



**HAL**  
open science

# Lits d'amour, lits de mort : “ scènes ” de chambre dans des tragédies françaises et anglaises au début du XVIIe siècle

Alban Délérís

► **To cite this version:**

Alban Délérís. Lits d'amour, lits de mort : “ scènes ” de chambre dans des tragédies françaises et anglaises au début du XVIIe siècle. Arrêt sur scène / Scene Focus, 2019, 10.4000/asf.688 . hal-04063523

**HAL Id: hal-04063523**

**<https://hal.science/hal-04063523>**

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.

## Lits d'amour, lits de mort : « scènes » de chambre dans des tragédies françaises et anglaises au début du XVII<sup>e</sup> siècle

Alban Délérís

---



### Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/asf/688>

DOI : [10.4000/asf.688](https://doi.org/10.4000/asf.688)

ISSN : 2268-977X

### Éditeur

IRCL (UMR 5186) CNRS/Université Paul-Valéry Montpellier 3

### Référence électronique

Alban Délérís, « Lits d'amour, lits de mort : « scènes » de chambre dans des tragédies françaises et anglaises au début du XVII<sup>e</sup> siècle », *Arrêt sur scène / Scene Focus* [En ligne], 8 | 2019, mis en ligne le 01 novembre 2019, consulté le 12 janvier 2023. URL : <http://journals.openedition.org/asf/688> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/asf.688>

---

Ce document a été généré automatiquement le 12 janvier 2023.



Creative Commons - Attribution - Partage dans les Mêmes Conditions 4.0 International - CC BY-SA 4.0  
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

---

# Lits d'amour, lits de mort : « scènes » de chambre dans des tragédies françaises et anglaises au début du XVII<sup>e</sup> siècle

Alban Déléris

---

- 1 La chambre, a priori, est le lieu le moins approprié à la représentation théâtrale, en ce que, justement, il n'est pas « présentable ». Espace intime, lieu du secret, des actes les plus triviaux comme des plus tabous, il semble en contradiction avec l'idée d'une exposition publique, d'une exhibition au regard curieux et inquisiteur des spectateurs. Pourtant, force est de constater que, des pièces de Shakespeare aux tragédies de Racine, la scène de chambre est un lieu topique du théâtre du XVI<sup>e</sup> et du XVII<sup>e</sup> siècles, quels que soient les genres dramatiques et quelles que soient les conventions en vigueur.
- 2 Ces scènes figurent un espace par nature paradoxal, où se présente aux yeux du spectateur ce qu'il ne devrait pas voir, où ce qui devait être caché, passé sous le voile de la clandestinité ou du secret, se montre sous son jour le plus cru. Le point focal de cet espace, où convergent toutes les lignes de la perspective, est bien entendu le lit. Les scènes de chambre sont ainsi bien souvent des scènes de lit. Lit d'amour tout d'abord, où les personnages de théâtre se retrouvent pour jouir de leur amour, dans une clandestinité transgressive, passionnée ou rieuse : le lit est alors lieu des ébats, cachés sous un drap qui reste immaculé aux yeux du spectateur, mais sur lequel pèse aussi un interdit social ou familial. Lit de mort ensuite, puisque c'est là que, souvent, les personnages meurent non de leur belle mort mais d'une mort sanglante : le lit devient alors tombeau, lieu par excellence de la tragédie et de son dénouement funeste.
- 3 La chambre, parce qu'elle se trouve au centre des intrigues et des enjeux dramatiques, se rencontre aussi bien dans des comédies et des tragédies, et son utilisation se situe souvent au carrefour de ces genres. Le rire et les ébats amoureux basculent alors soudainement du côté des larmes et se teintent de sang.

- 4 De nombreuses pièces, en France et en Angleterre, à la fin du XVI<sup>e</sup> et au début du XVII<sup>e</sup> siècle, présentent des scènes de chambre au carrefour de la tragédie et de la comédie. En France, nombre de tragédies se fondent ainsi sur des intrigues amoureuses tirées le plus souvent de sources romanesques<sup>1</sup> : nous nous concentrerons, au sein d'un vaste corpus qui comprend par exemple *La Folie d'Isabelle* d'Alexandre Hardy ou *Amnon et Thamar* de Chrestien des Croix, sur deux tragédies. De la même manière, nous aborderons deux pièces jacobéennes, *'Tis Pity She's a Whore* de John Ford et *Cymbeline* de Shakespeare, à travers un vaste réseau textuel et dramatique qui comprend des pièces telles que *Titus Andronicus* de Shakespeare ou *A King and No King* de Fletcher.
- 5 La première pièce française qui attirera notre attention, la *Tragédie de Radegonde, duchesse de Bourgogne*, de François du Souhait, est publiée à Paris en 1599<sup>2</sup>. Malgré le fait qu'elle soit imprimée dans la capitale, la pièce présente un fort ancrage provincial, puisqu'elle se passe en partie à Dijon et que l'auteur justifie la rudesse présumée par son origine provinciale : « Voici une Bourguignonne habillée à la Française, qui n'a encor appris ce doux langage de la Cour<sup>3</sup> ». Si elle s'inscrit dans la tradition humaniste, comme en témoigne par exemple la présence d'un prologue et des chœurs, elle constitue également une des premières occurrences de cette tragédie amoureuse que l'on retrouve dans les catalogues des années 1600–1610. L'intrigue, qui se termine par la mort des amants, en témoigne : la duchesse Radegonde est amoureuse du valet Floran, qui l'aime aussi mais veut rester fidèle à son maître. Elle l'accuse alors pour s'en venger mais le duc, après l'avoir interrogé, décide de le garder auprès de lui. Le duc promet à Floran sa nièce Constance et fait croire à Radegonde que le valet aime une autre femme. Radegonde, ne pouvant garder cette information pour elle, le raconte à sa nièce qui arrive à Dijon et qui, en apprenant ces nouvelles et croyant que Floran a une autre maîtresse, se tue. Floran arrive sur ces entrefaites et se tue à son tour. Le duc, après le récit que lui fait une damoiselle, se sacrifie à la mémoire des trépassés.
- 6 La tragédie de du Souhait présente ainsi un schéma dramatique analogue à celui de bon nombre de comédies, où les amours des personnages principaux sont compliquées par des obstacles familiaux ou conjugaux. Cependant, ce schéma amoureux traditionnel est subverti par sa superposition avec un autre, puis son remplacement. Le couple amoureux initial est en effet confronté à deux obstacles, l'un conjugal puisque Radegonde est mariée, l'autre social puisqu'elle est amoureuse de son valet. Par ailleurs, c'est le protagoniste amoureux lui-même qui accélère le processus tragique et la vengeance ne va alors pas porter sur un rival, comme dans la plupart des pièces construites sur ce modèle, mais sur l'amant lui-même et, par contrecoup, sur celle qu'on lui destine dans un second temps, à savoir la nièce de Radegonde. Un tel schéma repose sur une répartition symbolique et une opposition entre des personnages vertueux (Floran et Constance) et le personnage malfaisant de Radegonde, responsable de l'accélération tragique au dernier acte.
- 7 La pièce se déroule ainsi suivant une intrigue domestique proche d'un canevas de comédie, puisque la première histoire amoureuse met en scène une inégalité de rangs, Radegonde étant amoureuse de son valet. Du Souhait utilise ainsi des *topoi* comiques ou pastoraux, comme une scène d'aveu à l'acte II. Radegonde tâche de déployer une rhétorique de la persuasion et de la séduction en l'engageant à cesser ses plaintes amoureuses et à jouir d'être aimé par elle. Mais Floran reste insensible à ses avances et tient, en opposition avec la passion corrompue de Radegonde, un discours moralisant sur la vertu du mariage et sur la fidélité de la femme envers son mari. Le comique

