridiques, et il n'est donc pas étonnant que, chez Billard comme chez Bellone, la présence des figures paternelle et royale, qui fonctionnent de pair, ait une place importante. Cependant, les schémas des deux pièces sont dissymétriques : dans *Genève*, le roi est un père bienveillant et juste, qui apprend le crime supposé de sa fille, et qui, même s'il peine à croire à la culpabilité de sa fille, entreprend de rétablir la justice et entame le processus légal pour venger Lurquain. Si le père de Genève fait donc figure de roi juste, celui de Flore représente plutôt un tyran domestique et politique. Alors qu'il veut marier de force sa fille au prince Lapside, il n'hésite pas à immoler sa fille sur l'autel de sa colère, une fois la tentative d'évasion déjouée. Le texte met ainsi en valeur la colère qui se fait cruauté d'Atamente, à travers le déluge d'injures dont il invective les amants malheureux :

Vous avez beau fuir, arrêtez ces volleurs,  
Arcade saisissez tous ces escaladeurs :  
Ah esprit tout divin que tu es véritable !  
Arcade, attrainez tost ceste fille execrable,  
Et amenez aussi ceste salle putain,  
De ses lubricitez remede souverain :  
Apretez des gibets & des aspres tortures,  
Qu'ils sentent des tourmens les plus aspres poinctures.<sup>25</sup>

Et, un peu plus loin :

Ostez-moy ces putains, arrachez cette peste,  
Qu'on les face mourir & puis qu'on s'en enquete :  
Allez, enfermez-les dedans une prison,  
Les feux & les cordeaux feront leur guerison :  
Sus que l'on face armer l'une & l'autre Province,  
Qu'on m'amene le corps de ce rustique Prince,  
Je jure mon pouvoir que tous trois estendus  
Ils seront en public miserables pendus.<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> *Les Amours de Dalcméon et Flore*, IV, p. 46-47.

<sup>26</sup> *Les Amours de Dalcméon et Flore*, p. 48.

Cette flopée d'injures colore d'une touche comique la scène, et fait pendant au désespoir de Dalcmeon et Flore. Or, nous retrouvons également dans *Genève* une scène qui témoigne, quoique de manière différente, du caractère comique de l'intrigue. Il s'agit du dialogue qui intervient entre les parents de Genève, à la scène 3 de l'acte IV :

LA ROYNE.

Mon Dieu que j'ay de peur : non que je doute en rien,  
De l'honneur de ma fille, elle est fille de bien,  
Je sçay qu'elle craint Dieu, qu'elle est bonne, & bien nee :  
Mais je crains les hazards d'une heure infortunee.

LE ROY.

Et moy je ne crains rien : c'est le temps, & le lieu,  
Ou se faut asseurer des faveurs du grand Dieu.

LA ROYNE.

Je m'en asseure trop, mais je tremble en courage.

[...]

LE ROY.

Ho, ho, & mon Zerbin ?

LA ROYNE.

Mais il n'est pas.

LE ROY.

C'est ce qui me desplaist : j'en ay bien du soucy.

Si mon fils y estoit, ce conteur de sornete

Auroit bien le cœur bas, & la langue muette.<sup>27</sup>

Force est donc de faire le parallèle entre les deux pièces et de constater le contraste entre le tragique bouffon de la colère d'Atamente et le comique plus léger de la pièce de Billard.

Mais la pièce de Billard ne questionne pas vraiment la légitimité de la relation entre ses deux protagonistes, et la scène de balcon constitue seulement le piège optique qui trompe Ariodan et Lurquain. Au contraire, la pièce de Bellone, comme l'a montré Christian Biet, invite le spectateur à se faire le témoin et le juge d'un problème juridique précis, à savoir celui de la légitimité du rapt amoureux, et tâcher d'en démêler les contradictions : « [F]aut-il interdire le rapt au nom du fait qu'il est dangeureux ? faut-il entraver le pouvoir des pères au même titre ? faut-il surveiller les enfants malgré les nouvelles lois ? faut-il critiquer ces nouvelles lois ou les appliquer avec ardeur ? »<sup>28</sup>. Si, d'un point de vue dramaturgique, la passion tragique des amants est légitime et juste, elle ne va pas sans soulever des contradictions qui en constituent la puissance transgressive.

