« ALLON DE PEUR DU CHAUT DERRIERE CE BOSCAGE » : RECONSTRUCTION DE L'ESPACE ET DECONSTRUCTION DE L'INTRIGUE DANS *LES OMBRES* DE NICOLAS FILLEUL

Agathe HEROLD (Université de Fribourg)

En septembre 1566, le Cardinal Charles I[er] de Bourbon reçoit dans son château de Gaillon le roi Charles IX et sa mère Catherine de Médicis. À cette occasion sont jouées plusieurs pièces de Nicolas Filleul, rassemblées dans *Les Théâtres de Gaillon*[1] : quatre églogues, une tragédie intitulée *Lucrèce* ainsi que *Les Ombres*, première pastorale dramatique française. Divisée en cinq actes, cette dernière met en scène un berger et un satyre qui, dédaignés par leurs amantes, cherchent à se délivrer de leur mal d'amour.

Bien que *Les Ombres* marquent la naissance d'un nouveau genre dramatique en France, qui connaîtra un succès florissant quelques décennies plus tard, les deux éditions modernes de cette pièce avancent que cette pastorale n'aurait pas grand-chose de « dramatique » : Françoise Joukovsky explique que « l'action importe moins que les développements élégiaques sur des thèmes précieux[2] », tandis que Daniela Mauri affirme qu'il s'agit « en réalité, d'une pièce qui est encore très proche de l'églogue, même si le caractère célébratif de cette dernière est beaucoup moins accentué au profit d'un caractère et surtout d'une structure plus proprement 'dramatiques'[3] » – concession qui nous semble essentielle et qui mérite d'être développée.

Alors que l'aspect pastoral des *Ombres* a déjà été largement étudié par ces deux éditions modernes, tant dans les thèmes qui y sont exposés – refus de l'amour, évocation nostalgique de l'âge d'or, pouvoir universel de l'amour[4] – que dans ses échos avec des églogues antiques et contemporaines, cet article a pour ambition de montrer l'intérêt dramaturgique de cette pièce, largement sous-estimé jusqu'ici. Après un court résumé de la pièce, il sera question dans un premier temps de la mise en scène des *Ombres*, où nous nous intéresserons à la configuration de l'espace et aux déplacements des personnages sur l'aire de jeu, puis nous nous pencherons dans un second temps sur sa structure dramaturgique, grâce à l'étude du découpage scénique et de la construction de l'intrigue.

Les Ombres s'ouvrent sur les lamentations de deux amants malheureux : le Satyre est dédaigné par la naïade Clion depuis que Cupidon l'a touchée d'une flèche de plomb, alors que la bergère Mélisse est devenue insensible à l'amour du berger Thyrsis. Les deux hommes décident de se rendre auprès de la vieille Myrtine qui semble savoir comment être délivré du mal d'amour. L'acte II met en scène un dialogue entre Mélisse et Clion, qui refusent la vie de couple et ont renoncé à l'amour afin d'éviter les souffrances. Le troisième acte est un monologue de Cupidon qui, à travers de multiples développements lyriques, affirme la toute-puissance de l'amour. Dans le quatrième acte, Thyrsis et le Satyre demandent à Myrtine de les

[1] Nicolas Filleul, *Les Théâtres de Gaillon*, Rouen, G. Loyselet, 1566.
[2] Françoise Joukovsky, « Introduction » *in* Nicolas Filleul, *Les Théâtres de Gaillon*, éd. F. Joukovsky, Genève-Paris, Droz-Minard, « Textes littéraires français », 1971, p. LXVII.
[3] Daniela Mauri, introduction à Nicolas Filleul, *Les Ombres*, dans *La comédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX. Première série. Vol. 9, 1566-1573,* Florence-Paris, Leo S. Olschki-Presses universitaires de France, « Théâtre français de la Renaissance », 1997, p. 11.
[4] *Ibid.*, p. 15-19.

aider à échapper au joug de l'amour. Celle-ci leur explique où se cache Cupidon, afin qu'ils puissent le surprendre et le faire prisonnier. Le cinquième acte débute avec Clion et Mélisse qui estiment qu'Amour n'est pas un dieu, et qu'il s'agit plutôt d'une invention des hommes pour justifier leurs vices. Alors qu'elles répètent leur mépris pour leur amant, Thyrsis et le Satyre arrivent avec Cupidon lié, mais celui-ci appelle à l'aide ses compagnes et compagnons et se fait délivrer. Il jette alors ses feux sur Mélisse et Clion, qui se soumettent enfin à l'amour et à leur amant.

L'ESPACE SCENIQUE

Le premier aspect qui fait de cette pastorale dramatique un cas singulier tient au fait qu'il est certain que *Les Ombres* ont été mises en scène et jouées. Rappelons que très peu de témoignages nous sont parvenus au sujet de représentations théâtrales du XVI^e^ siècle, et que par conséquent on dit généralement que les pièces humanistes étaient « imaginées pour la scène », faute d'indications concrètes sur une potentielle performance scénique. Il en va tout autrement pour *Les Ombres* de Filleul : nous savons que cette pastorale a été représentée le 29 septembre 1566 au château de Gaillon, devant le roi et sa mère. Les descriptions des jardins du château de Gaillon qui nous sont parvenues nous laisseraient penser – à l'instar d'Olivier Halévy[5] – que ces derniers auraient pu offrir un décor idyllique aux *Ombres* :

> Les bâtiments de Gaillon étaient parés de sculptures, oiseaux ou têtes, de feuilles, dont E. Chirol a souligné la parenté avec l'art de Vérone, et dont l'exubérance métaphorique était propre à séduire un poète. Le pavillon où furent jouées les *Eglogues*, la Maison blanche, était construit sur une petite île à proximité du château, et avait une vue sur le canal. Il était orné d'une décoration charmante, têtes de satyres, trophées et motifs floraux, qui s'accordait parfaitement avec les thèmes mythologiques et champêtres de l'églogue, telle que l'appréciaient les Valois. Tracés avec art, et prolongés par la perspective de la campagne normande et des rives de la Seine, les jardins constituaient un cadre à la fois rustique et raffiné, comme la fraîcheur maniérée de la *Bergerie*. Gaillon était bien un lieu de délices, ainsi que le reconnaîtra en 1577 l'ambassadeur vénitien J. Lippomano[6].