procède ici du décalage entre la vertu naïve du jeune valet et la cour assidue de la duchesse. C'est cependant le refus amoureux qui en est la conséquence qui fait basculer la pièce du côté de la tragédie.

- 8 Ainsi, après que Radegonde se venge en dénonçant Floran au duc, ce dernier s'assure de l'honnêteté de son valet en lui demandant de qui il est amoureux. Ferdinand veut ensuite confirmation de cela, et invente pour en avoir la preuve irréfutable le stratagème suivant :

FLORAN

La nuit n'aura sitôt son manteau recouvert,  
 Pour tenir en secret tout le monde à couvert,  
 Que porté sur le dos d'une jument pied d'aile,  
 Amant je me rendrai en sa chambre près d'elle :  
 Et content seulement d'un baiser douceureux,  
 Je retourne au matin encor plus amoureux,  
 S'il vous plaît de nous voir, et nos discours entendre  
 Vous connaîtrez à quoi notre flamme peut tendre :  
 Nous parlons chastement, en espérant toujours  
 Sous la faveur d'Hymen jouir de nos amours.

FERDINAND

Sitôt que le Soleil achevant sa carrière,  
 On verra luire au ciel cette brune courrière,  
 Je veux pour savoir tout en me cachant en un coin,  
 Etre de vos amours compagnon et témoin<sup>4</sup>.

- 9 La chambre apparaît ainsi dans le dispositif imaginé par Ferdinand comme le lieu paradoxal d'une exposition aux regards de l'intimité amoureuse. Le motif de la nuit joue de ce point de vue un rôle essentiel, puisqu'en cachant la rencontre des amoureux elle révèle la vérité de leur amour. Par ailleurs, Ferdinand se met dans la position d'un spectateur actif, à la fois « compagnon et témoin », metteur en scène enfin de la rencontre dont il a littéralement imaginé le déroulement.
- 10 Du Souhait représente ensuite la scène proprement dite, où Constance attend son amant. La tonalité amoureuse est ici viciée, si l'on peut dire, par la double énonciation. Nous savons que Ferdinand assiste à la scène et que la sincérité de Floran est atténuée par ce qu'il cache, à savoir qu'ils sont regardés :

FLORAN

Je veux me retirer afin que nos amours  
 (Le jour est déjà grand) soient secrètes toujours.

CONSTANCE

Il semble que le jour notre bonheur envie,  
 Et qu'il veuille troubler notre amoureuse vie.  
 Notre discrétion targuera notre amour,  
 Des avertissements de l'étoile du jour<sup>5</sup>.

- 11 La scène de chambre est donc une fausse scène de secret, en ce qu'elle se joue à l'insu de Constance et, dans une certaine mesure, se joue d'elle. Ferdinand, après avoir assisté à la rencontre, possède la preuve de l'amour de Constance et Floran : il faut donc, pour y croire, le voir. On peut se demander, par ailleurs, comment était représenté cet espace de la chambre. Si Ferdinand précise qu'il doit observer les amants en se cachant dans « un coin », il est difficile de savoir s'il est censé se trouver à l'intérieur ou à l'extérieur de cet espace. Une autre tragédie publiée à la même période peut nous fournir des éléments de compréhension.

- 12 Nous pouvons ainsi lire la pièce de Du Souhait en regard avec une tragédie publiée quelques années plus tard à Rouen, *Rosemonde ou la vengeance*, de Nicolas Chrestien des Croix<sup>6</sup>. Celui-ci a tiré le sujet de sa pièce d'une histoire tragique de Belleforest, « Rosemonde Reine, fait occire le Roi Alboin son mari, puis étant aveuglée d'un appétit désordonné cuidant faire mourir son second mari, fut d'elle-même cause de sa mort, suivant ses deux maris en l'autre monde<sup>7</sup> ». Ce récit avait déjà fait l'objet d'une adaptation dramatique en Italie, avec une *Rosmunda* jouée devant le pape Léon X en 1515, et il sera également mis à la scène par Baro en 1651. L'intrigue de la pièce, comme celle de *Radegonde*, est composée de plusieurs épisodes. Rosemonde y est mariée avec le vainqueur de son peuple, Alboin. Celui-ci est responsable de la mort de son père et a commis un acte transgressif et macabre : il a fait boire Rosemonde dans le crâne de son père utilisé comme coupe. L'ombre de Comonde, le père, apparaît au début du premier acte pour se plaindre du sort qui lui a été réservé ainsi que de l'indifférence de sa fille. Alors qu'elle se réjouissait jusqu'à ce moment de sa réussite conjugale, Rosemonde décide de se venger d'Alboin et d'éliminer son indésirable mari. Elle convainc ainsi Almachilde, son amant, et Péredée, un Lombard, de tuer leur roi. Elle propose au premier de se marier avec elle et lui demande de persuader Péredée de l'aider. Mais celui-ci s'oppose aux desseins meurtriers qui lui sont présentés et Rosemonde imagine alors un premier stratagème pour le forcer à exécuter sa vengeance :

Je veux que Peredée avecques moi se couche,  
De Barcée cuidant être dedans la couche.  
Il faut si dextrement conduire tout ce fait,  
Que contre mon époux il commette un forfait<sup>8</sup>.