De ce point de vue, le régime de représentation de la scène de balcon dans les pièces de Billard et de Bellone est fondamentalement différent. Dans *Les Amours de Dalcmeon et de Flore*, elle se définit littéralement par une sur-représentation, une surexposition du moment théâtral et de ses effets paradoxaux. Comme les nombreuses scènes de surplomb (que ce surplomb symbolise par exemple une falaise ou une forteresse) qui émaillent le théâtre français durant les premières décennies du XVII<sup>e</sup> siècle, la scène d'escalade donne à voir la théâtralité même de ce qui est représenté. Obligeant le spectateur à relever son regard fasciné et à observer l'action spectaculaire qui se joue et qui est censée l'impressionner, elle produit un pathos paradoxal. Dédoublant le plateau

<sup>27</sup> *Genève*, IV, 3, p. 180 r-v.

<sup>28</sup> Christian Biet, « Vaut-il mieux se marier que brûler ? », in *Discours juridiques et amours littéraires*, Actes de colloque de Brest, éd. E. Ribemont et J.-P. Dupouy, Paris, Champion, p. 6.



théâtral en une verticalité pathétique, elle dédouble dans le même temps le regard du spectateur et provoque une distance critique, un éloignement grâce auquel le public devient à la fois juge et partie, l'action dramatique à la fois spectacle pur et distanciation critique.

Si la scène de balcon obéit à des régimes de représentation fort différents chez Billard et chez Bellone, elle plonge bien personnages et spectateurs dans l'incertitude fascinée : les visages se confondent, les passions s'exacerbent, la vie s'accélère et se renverse subitement. Se produit ainsi dans les pièces un basculement inattendu, qui fait dégénérer l'intrigue et inverse les pôles dramatiques. *Genèvre* et *Les Amours de Dalcméon et Flore* paraissent en effet à un moment où les limites entre les genres sont poreuses et où ceux-ci ne semblent pas même exister en tant que catégories poétiques nettement définies.

La pièce de Bellone fait partie des nombreuses tragédies de l'époque qui adaptent une source romanesque, puisqu'elle dramatise les *Constantes et fidèles amours de Dalcmion et de Deflore* de Philippes (1599). Tragédie, la pièce en est bien une, par sa fin funeste, critère essentiel dans la définition du genre. Ainsi, même si les morts ne sont pas représentées ni même sûres, ce sont Dalcméon, Flore puis Atamente se repentant de ses fautes, qui semblent périr à la toute fin de la pièce. Or, jusqu'à la fin de l'acte IV, ce n'est pas une tragédie qui paraît se dérouler, mais plutôt une comédie amoureuse, teintée d'éléments pastoraux. Dalcméon amoureux est tout d'abord rejeté par Flore, à l'acte I, à cause de leur inégalité de rang. S'ensuivent une série de scènes et de motifs topiques et que l'on retrouve le plus souvent dans la pastorale : le songe amoureux de Dalcméon ; les conseils raisonnés de son confident Scipion (« Tentez une autre fois par un discours mignard / Si en ce cœur de rocq vous pourriez avoir part ; / Peust-estre, que sçait-on ? ces filles sont si fines / Qu'elles le voudroyent bien & n'en font pas les mines »<sup>29</sup>) ; l'échange de lettres entre Dalcméon et Flore, dont la flamme s'est déclarée. Et même si, par moments, pointent le pressentiment d'une issue tragique, comme ces vers de Flore : « Je sens un philtre doux couler dedans mes os : / Je sens une poison qui m'infecte les veines, / De ma prochaine mort prophéties certaines »<sup>30</sup>, nous restons dans le cadre topique des amours pastorales. Or, c'est justement dans cette atmosphère bocagère que surgit la violence tragique, l'obstacle du rival amoureux et celui de l'opposition parentale se conjuguant. Ainsi, les amants fomentent leur projet d'évasion dans un lieu propre aux amours pastorales : « A côté du château / Dedans un petit bois, près le bord d'un ruisseau »<sup>31</sup>. Par ailleurs, ce n'est pas des amants qu'émane le projet d'enlèvement mais de la suivante de Flore, Tramille :

He Madame, escoutez je sçay bien un beau coup,  
Quand vous serez couchée en vostre garde-robbe,  
Il est bon que Monsieur cette nuit vous dérobbé :  
Car vostre pere estant en son lit à repos,  
Le sommeil se glissant au milieu de ses os,  
Luy bouchera du tout & l'oreille & la veuë,  
Tellement que de nul ne serez apperceuë.

Et Flore de préciser les moyens de l'évasion :

---

<sup>29</sup> *Les Amours de Dalcméon et Flore*, II, 22.

<sup>30</sup> *Les Amours de Dalcméon et Flore*, II, p. 23.

<sup>31</sup> *Les Amours de Dalcméon et Flore*, III, p. 35.