Cependant, une note liminaire des *Théâtres de Gaillon* située après la dédicace à la reine semble plutôt indiquer que c'est au château que fut jouée sa pastorale : « Les Eglogues furent représentées en l'Isle heureuse devant les majestez du Roy, et de la Royne, le 26. la Lucrece, & les Ombres, au chasteau le 29. Jour de Septembre[7]. » La représentation des *Ombres* est donc certes bel et bien attestée, mais nous n'avons en revanche aucun témoignage sur sa mise en scène. Dans un premier temps, nous essayerons donc de la reconstituer à partir des indices laissés dans le texte de Filleul.

Intéressons-nous d'abord à la configuration de l'aire de jeu : d'un côté de la scène devait se trouver la grotte de la vieille Myrtine, puisque Thyrsis affirme en s'approchant de son antre :

---

[5] « Venant de réaménager les splendides constructions du parc, le cardinal de Bourbon fait représenter dans une sorte d'étrange ermitage artificiel *Les Ombres* de Nicolas Filleul. » Olivier Halévy, « Les métamorphoses du spectaculaire », *Le théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance : histoire, textes choisis, mises en scène*, dir. D. Smith, G. Parussa et O. Halévy, Paris, Avant-scène théâtre, « Anthologie de L'Avant-scène théâtre », 2014, p. 481.

[6] Françoise Joukovsky, *op. cit.*, p. XXXII.

[7] Nicolas Filleul, *Les Théâtres de Gaillon*, éd. F. Joukovsky, *op. cit.*, p. 6. Nous retiendrons cette édition comme référence dans la suite de l'article.

« Et je sens hors cest antre un vent demy gelé, / Plus frais que le sejour de ce roc reculé[8] » (acte IV). La mention de la fraîcheur que perçoit ici le berger semble indiquer que la grotte n'était pas à imaginer en arrière-plan, mais était bien représentée dans l'espace scénique. Ensuite, le deuxième lieu dont il est fait mention est celui où réside Cupidon. Lorsque Thyrsis et le Satyre se trouvent devant l'antre de Myrtine et se renseignent auprès de cette dernière pour savoir où se trouve l'Archerot, celle-ci désigne un espace plus lointain, où Thyrsis et le Satyre doivent se rendre :

> Mais quant à vostre mal, auprès ceste montagne
> Cest argentin ruisseau le pié d'un rocher bagne,
> Ce rocher est creusé bien avant, et l'Amour
> Fait depuis quelque temps dans l'antre son sejour.
> On voit devant le roc une verte tranchée,
> Les saules sont au bort et au creux la jonchée.
> Dessus le bort herbu il doit bien tost saillir,
> Allez pour l'espier et courez l'assaillir[9].

Par conséquent, on pourrait imaginer que la deuxième grotte se situe de l'autre côté de la scène, en face de l'antre de Myrtine. Quant au centre de la scène, l'arrière-plan est occupé par un bocage – comme le mentionne Thyrsis au premier acte – qui ouvre sur tout un univers pastoral :

> THYRSIS
> Allon de peur du chaut derriere ce boscage.
>
> LE SATYRE
> Nous nous reposerons dans un antre sauvage,
> De L'hyerre bien vert le haut est lambrissé,
> Le bas est mollement de mousse tapissé,
> Un ruisselet y sourse et jazant à sa suite,
> Tout ainsi qu'un doux vent au repos il invite.
> J'ay veu Pan, de ce lieu, les Nymphes poursuyvir,
> Et de leur gay printems la belle fleur ravir ;
> De là j'ay veu Myrtine, et les Nymphes en presse
> La couronnent de fleurs ainsi qu'une Deesse[10].

Ce bocage permet de faire apparaître sur scène les deux hommes et leurs amantes au début des actes où ils sont présents, puis de les en faire disparaître à la fin.

D'après les indices textuels que nous venons de mentionner, nous pouvons faire l'hypothèse qu'à défaut d'une représentation en extérieur dans les jardins du château, la configuration scénique des *Ombres* se rapprocherait de ce qui se fera un demi-siècle plus tard pour les pastorales, et dont nous gardons la trace grâce aux esquisses de Georges Buffequin : on y voit des rochers et des grottes de part et d'autre de la scène, alors que l'arrière-plan central est occupé par un décor végétal, dont les arcs laissent penser qu'ils constituent un lieu d'entrée et de sortie pour les actrices et les acteurs.

[8] Nicolas Filleul, *Les Ombres* dans *Les Théâtres de Gaillon*, *op. cit.*, v. 412-413, p. 138.
[9] *Ibid.*, v. 470-477, p. 140.
[10] *Ibid.*, v. 133-142, p. 120.

Esquisse 1 *: GEORGES BUFFEQUIN, esquisse pour le décor d'*Amaranthe*, (pastorale de Gombauld, publiée en 1631), dessin à la mine noire avec rehauts au lavis*[11]. Mémoire de plusieurs décorations qui serve aux pieces contenus en ce present livre commance par Laurent Mahelot Et continue par Michel Laurent en l'année 1673*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Fr. 24330, fol. 12r.*

Esquisse 2 *: GEORGES BUFFEQUIN, esquisse pour le décor de* La Folie de Turlupin*, (pièce perdue de Hardy, créée avant 1632), dessin à la mine noire avec rehauts au lavis*[12]. Mémoire de plusieurs décorations qui serve aux pieces contenus en ce present livre commance par Laurent Mahelot Et continue par Michel Laurent en l'année 1673*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Fr. 24330, fol. 19r.*

Une fois l'espace scénique établi, nous pouvons ensuite essayer de reconstituer les déplacements des personnages sur l'aire de jeu. Bien que la brièveté de la pastorale et l'absence de découpage en scènes puissent au premier abord donner l'impression d'une pièce statique,

[11] Ces informations sont tirées de l'ouvrage de Marc Bayard, *Feinte baroque : iconographie et esthétique de la variété au XVII^e siècle*, Rome/Paris, Académie de France à Rome – Villa Médicis/Somogy, « Collection d'histoire de l'art », 2010, p. 81.