- 13 La feinte consiste ainsi à faire croire à Péredée qu'il se couche avec son amante Barcée dans le lit de Rosemonde, alors que c'est bien celle-ci qui s'y trouve. La reine l'accuse ainsi d'impudicité et d'avoir voulu la forcer à salir sa couche conjugale. Un tel retournement dans la vengeance rappelle bien sûr la ruse imaginée par Radegonde pour faire accuser Floran et les fausses accusations de Rosemonde annoncent son crime à venir :

Que tu aies donc eu tant de témérité  
D'avoir terni le los de ma pudicité ?  
Que tu aies honni de mon mari la couche,  
Et de sales baisers même polu ma bouche ?  
Adultère impudent, une punition  
Tallonnera de près cette présomption :  
Plutôt que d'endurer une telle infamie,  
Ce corps par toi polu sera privé de vie.  
Perfide qui n'as craint pour un si court plaisir,  
Mes jours accompagner d'un triste déplaisir<sup>9</sup>.

- 14 Après que Péredée a accepté de participer à ce complot, Rosemonde se rend dans sa chambre pour voir ce que fait Alboin puis revient informer ses complices. L'intimité de la chambre est en quelque sorte dévoilée de manière proleptique, puisque Rosemonde en fait une scène vacante, ouverte aux intentions meurtrières des hommes à son compte. La chambre est un espace hors-champ, qui dans ce cas n'est pas montré d'emblée mais que l'imagination vient investir avant les regards :

ALMACHILDE  
Où est-il ?  
PÉREDÉE  
Que fait-il ?

ROSEMONDE

Dessus son lit il dort.

PÉREDÉE

Nous le ferons dormir du sommeil de la mort.

ALMACHILDE

Est-il seul dans sa chambre ?

ROSEMONDE

Ayant fermé la porte

J'ai tout fait retirer : et si je vous apporte

Son tranchant coutelas, trempez-le dans son sein.

PÉREDÉE

Marchons donc, trop longtemps est oisive ma main<sup>10</sup>.

- 15 Il y a donc un changement de scène<sup>11</sup> et de lieu vers la chambre d'Alboin, que l'on retrouve ensuite dans son lit. Il s'exclame et lance des imprécations contre Rosemonde, et une fois le meurtre exécuté, nous retrouvons Albisinde et Guérbin sur les lieux du crime.
- 16 Sybille Chevallier-Micki s'est interrogée sur les dispositifs scéniques utilisés dans le théâtre tragique rouennais au début du XVII<sup>e</sup> siècle et la pièce de Chrestien des Croix retient son attention à plusieurs reprises<sup>12</sup>. Comme nous l'avons souligné, l'espace dramaturgique de la chambre est utilisé à deux reprises, mais selon des modalités différentes. En effet, l'adultère commis à son insu par Péredée avec Rosemonde se produit hors-scène, à l'abri des regards des spectateurs, tandis que le meurtre d'Alboin, lui, est commis à la vue du public. Or, il semble que le dispositif utilisé ici soit une « tente » qui s'ouvre et se ferme avec des rideaux « pour laisser entrer ou sortir un personnage, pour montrer ou masquer une action qui se déroule à l'intérieur ou en dévoiler ou dissimuler [...] le résultat<sup>13</sup> ». On retrouve en effet des occurrences d'un tel dispositif dans des pièces contemporaines comme la *Tragédie de sainte Agnès* de Troterel (1615) ou dans une autre pièce de Chrestien des Croix, *Amnon et Thamar* (1608)<sup>14</sup>, dans laquelle le personnage de Thamar entre dans la chambre d'Amnon, qui la viole dans l'intervalle entre le troisième et le quatrième actes. Amnon congédie en effet sa sœur au début de l'acte IV :
- Ôte-toi, sors d'ici, puisque j'ai fait de toi,  
Je ne veux plus te voir gisante auprès de moi,  
Retire-toi d'ici malheureuse insensée,  
Après avoir joui, mon amour est passée [...]  
Jonatas ferme l'huis, et laisse lamenter,  
Cette folle qui vient mon repos agiter<sup>15</sup>.
- 17 Cette réplique ainsi que le récit que fait Thamar à son frère Absalon mentionnent donc la présence d'un « huis » sur la scène, dont on ouvre et ferme la porte à plusieurs reprises, et donc d'un système d'ouverture et d'obturation de l'espace constitué par la chambre.
- 18 Un tel dispositif scénique n'a rien de nouveau, puisqu'on le trouve déjà dans des mystères médiévaux, et il a une postérité dans le théâtre français : les scènes rouennaises ont ainsi une grande proximité avec les indications présentes dans le *Mémoire* de Mahelot pour certaines pièces<sup>16</sup>. Il est noté par exemple pour l'*Agarite* de Durval, publiée en 1636, la présence d'« une chambre garnie, d'un Superbe Lit, lequel se ferme et ouvre quand il en est besoin<sup>17</sup> ». De la même manière, *La Folie d'Isabelle* de Hardy met en place le même système de masquage d'une chambre, c'est-à-dire d'un

espace clos grâce à un système de voilement/dévoilement, contenant souvent un lit, et pouvant être placé au milieu de la scène.