Il faudra seulement une eschelle dresser  
A moitié du logis proche de la fenestre :  
A vostre moindre mot vous me verrez paroistre,  
Et ma fidelle & moy nous prendrons le loisir  
De faire nos pacquets, comme j'en ay desir.<sup>32</sup>

Dalcméon, s'il n'est donc pas instigateur de l'enlèvement, en est aussi un bien maladroit agent, puisqu'il arrive sur les lieux en ayant oublié l'échelle. C'est cet oubli qui fait échouer le projet, puisque la pièce profite de cette ellipse pour montrer l'apparition de l'ombre à Atamente. Dalcméon se comporte donc comme un piètre héros de tragédie, puisqu'il n'en a ni le rang social ni la vertu chevaleresque. Peut-on dire alors de lui, comme le fait Sybille Chevallier-Micki, qu'« il est un personnage de comédie perdu dans une intrigue de tragédie »<sup>33</sup> ?

Oui, parce qu'en effet le personnage, même s'il est vertueux, n'a rien d'héroïque et parce qu'il est dénué d'esprit de décision. Mais, précisément, l'intrigue de la pièce ne ressortit pas, hormis sa fin, à la tragédie. Son renversement est brutal, et la tragédie, qui plus est, se dénoue en deux temps. En effet, après leur arrestation, Dalcméon est mis en prison, où lui apparaît l'ombre de sa mère, qui lui permet de s'évader. L'acte V montre ainsi la fuite de Dalcméon, Flore et Tramille. Mais les fuyards sont repris à cause de Flore, qui a voulu s'arrêter sous des ormeaux pour sceller définitivement leur union. Une fois encore, la tragédie ne naît que d'un contretemps qui lui-même n'a rien de fondamentalement de tragique.

Le même mélange des genres et la même porosité des formes poétiques se retrouvent chez Billard, qui adapte lui aussi une source romanesque moderne, même si son intrigue bascule du malheur et du péril de mort vers une fin heureuse. *Genèvre* présente la particularité d'être la seule tragi-comédie au sein du recueil de tragédies de son auteur, où elle occupe la dernière position. Son originalité est soulignée par le fait qu'elle n'est pas dédiée à un protecteur éminent mais à des demoiselles, les filles du duc de Rohan (ce qui peut justifier cette fin heureuse). On reconnaît dans la pièce les principaux marqueurs de la tragi-comédie<sup>34</sup>, à savoir les motifs du déguisement, de l'amour contrarié et donc un dénouement heureux amorcé par une fausse mort et une reconnaissance. Cependant, cette forme reste marquée par l'influence structurelle de la tragédie renaissante. Comme les autres pièces du recueil, l'action est concentrée dans l'ensemble des récits rapportés et notamment le monologue qui compose intégralement le premier acte. Nous avons également mentionné l'apparition à deux reprises d'ombres, motif omniprésent dans la tragédie renaissante et qui est intégré également aux *Amours de Dalcméon et Flore*. À la croisée de ces deux genres, avec des touches comiques, reprenant également des éléments historiques (avec l'apparition de Renaud de Montauban), la pièce, comme celle de Bellone, se trouve donc à la croisée des genres.

Or, dans *Les Amours de Dalcméon et Flore* comme dans *Genèvre*, la scène de balcon ne résout rien, et surtout pas la détermination générique de la pièce. Escalade en clair-obscur ou enlèvement surexposé, l'espace-temps créé est un suspens suspense, une

---

<sup>32</sup> *Les Amours de Dalcméon et Flore*, IV, p. 43.

<sup>33</sup> S. Chevallier-Micki, *Tragédies et théâtre rouennais*, p. 375.

<sup>34</sup> Voir Hélène Baby, *La tragi-comédie de Corneille à Quinault*, Paris, Klincksieck, 2001.

parenthèse amoureuse et transgressive. Et, si Bellone paraît, dix ans plus tard, mettre sur les tréteaux la scène racontée chez Billard, la voir ne clarifie rien pour le spectateur et pour les personnages témoins.

« Œil, beaux yeux, he pourquoy m'avez vous enchanté »<sup>35</sup>, se plaint Ariodan au début de *Genève*. Parlant des yeux de son amante, il parle aussi des siens : précisément parce que ce qu'il a vu est un enchantement, par lequel se font et se défont les illusions, les amours et les vies. La scène du balcon, en montrant un théâtre en train de se faire sous le regard et dans les yeux des amants, des pères ou des frères, révèle sa beauté artificielle et d'autant plus intense. Gageons que c'est de ces êtres suspendus dans l'air et dans l'imagination, de ces êtres factices aux existences fragiles que rêvaient et que rêvent encore aujourd'hui les spectateurs au balcon.

**Alban Délérís (Université Paul-Valéry Montpellier 3)**

---

<sup>35</sup> *Genève*, I, p. 168.