[12] *Ibid.*, p. 84.

on peut noter que le texte signale les entrées de personnages sur scène, comme lorsque le Satyre indique à la fin du premier acte la venue prochaine de Myrtine, alors qu'il entend le chœur des ombres :

> Elle viendra bien tost, et desjà j'oy la voix
> Des Ombres que l'Amour a domté quelque fois,
> Qui sanglottent encor leurs pleintes langoureuses,
> Se r'amassant au soir en ces forests ombreuses[13].

Mais au-delà des simples entrées et sorties des personnages, il est essentiel de comprendre le fonctionnement de l'espace scénique pour reconstituer les déplacements des personnages suivant la logique du texte. Par exemple, il est nécessaire qu'à la fin du deuxième acte Clion et Mélisse utilisent une autre issue que celle que Cupidon emprunte pour entrer sur scène et les poursuivre ; cela confirme ainsi que celui-ci possède son propre espace sur l'un des côtés de la scène (l'autre côté étant occupé par la grotte de Myrtine), alors que les nymphes pourraient s'enfuir derrière le boccage central :

> MÉLISSE
> Nymphe, retirons-nous : ceste triste complainte
> Peut rompre nos desseins, mon ame en est ateinte,
> Et je ne say comment elle me vient saisir,
> Maintenant d'un desdain, maintenant d'un desir.
>
> LE CHŒUR
> L'Amour aislé au dos devance vostre fuite.
> Que gagnez-vous de fuir ? Tant plus le pensez-vous
> Estre loin, et tant plus près de vous il habite,
> Et tant plus il aigrit contre vous son couroux[14].

Plus loin, à la fin de l'acte IV, Thyrsis et le Satyre – renseignés par Myrtine – vont chercher Cupidon dans sa grotte et disparaissent de l'autre côté de la scène, là où se trouve sa demeure, ce qui permet à Clion et Mélisse de sortir des bocages et d'investir l'espace central pour le dernier acte sans croiser leur amant. Enfin, c'est logiquement toujours de ce même côté que réapparaissent Thyrsis et le Satyre au milieu du cinquième acte, avec à leurs côtés Cupidon lié qu'ils viennent de capturer, suscitant la frayeur de leurs amantes : « Mais je voy ton Satyre, & mon Thyrsis ensemble, / De nerfs et de genoux, las ! craintifve je tremble[15]. »

Ces diverses observations sur la mise en scène des *Ombres* mettent certes en lumière des configurations et des pratiques que le théâtre humaniste connaît déjà avec la comédie et la tragédie[16], mais elles montrent surtout que malgré l'abondance de références bucoliques et mythologiques ainsi que la construction symétrique des *Ombres* qui peuvent donner une première impression statique de cette pièce, Nicolas Filleul a bien conçu son texte pour la représentation.

---

[13] Nicolas Filleul, *Les Ombres* dans *Les Théâtres de Gaillon*, *op. cit.*, v. 155-158, p. 120.
[14] *Ibid.*, p. 130.
[15] *Ibidem.*
[16] Voir notamment Emmanuel Buron, « Le lieu de la grandeur. Scénographie et philosophie de l'Histoire dans *Didon se sacrifiant* de Jodelle », *Seizième Siècle*, n. 10, « *Genèses éditoriales* », 2014, p. 303-321, (consulté le 27 février 2025), URL : https://doi.org/10.3406/xvi.2014.1107, pour la tragédie, et Emmanuel Buron, « Qu'est-ce qu'une scène au XVI^e siècle ? La dramaturgie des comédies d'Étienne Jodelle et de Jacques Grévin », dans éd. L. F. Norman, P. Desan & R. Strier (dir.), *Du spectateur au lecteur : imprimer la scène aux XVI^e et XVII^e siècles*, Fasano-Paris, Schena-Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, « Biblioteca della ricerca Cultura straniera », 2002, p. 133-156, pour la comédie.

DRAMATURGIE ET CONSTRUCTION DE L'INTRIGUE

Si les différentes éditions que nous mentionnions sont restées muettes sur l'utilisation de l'espace scénique dans *Les Ombres*, elles se sont en revanche montrées très critiques sur la construction dramaturgique de cette pièce :

> Les efforts de Filleul n'ont pas porté sur l'agencement de l'intrigue. Il faut deux actes pour exposer la situation initiale : le premier, pour apprendre les tourments du Satyre et de Thyrsis, qui ne sont pas aimés de leurs nymphes, et le second pour découvrir les raisons de cette insensibilité. L'acte III ne donne aucun élément nouveau, puisque c'est une simple apparition de l'Amour, qui vante son pouvoir. L'intrigue ne se noue qu'au quatrième acte, lorsque Myrtine conseille aux deux amants de s'emparer de Cupidon[17]. […]
>
> Il n'y a même pas de dénouement, car la pièce s'achève sur un rêve arcadien (v. 630 ss.). Les gens heureux n'ont pas d'histoire : les personnages de Filleul, qui cherchent le bonheur et fuient l'arrivée des Ombres, ont éliminé l'intrigue[18].

Nous citons l'analyse de Françoise Joukovsky dans sa longueur, car elle soulève un certain nombre de points qui ont trait au découpage de l'intrigue ainsi qu'à sa construction dramaturgique et qui méritent d'être discutés.