- 19 Quoi qu'il en soit, il apparaît que l'utilisation de cet espace offre différentes possibilités dramaturgiques. Tout d'abord, la chambre peut servir à la figuration d'un adultère, comme dans *Rosemonde*, ou même d'un viol, comme c'est le cas dans *Amnon et Thamar* : dans ce cas, la représentation est indirecte et les rideaux restent tirés, masquant la transgression sexuelle aux regards du public. Mais cette représentation indirecte rend possible dans un second temps une représentation frontale, où les rideaux s'ouvrent, et montrent à la vue de tous la réalisation du crime : Chrestien des Croix représente ainsi le régicide d'Alboin dans sa pièce à la suite de l'adultère et de la feinte de *Rosemonde*. La transgression première d'un espace pour ainsi dire sacré car il constitue le lieu de l'intimité conjugale, rend possible une transgression plus grande. Surtout, il fait de la chambre non plus un lieu privé mais un espace public, un autre « échafaud » sur lequel va se dérouler la représentation d'une tragédie non plus domestique mais politique.
- 20 Ces différentes tragédies françaises du début du XVII<sup>e</sup> siècle se rapprochent par bien des aspects de certaines pièces publiées en Angleterre à la même période, sous le règne de Jacques I<sup>er</sup>. Ces pièces, que l'on regroupe la plupart du temps sous la dénomination de « tragédies de vengeance », se distinguent donc par des thématiques et des intrigues similaires, au centre desquelles un personnage accomplit une vengeance personnelle ou familiale.
- 21 Une des tragédies les plus emblématiques de cette mode dramatique est la pièce de John Ford, *'Tis Pity She's A Whore*, publiée en 1633<sup>18</sup>. Elle tire son sujet d'une nouvelle de François Rosset, « Des amours incestueuses d'un frère et d'une sœur » et se concentre donc autour de la relation entre les personnages de Giovanni et Annabella. Le thème de l'inceste, s'il est présent dans d'autres tragédies et tragi-comédies de l'époque (par exemple dans *A King and No King* de Fletcher, ou dans *The Atheist's Tragedy* de Tourneur, publiées en 1611 toutes deux), est traité dans la tragédie de Ford avec une force particulière. S'inscrivant dans cette lignée de tragédies amoureuses et de vengeance et exploitant la même structure dramatique, la pièce témoigne d'une conscience aiguë du genre, qu'elle pousse en quelque sorte à son paroxysme. Cette outrance tragique de la pièce, qui pourrait faire parler d'une « tragédie au carré », culmine dans la dernière scène, l'une des plus fameuses et les plus sanglantes de la production théâtrale jacobéenne. Giovanni y entre dans la salle du banquet où sont réunis les autres personnages, en portant le cœur de sa sœur planté au bout d'un poignard.
- 22 Or, cette scène emblématique est précédée par une scène de chambre où, comme l'indique une didascalie, Annabella est étendue sur un lit : « Enter Giovanni and Annabella lying on a bed<sup>19</sup> ». L'espace représenté fonctionne donc, d'un point de vue dramaturgique, comme la coulisse du spectacle sanglant et tragique à venir. Ford entrelace, jusqu'au terme de sa pièce, les motifs macabres et amoureux. Annabella est ainsi vêtue de sa robe nuptiale, les noces attendues seront finalement des noces de sang. Par ailleurs, cette scène est annoncée en amont dans la pièce par la scène 1 de l'acte II. On y voit ainsi le frère et la sœur sortant d'une chambre après avoir consommé l'inceste. Ici encore, une didascalie signale l'espace paradoxal et transgressif que constitue la chambre dans l'économie de la tragédie : « Enter Giovanni and Annabella, as from their chamber<sup>20</sup> ». Cette scène de l'acte II se caractérise ainsi par une tonalité amoureuse très marquée, rehaussée en quelque sorte par la transgression de l'inceste :

GIOVANNI

Come, Annabella: no more sister now,  
But love, a name more gracious; do not blush,  
Beauty's sweet wonder, but be proud to know  
That yielding thou hast conquered, and inflamed  
A heart whose tribute is thy brother's life<sup>21</sup>.

[...]

Go where thou wilt, in mind I'll keep thee here,  
And where thou art, I know I shall be there.  
Guardian<sup>22</sup>!

23 Le discours amoureux de Giovanni indique que l'inceste rend les amoureux à la fois inséparables et prisonniers de leur relation et que le lieu de leur amour les tient forclos. Il existe ainsi une continuité implicite et sous-jacente entre l'acte II et l'acte V, puisque la scène précédant le crime semble répondre aux propos de Giovanni, qui sonnent autant comme une promesse que comme une malédiction. Annabella n'a en quelque sorte jamais quitté le lit d'amour, lit fraternel et lit conjugal. La chambre, en même temps qu'elle autorise l'amour illicite et lui permet de se libérer le temps d'une scène des normes sociales et morales, le limite et le retient dans les coulisses du théâtre et de la vie curiale. Le secret qui en est le corollaire n'en sortira pas, ou alors sous la forme d'un spectacle funeste et macabre, tel que le met en scène Giovanni lors du banquet. Parce que cet amour est criminel et contre-nature, il n'est possible de le faire éclater au jour que sous la forme d'une tragédie, une tragédie réduite à son essence métonymique, cœur à la pointe d'une dague.

24 Par ailleurs, la réplique de Giovanni après qu'il a tué sa sœur fait clairement référence au lit d'amour de la chambre :

She's dead, alas, good soul. The hapless fruit  
That in her womb received its life from me  
Hath had from me a cradle and a grave.  
I must not dally. This sad marriage-bed,  
In all her best, bore her alive and dead.  
Soranzo, thou hast missed thy aim in this;  
I have prevented now thy reaching plots,  
And killed a love, for whose each drop of blood  
I would have pawned my heart. Fair Annabella,  
How over-glorious art thou in thy wounds,  
Triumphing over infamy and hate!  
Shrink not, courageous hand, stand up, my heart,  
And boldly act my last and greater part<sup>23</sup>.