Pour mieux comprendre la structure de la pièce dont il est question ici, il convient dans un premier temps de s'intéresser à son découpage dramaturgique. *Les Ombres* sont partagées en cinq actes qui ne sont pas divisés en scènes, et chaque personnage n'apparaît qu'une et deux fois durant la pièce. Chaque acte est conclu par le chœur des ombres amoureuses, sauf dans le dernier où ses interventions encadrent une tirade de Cupidon.

Personnages	**Acte I**	**Acte II**	**Acte III**	**Acte IV**	**Acte V**
Le Satyre	X			X	X
Thyrsis berger	X			X	X
Le chœur des ombres amoureuses	X	X	X	X	X
Mélisse bergère		X			X
Clion naïade		X			X
Myrtine				X	
Cupidon			X		X

Plutôt que de multiplier les scènes, Nicolas Filleul préfère que ses personnages racontent ce qui leur est arrivé : c'est le cas du Satyre à l'acte I qui relate comment Cupidon a décoché une flèche de plomb dans le cœur de Clion, de la même manière que Thyrsis narre la scène de l'enchanteur Ravin qui jette un sort aux amants, rendant Mélisse insensible. Par symétrie, on retrouve un procédé similaire à la fin de l'acte II lorsque Mélisse rapporte la prédiction que lui a faite la vieille Clymène – avec même une insertion de discours direct : « "Melisse que fais-tu ? de loin elle me dit, / Di-moy, veux-tu planter des fleurs dessus l'arene ? / En vain pour ton Thyrsis, Melisse, tu prens peine : / Bien tost tu l'oubliras, et les vens avec

[17] Françoise Joukovsky, *op. cit.*, p. LXVIII.

[18] *Ibid.*, p. LXIX. Daniela Mauri écrit également : « Toutefois, par rapport aux pièces italiennes contemporaines appartenant au même genre dramatique, *Les Ombres* est une œuvre beaucoup plus simple et plus brève. L'intrigue est assez mince, ne se développe vraiment qu'à partir du quatrième acte. Il est à vrai dire presque hasardé [*sic*] de parler d' 'actes', puisque chacun d'entre eux est constitué d'une scène. » Daniela Mauri, *op. cit.*, p. 11.

eux, / Emporteront en l'air tes souspirs amoureux[19]." » – alors que Clion révèle la mise en garde que Phronon lui a faite – avec là encore un passage au discours direct[20]. De la même manière, c'est au tour de Myrtine de narrer durant le quatrième acte sa triste histoire d'amour avec Millet.

Par conséquent, il est vrai que *Les Ombres* peuvent par moments donner l'impression d'être une pièce statique qui privilégie la narration au détriment du jeu scénique : plutôt que de découper chaque acte en différentes scènes qui présenteraient les interactions entre les différents protagonistes cités, Nicolas Filleul préfère les narrer en un seul dialogue entre deux personnages. Mais si, à l'instar de Daniela Mauri[21], cette absence de scènes peut étonner le lecteur contemporain, elle est loin d'être une exception dans le théâtre humaniste : le découpage en scènes est certes caractéristique des comédies[22], mais il ne se rencontre que très rarement dans les tragédies. En outre, si nous nous tournons du côté des premières pastorales italiennes, nous constatons également que l'absence de scènes y est très fréquente[23]. Décrite jusqu'à présent comme un défaut par la littérature critique, l'absence de scènes est en réalité une pratique courante, et force est de constater que Nicolas Filleul ne fait que la reprendre dans sa pastorale dramatique[24].

En outre, cette absence de découpage scénique implique-t-elle forcément une faiblesse dans la construction dramaturgique des *Ombres* ? C'est sur cet aspect de la pastorale que nous aimerions terminer, puisque c'est sans aucun doute celui qui a été le plus durement jugé à la fois par Françoise Joukovsky que nous avons citée plus haut, et par Daniela Mauri dans l'édition la plus récente des *Ombres*[25], qui explique que « par rapport aux pièces italiennes contemporaines appartenant au même genre dramatique, *Les Ombres* est une œuvre beaucoup plus simple et plus brève. L'intrigue est assez mince, ne se développe vraiment qu'à partir du quatrième acte[26]. »

Dans la mesure où *Les Ombres* ne possèdent pas encore de pièce du même genre en français, une comparaison avec la dramaturgie de la comédie humaniste nous semble ici particulièrement éclairante. Premièrement, si l'on s'intéresse à l'exposition de l'intrigue prétendue trop longue, un regard du côté des différentes parties comiques permet de nuancer cette critique. Lorsque l'on examine la définition de la protase – bien connue des poétiques humanistes –, on constate que l'exposition incomplète de l'intrigue au premier acte n'est pas une maladresse, mais permet au contraire de retenir l'attention du public : alors que le célèbre commentaire de Térence par Donat-Evanthius affirme que « La protase est le premier acte de la fable, où l'on développe une partie de l'intrigue tout en en cachant une autre pour maintenir

---

[19] Nicolas Filleul, *Les Ombres* dans *Les Théâtres de Gaillon*, *op. cit.*, v. 266-270, p. 128.

[20] « "Un jour (dit-il) Clion, je suivois les armées / Des cerfs chargéz au front de jumelles ramées. / J'avois un arc au poin, Cupidon me l'osta, / Et ensemble de l'arc les deux bouts il vouta. / Il print à mon costé dans ma trousse une flèche, / Et reculant un peu, dans mon cœur il fist breche. / O moy, Clion, cent fois miserable dès lors, / Voyant de jour en jour secher mon povre corps, / Tant qu'après tant de maux la juste destinée / M'ait ensemble la vie et la peine bornée, / Qui or me met au rang des Démons de ce lieu, / Où ore je suis seur des flames de ce Dieu." » Nicolas Filleul, *Les Ombres* dans *Les Théâtres de Gaillon*, *op. cit.*, v. 287-298, p. 128-129.

[21] Daniela Mauri, *op. cit.*, p. 11.