25 Cette réplique montre bien l'intrication des registres amoureux et tragique, et même élégiaque. Elle illustre par ailleurs le renversement de la pièce dans la tragédie macabre : les draps amoureux se teintent littéralement et symboliquement du sang d'Annabella. Ce sang, dont on pouvait considérer au début de la pièce qu'il était sang de vierge, devient la métaphore de l'amour impossible et de la souillure de l'inceste consommé. La plainte amoureuse se mue en un chant funèbre et le lit conjugal se transforme en tombeau.

26 *Cymbeline* de Shakespeare<sup>24</sup> présente également la chambre comme cadre d'une intrigue amoureuse. Il s'agit de celle d'Imogen, dans le palais de Cymbeline son père. La pièce de Shakespeare se constitue à partir d'un fonds textuel hétéroclite, sur lequel le dramaturge vient opérer un certain nombre de sédimentations textuelles et dramatiques. Par le jeu des sources, *Cymbeline* relève en effet autant de la tragi-comédie

romanesque que des « histories », et elle incorpore en outre des motifs dont l'outrance sanglante est importée de la tragédie. Son intrigue est complexe et mêle plusieurs fils, qui déploient chacun des couleurs génériques contrastées. Le fil principal tient au mariage entre Imogen, qui a défié l'avis de son père Cymbeline, et Posthumus, contraint de s'exiler. Cette séparation est compliquée par le piège tendu par le personnage-Vice de la pièce, Giacomo, qui fait le pari de séduire Imogen. En fond de cette trame dramatique s'inscrit l'histoire de Cymbeline et de ses fils, qui renvoie à un passé diégétique, lié à la première intrigue, et à un passé à la fois historique et fabulé de la pièce. Enfin, comme dans *Troilus and Cressida*, Shakespeare place à l'arrière plan de sa pièce le conflit militaire et l'invasion romaine. Si ces trois fils se dénouent en même temps à la fin de *Cymbeline*, leur traitement est simultané dans les premiers actes.

- 27 La scène de chambre appartient clairement au premier fil de l'intrigue, qui permet l'introduction de motifs purement comiques, autour de l'adultère supposé d'Imogen. Après avoir essuyé une rebuffade de cette dernière à la scène 6 de l'acte I, Giacomo profite quelques scènes plus loin de son sommeil pour, alors qu'il était caché dans une malle, noter la disposition de la chambre, remarquer un grain de beauté sur le sein de la jeune femme et lui voler un bracelet pour s'en servir comme preuve de son infidélité auprès de Posthumus. À la scène 4 du même acte, il dévoile ainsi ses preuves et, faisant croire à Posthumus qu'il a gagné son pari, emporte sa bague. Les motifs de l'infidélité féminine et de la misogynie rattachent ainsi directement cette partie de la pièce à l'univers comique.
- 28 La scène de chambre proprement dite (même si la notion de scène chez Shakespeare est un concept artificiel, la division en scènes n'existant pas dans les éditions *in-quarto* des pièces<sup>25</sup>), à l'acte II de la pièce, présente un élément de décor important, un coffre, où s'est caché le personnage de Giacomo, qui en sort une fois Imogen endormie. Les observations qu'il va noter dans sa mémoire vont lui servir de preuves pour révéler la soi-disant infidélité d'Imogen à son amant. La scène s'ouvre par cette didascalie initiale : « *Imogen's Bedchamber : a Trunk in one part of it. Enter Imogen in her bed, and a Lady*<sup>26</sup> ». Après que les spectateurs ont assisté à son coucher, et après qu'elle s'est endormie, Giacomo sort du coffre et s'extasie dans un premier temps sur les beautés de la jeune fille, créant des décalages comiques par les comparaisons hasardeuses qu'il emploie pour décrire Imogen (comparant la blancheur de sa peau à celle des draps). Il retrouve cependant rapidement son sens pratique et entame une description de la chambre, à la fois exercice de mémorisation visuelle et somme d'indications de régie :

The crickets sing, and man's o'er-labour'd sense  
Repairs itself by rest. Our Tarquin thus  
Did softly press the rushes, ere he waken'd  
The chastity he wounded. Cytherea,  
How bravely thou becom'st thy bed! fresh lily!  
And whiter than the sheets! That I might touch!  
But kiss, one kiss! Rubies unparagon'd,  
How dearly they do't: 'tis her breathing that  
Perfumes the chamber thus: the flame o' th' taper  
Bows toward her, and would under-peep her lids,  
To see th' enclosed lights, now canopied  
Under these windows, white and azure lac'd  
With blue of heaven's own tinct. But my design.  
To note the chamber: I will write all down:  
Such, and such pictures: there the window, such  
Th' adornment of her bed; the arras, figures,

Why, such, and such; and the contents o' th' story.  
 Ah, but some natural notes about her body  
 Above ten thousands meaner moveables  
 Would testify, t' enrich mine inventory.  
 O sleep, thou ape of death, lie dull upon her,  
 And be her sense but as a monument,  
 Thus in a chapel lying<sup>27</sup>.

- 29 La fonction mnésique de cette scène est clairement assumée par Iachimo, qui se demande de manière rhétorique pourquoi il devrait noter ce qu'il vient d'observer, puisque cela est déjà gravé dans sa mémoire. L'objet mémorisé est ambivalent : plus que le décor, on peut gager que c'est la vision d'Imogen endormie qui se grave dans l'esprit du voyeur. La position de Iachimo redouble de manière ironique celle du spectateur et vient en quelque sorte la concurrencer. En effet, quelques scènes plus loin, à Rome, Iachimo dévoile ces preuves à Posthumus et, faisant croire à celui-ci qu'il a gagné son pari, emporte sa bague. La mémoire du spectateur est ainsi engagée par la description réitérée de Iachimo :

First, her bedchamber,  
 (Where I confess I slept not, but profess  
 Had that was well worth watching) it was hang'd  
 With tapestry of silk and silver, the story  
 Proud Cleopatra, when she met her Roman,  
 And Cydnus swell'd above the banks, or for  
 The press of boats, or pride. A piece of work  
 So bravely done, so rich, that it did strive  
 In workmanship and value; which I wonder'd  
 Could be so rarely and exactly wrought,  
 Since the true life on't was -  
 [...]  
 The chimney  
 Is south the chamber, and the chimney-piece,  
 Chaste Dian, bathing: never saw I figures  
 So likely to report themselves; the cutter  
 Was as another Nature, dumb; outwent her,  
 Motion and breath left out.  
 [...]  
 The roof o' th' chamber  
 With golden cherubins is fretted. Her andirons  
 (I had forgot them) were two winking Cupids  
 Of silver, each on one foot standing, nicely  
 Depending on their brands<sup>28</sup>.