[22] Emmanuel Buron, « Qu'est-ce qu'une scène au XVI^e siècle ? La dramaturgie des comédies d'Étienne Jodelle et de Jacques Grévin », *op. cit.*, p. 133-134.

[23] Voir notamment la *Fabula di Cefalo* de Correggio ou la *Comedia di Danae* de Taccone dans le recueil *Teatro del Quattrocento : le corti padane*, éd. A. Tissoni Benvenuti et M. P. Mussini Sacchi, Torino, UTET, « Classici UTET. Classici italiani », n. 58, 1983.

[24] Il faut attendre presque vingt ans pour voir sur la scène française une nouvelle pastorale dramatique, l'*Athlette* de Nicolas de Montreux (1585), qui elle est divisée en scènes, mais ne contient que trois actes (Nicolas de Montreux, *Pastorales*, éd. M. Lamy-Houdry, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du théâtre français », n. 66, 2020).

[25] Voir *supra*, n. 18.

[26] Daniela Mauri, *op. cit.*, p. 11.

l'intérêt du spectateur[27] », Peletier du Mans explique dans son *Art poëtiqué* (1555) que « La prœmierœ, ęt la proposition du fęt, au prœmier Actœ : laquelœ ęt apęleœ des Gréz Protasiœ. E an ęlœ s'expliquœ unœ partiœ dœ tout l'Argumant, pour tenir lœ Peuplœ an atantœ dœ connoętrœ lœ surplus[28]. » En effet, l'exposition rapide et complète du sujet, telle qu'elle sera pratiquée au siècle suivant[29], est inconnue de la dramaturgie humaniste. Il n'est pas rare dans les comédies contemporaines aux *Ombres* d'exposer un fil d'intrigue au premier acte, puis un autre au deuxième : chaque acte présente un groupe de personnages différents, avec un point de vue différent, et une connaissance de l'intrigue différente[30]. Dans la pièce de Filleul, les deux premiers actes – avec Le Satyre et Thyrsis d'abord, puis avec Mélisse et Clion – ne servent pas uniquement « à créer une atmosphère[31] », ils installent également une tension entre les points de vue des personnages, qui culmine au troisième acte : alors que Thyrsis et le Satyre sont bien décidés à trouver un moyen de se délivrer d'Amour et que Clion et Mélisse affirment qu'elles ont renoncé à ce dernier, Cupidon annonce qu'il est tout-puissant et que tout effort pour le combattre sera vain. La question est moins de savoir si Amour va triompher[32] que de voir comment il va triompher, c'est-à-dire de quelle manière les différents points de vue vont être réconciliés, d'autant que le spectateur sait depuis le premier acte que les deux amants malheureux fomentent un plan contre Amour. Ces derniers espèrent être aidés par Myrtine dont l'arrivée a été annoncée au début de la pièce, à la fin du premier acte :

> De là j'ay veu Myrtine, et les Nymphes en presse
> La couronnent de fleurs ainsi qu'une Deesse.
> [...]
> À bien jetter le dard Diane l'enseigna ;
> Depuis les lois d'Amour reverer ne daigna.
> On dit mesme qu'ell' a contre Amour un remede,
> Et que de son secours nos Dryades ell' aide,
> Elle viendra bien tost [...][33]

Cependant, il faut attendre le quatrième acte pour assister à la rencontre entre Myrtine et les deux amants, ce qui permet de garder en suspens ce premier fil et d'installer une tension dans la pièce, jusqu'au nœud de l'intrigue.

L'autre élément caractéristique de la dramaturgie comique qui peut venir éclairer la construction des *Ombres* est justement la présence d'un nœud[34], qui étrangle la progression de

---

[27] Donat-Evanthius, *Euanthi De fabula et Excerpta de comoedia*, éd. Université Jean Moulin-Lyon 3, VII, 4, (mis en ligne le 25 avril 2012), (consulté le 26 juillet 2022), URL : http://hyperdonat.huma-num.fr/editions/html/DonEva.html#top.

[28] Jacques Peletier du Mans, *L'Art poétique d'Horace traduit en Vers François* suivi de *L'Art poëtiqué départi an deus Livrés* (1541/1545 & 1555), éd. M. Jourde, J.-C. Monferran & J. Vignes, dans *Œuvres complètes*, t. I, dir. I. Pantin, Paris-Genève, H. Champion-Slatkine, « Textes littéraires de la Renaissance », n. 7, 2011, p. 369.

[29] Sur l'exposition dans la dramaturgie classique, voir Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*, nouvelle éd. revue par C. Scherer, Paris, Armand Colin, 2014, p. 69-85.

[30] Par exemple l'abbé Eugène dans l'acte I et son rival le gentilhomme Florimond dans l'acte II chez Jodelle ou le gentilhomme Loys dans l'acte I et le protenotaire dans l'acte II de *La Trésorière* de Jacques Grévin (respectivement *in* Étienne Jodelle, *L'Eugène*, dans *Les Œuvres & Meslanges Poetiques*, Paris, Nicolas Chesneau & Mamert Patisson, 1574, ff. 188v°-222v° & *in* Jacques Grévin, *La Trésorière*, dans *Le Théâtre de Jaques Grévin de Clermont en Beauvaisis*, Paris, Vincent Sertenas & Guillaume Barbé, 1561, p. 43-111).

[31] Françoise Joukovsky, *op. cit.*, p. LXVIII.

[32] Sur ce point, nous rejoignons l'analyse de Françoise Joukovsky qui affirme que « [...] le thème du triomphe de l'amour est préparé par les deux premiers actes, même s'il atteint son point culminant avec l'entrée en scène du Cupidon, à l'acte III ». *Ibid.*, p. LXVIII-LXIX.

[33] Nicolas Filleul, *Les Ombres* dans *Les Théâtres de Gaillon*, *op. cit.*, v. 141-155, p. 120.