- 30 Même s'il loue le travail de mémorisation de Iachimo, Posthumus ne s'avoue pas convaincu par cette preuve et ce n'est que la révélation du bracelet qui enterre ses espoirs concernant l'innocence d'Imogen.
- 31 Cette scène de *Cymbeline* se démarque des précédentes scènes évoquées par la précision de la description de la chambre qui y est faite. La représentation visuelle est ainsi redoublée par une représentation discursive, qui rend le spectateur voyeur au même titre que Iachimo. Parmi les détails de la description de ce dernier, il en est un dont Marjorie Garber, dans ses analyses de la pièce<sup>29</sup>, a relevé l'importance. Ainsi, le livre que lit Imogen avant de s'endormir est sans aucun doute *Les Métamorphoses* d'Ovide, référence majeure du théâtre shakespearien en général et des romances<sup>30</sup> en particulier. C'est en effet ce que suppose Iachimo dans sa tirade : « She hath been

reading late, / The tale of Tereus, here the leaf's turn'd down / Where Philomel gave up »<sup>31</sup>». Or, l'épisode mentionné par le personnage, l'histoire de Térée et de Philomèle, entretient de nombreuses correspondances avec cette scène de chambre, mais aussi avec la suite de la pièce. Ovide relate que Térée, envoyé à Athènes par sa femme Progné pour aller y retrouver et ramener Philomèle, sa sœur, tombe amoureux de la jeune fille. Dès leur retour, il enlève Philomèle, la séquestre dans une bergerie, la viole et lui coupe la langue pour l'empêcher de révéler son crime. La scène de viol racontée dans le récit latin est donc rejouée de manière symbolique dans la pièce de Shakespeare. L'intimité d'Imogen est bien violée par Iachimo, qui s'est introduit dans sa chambre pendant son sommeil et lui vole un objet personnel, le bracelet, qui fonctionne comme une métonymie de son corps : c'est ce bracelet qui convainc Posthumus de l'adultère supposément commis par son amante. L'évocation de cet épisode mythologique fait par ailleurs basculer la scène de chambre dans un autre registre, qui n'a plus grand-chose de comique et annonce en partie ce qui va suivre dans la pièce.

32 On découvre en effet au début de l'acte III de *Cymbeline* que Posthumus a envoyé une lettre à Pisanio où il lui demande d'assassiner Imogen pour se venger ; il a donné en outre un rendez-vous à la jeune fille dans un lieu au pays de Galles afin de lui tendre un piège. La fuite d'Imogen déguisée permet sa rencontre avec les trois troglodytes et, ce faisant, la reconnaissance d'un lien de fraternité entre la jeune fille et les bergers qui la recueillent dans leur grotte. Cette rencontre permet à Shakespeare, comme dans *The Winter's Tale*, l'évocation de l'univers pastoral. Mais l'univers pastoral se définit justement par les tensions qui l'agitent et par le surgissement de la violence. Si Shakespeare ne met pas en scène de satyres, il fait apparaître un personnage qui incarne les mêmes pulsions violentes et lubriques. Il s'agit de Cloten, rival de Posthumus et amoureux d'Imogen, qui essaye d'attenter à son honneur mais est tué en se battant en duel avec Guidérius, qui le décapite. Ces événements s'enchaînent jusqu'à une scène macabre où Imogen se réveille côte à côte avec le cadavre sans tête de Cloten, qu'elle prend pour Posthumus.

33 Succède ainsi à la cérémonie funèbre organisée par les trois « bergers » pour enterrer Cloten la découverte macabre du corps par Imogen :

IMOGEN [awakes].  
[...]  
A headless man? The garments of Posthumus?  
I know the shape of 's leg: this is his hand:  
His foot Mercurial: his Martial thigh:  
The brawns of Hercules: but his Jovial face –  
Murder in heaven! How? – 'Tis gone<sup>32</sup>.

34 Cet épisode fonctionne ainsi sur le mélange et la reprise détournée d'éléments génériquement distincts. Tout d'abord, le motif du cadavre sans tête renvoie évidemment aux spectacles tragiques tel qu'on peut en voir en Angleterre au moment où la pièce est publiée, et dont la tragédie de Ford nous a fourni une des illustrations les plus marquantes. Il renvoie en outre aux pièces de Shakespeare où la violence est représentée de la manière la plus outrancière, et notamment *Titus Andronicus*. Mais ce motif est subverti dans un premier temps par le fait que les troglodytes habillent le corps de Cloten avec les vêtements de Posthumus, et donc le déguisent : ce déguisement du personnage (qui fait écho au déguisement d'Imogen), qui constitue un procédé récurrent dans la tragi-comédie et la pastorale, produit par ailleurs une forme de quiproquo comique. La découverte du corps par la fille de Cymbeline repose ainsi sur

une confusion d'identité qui serait tout à fait à sa place dans une comédie, excepté donc la nature macabre de la découverte.