[34] Sur cette notion, voir notamment Jean-Yves Vialleton, et Christiane Deloince-Louette, « Introduction : l'intrigue comme procédé de composition », *Pensée et pratique de l'intrigue comique (France-Italie, XVI^e^-XVIII^e^ siècles)* – *Fabula / Les colloques*, 2020, (mis en ligne le 11 mars 2020), (consulté le 28 février 2025), URL : http://www.fabula.org/colloques/document6518.php.

l'action. Poursuivant des buts contraires, Thyrsis et Le Satyre décident de capturer Cupidon qui les fait souffrir[35], mettant en péril le triomphe d'Amour, pourtant esquissé tout au long de la pièce. Le nœud qui ouvre le cinquième acte n'est donc pas qu'une image, puisque le dieu de l'Amour est noué au sens propre :

> CUPIDON
> Dequoy povres chetifs, vous sert-il me *lier* ?
> [...]
>
> [THYRSIS[36]]
> Comm'esclave *lié* les Nymphes te verront.
>
> CUPIDON
> Peut estre de pitié qu'elles me *deliront.*
> [...]
>
> CUPIDON
> *Deliez-moi* de grace, et petit que je suis,
> Las ! comme vous pourrois-je enfanter tant d'ennuis ?
> [...]
>
> CUPIDON
> Pour neant pour me fuir vous redoublez le pas,
> Vous estes abusez, qui cuidez d'une *chaine*
> Pouvoir *lier* ce Dieu qui l'univers *enchaine*,
> Car pour ne me voir point nous ne me fuyez pas.
>
> LE CHŒUR
> Mais *quel lien tiendroit* ce muable Prothée ?
> En vain povres amans, *d'un laz vous l'estraignez*,
> Nymphes, pour *ces liens* point ne le desdagnez,
> Car plus *il est lié*, moins sa main est domtée[37].

De la même manière, le nœud de l'intrigue sera dénoué au sens propre par l'intermédiaire d'un *deus* – ou plutôt de plusieurs *dei* – *ex machina*, puisque ce sont les petits amours et les grâces accompagnés d'autres divinités allégoriques qui accourent à la voix de Cupidon et viennent le délier :

> CUPIDON
> Et vous, petis Amours qui de cyre liez
> Les chalumeaux percez en acort aliez,
> Vous di-je que Venus aux yeux d'Ebene apele
> De moy qui suis son fils la brigade fidele,
> Vous Graces, qui aussi Venus acompagnez,
> Et vostre sein rosin avec elle bagnez,
> Les Jeux, la Liberté, toy Volupté nourrice
> Des plaisirs et baisers, d'Amathonte et d'Erice,
> Si rien sejourne encor de Cypre dans les bois
> De grand et de divin, acourez à ma voix.
> Vous, mes traits et mes feux qui gisez contre terre,

[35] À la fin du quatrième acte, Myrtine explique à Thyrsis et au Satyre comment capturer Cupidon : « Plus il s'efforcera et plus vous le lirez, / Puis aux Nymphes d'icy captif l'amenerez. » Nicolas Filleul, *Les Ombres* dans *Les Théâtres de Gaillon*, *op. cit.*, v. 484-485, p. 141.

[36] L'édition moderne attribue de manière fautive cette réplique à Myrtine. Dans l'édition originale, c'est bien Thyrsis qui parle.

[37] Nicolas Filleul, *Les Ombres* dans *Les Théâtres de Gaillon*, *op. cit.*, v. 550-577, p. 145-146. Nous soulignons.

Enflamez le lien qui Cupidon enserre,
Aux Cieux et aux Enfers, sus, sus, fleches, allez,
Et avecques les Dieux les hommes m'envollez.

LE CHŒUR
L'Amour est delié, plus dru ses traits il jette
Que ne fist Jupiter, quant pour garder les Dieux
Des serpens-piez Géans il foudroya la teste.
Ses rebelles desjà là bas sentent ses feux[38].

C'est sur ce dénouement qui a été jugé de manière très sévère par Françoise Joukovsky[39] que nous aimerions en dernier lieu nous arrêter : comme nous l'avons montré, il y a certes un dénouement au sens littéral, mais que dire de ces deux femmes, d'abord rétives à l'amour, qui finissent par s'y soumettre en un coup de flèche ?

Sur la forme, nous pouvons à nouveau faire un parallèle avec la comédie humaniste, et avancer qu'il s'agit d'un type de dénouement fréquent dans les intrigues comiques : lorsqu'après un certain nombre de péripéties le jeune premier a finalement réussi à obtenir par ruse ou par force une relation sexuelle avec son amoureuse, le dénouement met en scène les pères qui concluent rapidement un accord pour sauver l'honneur de leurs enfants, et la pièce se termine avec un valet qui explique que le mariage s'apprête à être célébré. De la volonté des jeunes filles, il n'est que rarement question[40] ; sous l'angle de la tradition comique, ce retournement rapide de situation dans *Les Ombres* n'est que peu surprenant.

Mais sur le fond, n'assiste-t-on pas à un dénouement tragique ? À la fin du quatrième acte, le chœur des ombres prédit la fin de la pièce et ne laisse que peu de doute quant à son issue :

L'augure me promet, ou je ne suis prophete,
Que l'Archerot cruel nous doit bien tost quitter,
Ou s'il ne veut pour nous ses flesches espointer,
Que contre nos amans il a sa flesche preste[41].

Alors que dans la tragédie humaniste le songe annonce l'issue fatale, ici l'augure promet le triomphe du cruel Cupidon : la manière dont ce dénouement est anticipé par le chœur ouvre ainsi la possibilité de le lire comme un événement tragique, condamné à s'abattre sur les protagonistes de la pièce.