- 35 Par ailleurs, cette scène de l'acte IV fonctionne comme ce que l'on pourrait appeler une parodie tragique, ou une scène de tragédie grotesque, qui rejoue le motif comique traditionnel où l'amant(e) est dupé(e) en se retrouvant au lit avec une autre personne que celle qu'il croyait. À ce titre, elle répond directement à la scène de chambre de l'acte II. Comme nous l'avons vu, l'intertexte ovidien est essentiel pour comprendre l'intrusion de Iachimo dans la chambre : la caverne des bergers troglodytes chez Shakespeare fournit un écho possible à la bergerie de Térée chez Ovide, puisque dans les deux cas le décor pastoral est subverti pour servir de cadre à un acte transgressif ou sanglant. Mais la caverne constitue aussi une autre chambre d'Imogen, dans laquelle elle s'endort puis se réveille. Par ailleurs, Garber note l'importance du motif du coffre dans la pièce<sup>33</sup>. La Reine, femme de Cymbeline, fait ainsi passer à Pisanio, à la scène de l'acte I, une boîte censée contenir des objets précieux, mais qui renferme également un poison. Il en va bien ainsi du coffre qu'Imogen accepte de mettre dans sa chambre, après que Iachimo lui a dit qu'y étaient placés des bijoux achetés comme présents pour l'empereur : le coffre est une autre boîte de Pandore, où le trésor supposé se révèle quelque chose de maléfique, poison ou mal incarné par Iachimo. Coffres, cassettes, chambres, cavernes sombres sont autant d'images, de métaphores d'un même contenant, où les héros et les êtres vertueux sont confrontés à la duperie, à la violence, aux instincts les plus bas. Surtout, ces « lieux » servent de cadre à des retournements, des renversements génériques où le rire et les pleurs se confondent, où tragédie et comédie se superposent et deviennent indiscernables.
- 36 Ainsi, les scènes de chambre françaises et anglaises que nous avons évoquées se distinguent par le fait qu'elles constituent des moments critiques, des points pivots dans l'économie dramatique des pièces. Elles servent tout d'abord à la représentation de scènes équivoques, proches dans leur tonalité de la comédie et s'insérant dans des intrigues amoureuses et domestiques. La tragédie de *du Souhait* n'en est en effet pas une durant la majeure partie de la pièce et ce n'est que par la force d'un renversement final qu'elle prend des accents funestes. Or la chambre y constitue un espace qui rend possible les feintes, les quiproquos et les renversements d'intrigue. À la faveur de la nuit, les identités se superposent ou se substituent les unes aux autres et la scène de chambre est bien cet angle mort de la représentation qui rend possible la tragédie à venir. La tragédie de *du Souhait* présente également la chambre comme un espace dramaturgique paradoxal, où ce qui est caché peut être exposé à la vue de tous, et où le regard du spectateur ne fait que redoubler le regard d'un personnage-témoin ou d'un personnage-voyeur qui participe à l'intrigue.
- 37 Un tel personnage, à la fois actif et passif, a un rôle central dans la pièce de Shakespeare. La scène de la chambre s'insère dans les différents fils d'intrigue qui traversent *Cymbeline* et elle résonne en écho avec la scène de la grotte troglodyte à l'acte IV. Les résonances génériques et symboliques entre les deux épisodes sont nombreuses et l'intertexte ovidien apporte par ailleurs une profondeur textuelle qui n'existe pas dans les tragédies françaises évoquées. La scène de la chambre d'Imogen, au cours de laquelle le viol mythologique ovidien se rejoue de manière symbolique, en faisant déjà basculer le quiproquo comique vers la tragédie, se répète d'une certaine manière dans la caverne des bergers troglodytes. Cette fois, le cadavre étêté de Cloten s'est substitué au corps de Posthumus : c'est du moins ce que croit Imogen, rendant

cette fois son réveil macabre plus grotesque que tragique. Les confusions des personnages constituent donc des superpositions et des hybridations génériques, qui font de la pièce un objet incertain et fascinant.

- 38 La chambre se présente donc dans le théâtre français et anglais du premier XVII<sup>e</sup> siècle comme un espace dramaturgique particulier et paradoxal. La tragédie de Ford en fait une coulisse transgressive, qui sert de prélude à la théâtralité sanglante de la dernière scène : la chambre d'amour, parce qu'elle sert de décor à la transgression de l'inceste, prépare le meurtre passionnel et fratricide de Giovanni. La chambre nuptiale de Giovanni et Annabella met en scène, comme la *Rosemonde* de Chrestien des Croix, un lit d'amour dont la blancheur des draps ne symbolise plus tant la pureté que la mort à venir. En effet, une fois l'intimité des amants dévoilée, c'est le crime sanglant qui s'apprête à tacher ces mêmes draps et à les transformer en linceul. La chambre se donne alors à voir dans sa théâtralité macabre et spectaculaire, avant que les rideaux se referment définitivement sur le tombeau des amants.

---

## NOTES

1. À ce sujet, voir notamment Bénédicte Louvat-Molozay, *L'« Enfance de la tragédie » (1610-1642). Pratiques tragiques françaises de Hardy à Corneille*, Paris, PUPS, 2014, p. 91-107 et Fabien Cavaillé, « Singularité de Pyrame ? Théophile face aux tragédies d'amour françaises (1620) », *Arrêt sur scène / Scene Focus*, n°1, p. 11-20.
2. François du Souhait, *Tragédie de Radegonde, duchesse de Bourgogne*, Paris, Jacques Rezé, 1599.
3. *Radegonde*, p. 2r-v.
4. *Radegonde*, IV, p. 23v-24r.
5. *Radegonde*, IV, p. 26v.
6. Nicolas Chrestien des Croix, *Rosemonde ou la Vengeance, tragédie*, Rouen, Theodore Reinsart, 1603.
7. François de Belleforest, *Histoires tragiques, extraites des œuvres Italiennes du Bandel, et mises en langue Française*, Tome Quatrième, Rouen, Adrian de Launay, 1604, p. 629-672.
8. *Rosemonde*, IV, p. 80.
9. *Rosemonde*, IV, p. 89-90.
10. *Rosemonde*, IV, p. 96-97.
11. La notion de scène, comme pour le théâtre anglais de cette époque, est à relativiser, puisque dans la plupart des pièces seule la division en actes est marquée. La division scénique est donc à reconstituer à partir de la cohérence dramaturgique ainsi que des entrées et sorties des personnages.
12. 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.
13. S. Chevallier-Micki, p. 320.
14. Nicolas Chrestien des Croix, *Tragédie d'Amnon, et Thamar*, dans *Les Tragedies de N. Chretien Sieur des Croix Argentenois*, Rouen, Theodore Reinsart, 1608.
15. *Amnon et Thamar*, IV, p. 68.