Dans cette perspective, il nous semble alors intéressant de nous pencher plus en détail sur le point de vue des jeunes femmes. La critique a relevé que lorsqu'elles apparaissent au deuxième acte, Mélisse et Clion ne voulaient pas s'adonner à l'amour, car celui-ci les faisait souffrir. Toutefois, il y a un autre propos sur lequel il vaut la peine de s'arrêter, d'autant qu'il s'agit du premier thème abordé dans le discours des deux jeunes femmes ; celles-ci refusent une forme de servitude vis-à-vis de leur amant, qu'il s'agisse pour la bergère des travaux domestiques (le verbe *s'enmenager* est d'ailleurs éloquent), ou pour la naïade du soin constant qu'elle est censée apporter à son Satyre :

MÉLISSE
Donc qu'une autre que moy, Naiade, s'enmenage[42],
Qu'ell' éclisse un casier pour presser le fromage,

[38] Nicolas Filleul, *Les Ombres* dans *Les Théâtres de Gaillon*, *op. cit.*, v. 594-611, p. 147-148.
[39] *Supra*, p. 7.
[40] Citons entre autres *Les Esbahis* de Jacques Grévin, *Les Corrivaux* et *Le Négromant* de Jean de La Taille, ou encore *Les Neapolitaines* de François d'Amboise.
[41] Nicolas Filleul, *Les Ombres* dans *Les Théâtres de Gaillon*, *op. cit.*, v. 500-503, p. 141.
[42] *S'enmenage* : se mette en ménage.

Qu'elle estable les boucs au soir, et des brebis
Aux plus foibles agneaux elle tienne le pis.
Ou bien dessus son seuil qu'oysive elle se tienne,
Jusqu'à tant que Thyrsis pour l'embrasser revienne,
Pour qui dès le matin ell' a jonché du laict[43],
Et despendu du croc un jambon nouvelet,
Ou bien avecques luy dès le matin s'en aille,
Et à poitrir[44] son champ jusqu'à la nuit travaille.

CLION
Donc qu'un'autre que moy, Melisse, aille au matin
Teurtisser un chapeau de Roses et de Thin ;
Que le front d'un Satyre ell' enlace de vigne,
Quant au Soleil plus chaut tout folastre il trepigne ;
Qu'il dorme en son giron quant il sera lassé,
À l'ombrage plus frais dans ses bras enlassé,
Ou des fleurs dessus luy qu'elle jette à main pleine
Quant il se lavera dedans une fontaine,
Semant son poil doré gayment decordelé
Sus son sein descouvert, de deux mons pommelé[45].

Les deux amies préfèrent à cette servitude amoureuse une liberté farouche (remarquons notamment l'anaphore « Je veux ») qui leur permet de s'adonner à des occupations viriles comme la chasse – l'une sur terre et l'autre en mer – et de revêtir ainsi des allures de femmes fortes et de guerrières :

MÉLISSE
[…]
Je veux lesser[46] mes chiens d'un teurtis[47] de Viorne,
Je veux avoir au poin tousjours un arc de corne,
Le carquois à mon flanc, un espieu au costé,
Et vestir une peau d'un Chevreuil moucheté,
Avoir la trompe[48] au col, prendre un Dain à la course,
Fraper un Cerf fuitif, et enferrer un' Ourse,
Puis j'iray la conqueste à Diane adresser,
Et de gazons herbus un autel luy dresser.

CLION
[…]
Je veux d'un gay Daulphin or affourcher l'eschine,
Et avecques Triton courir dans la marine.
Je veux, ainsi que luy, la Coquille en la main,
Je veux avoir aussi un grand crampon d'airain,
M'égarer avec luy aux plus profondes plaines,
Et combattre à la main les plus grandes Baleines.
Puis j'en iray la teste a Neptune adresser,
Et de nacre argenté un autel luy dresser[49].

[43] *Jonché du lait* : fait du fromage blanc.
[44] *Poitrir* : labourer.
[45] Nicolas Filleul, *Les Ombres* dans *Les Théâtres de Gaillon*, *op. cit.*, v. 179-198, p. 125.
[46] *Lesser* : laisser, accoupler.
[47] *Teurtis* : couronne de feuillages tressés.
[48] *Trompe* : trompe de chasse.
[49] Nicolas Filleul, *Les Ombres* dans *Les Théâtres de Gaillon*, *op. cit.*, v. 211-238, p. 126-127. Nous soulignons.

Si nous considérons ce refus de la vie matrimoniale comme un plaidoyer pour la liberté des femmes, alors la fin des *Ombres* revêt sans nul doute une tonalité tragique : dans cette société pastorale où Amour triomphe toujours, les femmes n'ont pas le choix, elles sont réduites à servir leur amant. Mais il y a plus : comme la nourrice dans la *Phèdre* de Sénèque[50], Clion et Mélisse ne croient pas au dieu Amour et accusent les hommes de lui donner un statut divin pour excuser leur conduite, justifier leurs vices et leur oisiveté[51]. Reformulons alors ce dénouement : dans cette société pastorale – oserait-on dire patriarcale, à la lumière du discours de Mélisse et Clion sur les corvées matrimoniales ? – où les vices des hommes triomphent toujours, les femmes n'ont pas le choix, elles sont réduites à servir les désirs et la paresse de leurs amants. La pièce s'achève donc bien « sur un rêve arcadien[52] » pour ces derniers, mais c'est un rêve de liberté qui disparaît du même coup pour leurs amantes : si « [l]es gens heureux n'ont pas d'histoires[53] », celles de leurs compagnes méritent en revanche d'être relues.

*

Au terme de cette analyse sur la mise en scène et la construction de l'intrigue des *Ombres* de Nicolas Filleul, nous avons pu montrer que même si cette pièce est encore proche de l'églogue sous certains aspects, celle-ci n'en possède pas moins un réel intérêt dramaturgique autant dans sa conception de l'espace scénique que dans sa composition, contrairement à ce que la critique affirmait jusqu'ici. Pointer les malentendus qui ont pu exister autour des *Ombres*, c'est d'une part rendre justice à cette pièce écrite résolument pour la scène, mais c'est aussi reconnaître que l'histoire de la pastorale dramatique française reste à écrire : en insistant sur les prétendus défauts des *Ombres*, la critique a dessiné en creux un modèle anachronique, celui de la pastorale du XVII^e^ siècle[54]. Ce constat nous invite ainsi à penser la pastorale humaniste non pas comme un brouillon de Hardy ou de Mairet, mais comme un genre autonome dont les codes et les spécificités mériteraient une étude approfondie.