16. Laurent Mahelot, *Mémoire*, éd. Pierre Pasquier, Paris, Honoré Champion, 2005. Pierre Pasquier remarque le fait que le terme « chambre » peut désigner dans le *Mémoire* la chambre à coucher mais aussi parfois un lieu fermé et un espace de jeu distinct des autres (p. 69).
17. *Mémoire*, p. 284–285.
18. John Ford, *'Tis pity she's a whore*, London, Nicholas Oakes for Richard Collins, 1633 ; éd. Simon Barker, London and New York, Routledge, 1997.
19. *'Tis pity she's a whore*, V, v.
20. *'Tis pity she's a whore*, II, i.
21. *'Tis pity she's a whore*, II, i, 1–5.
22. *'Tis pity she's a whore*, II, i, 37–39.
23. *'Tis pity she's a whore*, V, v, 94–106.
24. *The Tragedy of Cymbeline*, dans *Mr. VVilliam Shakespeares Comedies, histories, & tragedies*, London, Isaac Iaggard and Edward Blount, 1623 ; éd. J. M. Nosworthy, The Arden Shakespeare, London, Methuen, 1955.
25. Aucune édition in-quarto de *Cymbeline* n'a été retrouvée et les éditeurs du « first folio » établissent donc une division en actes et scènes qui a été conservée. Un certain nombre d'hypothèses ont été avancées au sujet de cette division, comme par exemple celle de Martin Butler dans l'édition Cambridge de la pièce (p. 259).
26. *Cymbeline*, II, ii.
27. *Cymbeline*, II, ii, 11–33.
28. *Cymbeline*, II, iv, 67–76, 80–84 et 87–91.
29. Marjorie Garber, *Shakespeare After All*, New York, Anchor Books, 2004, p. 802–826.
30. Cette dénomination générique a été appliquée a posteriori à quatre pièces du corpus shakespearien : *Pericles*, *Cymbeline*, *The Winter's Tale* et *The Tempest*. Ces quatre pièces, qui partagent en effet des similitudes thématiques et poétiques, n'en présentent pas moins des différences notables et reçoivent des dénominations génériques variables au sein du premier Folio. La première utilisation critique du terme « romance » est le fait d'Edward Dowden en 1875 dans *Shakespeare: A Critical Study of His Mind and Art*.
31. *Cymbeline*, II, ii, 44–46.
32. *Cymbeline*, IV, ii, 308–312.
33. M. Garber, p. 823.

---

## RÉSUMÉS

L'espace de la chambre est celui de l'intimité, de l'amour conjugal ou adultère, mais il peut aussi être associé à la maladie, aux derniers jours avant qu'une vie ne s'éteigne, à la mort. Sa représentation au théâtre peut sembler contradictoire, sinon impossible : de lieu du secret et des actions les plus taboues, il devient celui d'une exposition publique, d'une exhibition aux regards inquisiteurs des spectateurs. Pourtant, force est de constater que les théâtres anglais et français, entre la fin du XVIe et le début du XVIIe siècle, regorgent de scènes de ce type et que la chambre devient même un lieu topique de la production dramatique à partir de cette période.

Nous examinerons deux illustrations françaises méconnues de ce phénomène : la *Tragédie française de Radegonde*, de François du Souhait (1599) et la tragédie *Rosemonde ou la Vengeance* de Nicolas Chrestien des Croix (1603). Nous mettrons ces pièces en miroir avec l'exemple fameux du

*Cymbeline* de Shakespeare, au sein laquelle deux scènes de lit se font elles-mêmes écho. Nous tâcherons ainsi de voir, à travers ces différentes pièces, pourquoi les scènes de chambre, figurant un espace paradoxal dans lequel ce qui devait être caché est vu, se situent au carrefour des genres dramatiques, faisant basculer soudainement les rires et les ébats amoureux du côté du sang et des larmes.

The bedchamber is a locus of intimacy, conjugal love, adultery; it is also associated with sickness, the final days before life departs, and death. Staging bedchambers may seem contradictory, or impossible: this locus of secrets and taboo actions becomes a locus of public display, exposing intimacy to the scrutiny of inquisitorial spectators. Nonetheless, between the late 16th and early 17th centuries, bedchamber scenes feature recurrently in French and English drama, to the extent of becoming a topical setting in the dramatic production of the period.

This article considers two little-known French examples: François du Souhait's *Tragédie française de Radegonde* (1599) and Nicolas Chrestien des Croix's tragedy, *Rosemonde ou la Vengeance* (1603). It examines those plays alongside the celebrated example of Shakespeare's *Cymbeline*, with its two parallel bed scenes. The aim is to show how bedchamber scenes, staging a paradoxical space where what should be concealed is revealed, are situated at a generic crossroads, where love and laughter give way to blood and tears.

## INDEX

**Financement** <http://dx.doi.org/10.13039/100009879>

**oeuvre** Tragédie française de Radegonde, Rosemonde ou la Vengeance, Cymbeline

**nomsmots** François du Souhait, Nicolas Chrestien des Croix, William Shakespeare

**Keywords** : bedchamber scenes, French, theatre, death, love, tragedy, English, 17th century

**Mots-clés** : scènes de lit, français, théâtre, mort, amour, tragédie, anglais, XVIIe siècle

## AUTEUR

### ALBAN DÉLÉRIS

**Alban Délérís** est professeur de lettres dans le secondaire. Il a soutenu une thèse en 2015 sur « La France au miroir de l'Angleterre : poétiques de l'hybridation dans le théâtre français (1590-1640) ». Il est rattaché au laboratoire de recherche IRCL.

**Alban Délérís** teaches French in secondary school. A member of the Research Institute on the Renaissance, the Neo-Classical Age and the Enlightenment (IRCL-UMR 5186 du CNRS), a joint research unit of the CNRS and Université Paul-Valéry Montpellier 3, he is the author of a PhD on "France mirroring England: Poetics of hybridization in French drama (1590-1640)".