[50] Sénèque, *Phaedra*, v. 195-208, dans *Tragédies*, t. I, éd. et trad. F.-R. Chaumartin, Paris, Les Belles lettres, « Collection des universités de France. Série latine », n° 332, 2002, p. 211-212. Robert Garnier se souviendra de ce passage dans son *Hippolyte* (v. 773 et suivants).

[51] « CLION : Encor contre l'Amour quelque secours on trouve, / Ains je croy que celuy tout seul vainqueur l'eprouve / Qui se trahit soy-mesme, et qui baille la main, / De son gré, dans les latz de ce Dieu inhumain. /Mesme le vain plaisir au vice favorable / Se le fait croire Dieu et grand et indomtable, / Afin que se forgeant ce Dieu plus violent, / Sous la grandeur d'un Dieu on peche librement, / Luy donnant sus les Dieux cest avantage et gloire, / Combien qu'il soit petit, d'avoir tousjours Victoire. / MÉLISSE : L'Amour n'est point un Dieu, il naist d'oisiveté, / Ainsi qu'au bort fertille, aux premiers jours d'Esté, / Croissent les grans Roseaux, dont Pan s'atend de faire / Un Pipeau bien percé pour à sa Nymphe plaire. / Mais qui à ses pensers promtement donne lieu, / Le dit fils de Venus et si l'apele Dieu. / Celuy qui va devot cueillir au jour de feste / Les fleurs pour couronner de ses bons Dieux la teste, / Et qui dès le matin mène aux chams ses tropeaux / Jusqu'à tant que Phœbus debride ses chevaux, / Celuy oste a l'Amour l'arc, la trousse et les flèches, / Celuy rend sans pouvoir l'Amour et ses flammèches. » Nicolas Filleul, *Les Ombres* dans *Les Théâtres de Gaillon*, *op. cit.*, v. 504-525, p. 143-144.

[52] Françoise Joukovsky, *op. cit.*, p. LXIX.

[53] *Ibid*.

[54] Sur cette question, nous renvoyons au seul ouvrage qui à notre connaissance en dresse une synthèse : Jules Marsan, *La Pastorale dramatique en France à la fin du XVI^e^ et au commencement du XVII^e^ siècle*, Paris, Librairie Hachette et C.ie, 1905.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres

Teatro del Quattrocento : le corti padane, éd. A. Tissoni Benvenuti et M. P. Mussini Sacchi, Torino, UTET, « Classici UTET. Classici italiani », n. 58, 1983.

BUFFEQUIN Georges, *Mémoire de plusieurs décorations qui serve aux pieces contenus en ce present livre commance par Laurent Mahelot Et continue par Michel Laurent en l'année 1673*, Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Fr. 24330.

DONAT-EVANTHIUS, *Euanthi De fabula et Excerpta de comoedia*, éd. Université Jean Moulin-Lyon 3, VII, 4, (mis en ligne le 25 avril 2012), (consulté le 26 juillet 2022), URL : http://hyperdonat.huma-num.fr/editions/html/DonEva.html#top.

FILLEUL Nicolas, *Les Théâtres de Gaillon*, Rouen, G. Loyselet, 1566.

FILLEUL, Nicolas, *Les Théâtres de Gaillon*, éd. F. Joukovsky, Genève-Paris, Droz-Minard, « Textes littéraires français », n. 181, 1971.

FILLEUL Nicolas, *Les Ombres* dans *Les Théâtres de Gaillon*, éd. F. Joukovsky, Genève-Paris, Droz-Minard, « Textes littéraires français », n. 181, 1971, p. 114-153.

FILLEUL Nicolas, *Les Ombres*, éd. D. Mauri, dans *La comédie à l'époque d'Henri II et de Charles IX. Première série. Vol. 9, 1566-1573*, Florence-Paris, Leo S. Olschki-Presses universitaires de France, « Théâtre français de la Renaissance », 1997.

GREVIN Jacques, *La Trésorière*, dans *Le Théâtre de Jaques Grévin de Clermont en Beauvaisis*, Paris, Vincent Sertenas & Guillaume Barbé, 1561, p. 43-111.

JODELLE Étienne, *L'Eugène*, dans *Les Œuvres & Meslanges Poetiques*, Paris, Nicolas Chesneau & Mamert Patisson, 1574, ff. 188v°-222v°.

MONTREUX Nicolas de, *Pastorales*, éd. M. Lamy-Houdry, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque du théâtre français », n. 66, 2020.

PELETIER DU MANS Jacques, *L'Art poétique d'Horace traduit en Vers François suivi de L'Art poëtiqué départi an deus Livrés* (1541/1545 & 1555), éd. M. Jourde, J.-C. Monferran & J. Vignes, dans *Œuvres complètes*, t. I, dir. I. Pantin, Paris-Genève, H. Champion-Slatkine, « Textes littéraires de la Renaissance », n. 7, 2011.

Textes critiques

BAYARD Marc, *Feinte baroque : iconographie et esthétique de la variété au XVII^e siècle*, Rome/Paris, Académie de France à Rome -Villa Médicis/Somogy, « Collection d'histoire de l'art » n. 12, 2010,

BURON Emmanuel, « Le lieu de la grandeur. Scénographie et philosophie de l'Histoire dans *Didon se sacrifiant* de Jodelle », *Seizième Siècle*, n. 10, « *Genèses éditoriales* », 2014, p. 303-321, (consulté le 27 février 2025), URL : https://doi.org/10.3406/xvi.2014.1107.

BURON Emmanuel, « Qu'est-ce qu'une scène au XVI^e siècle ? La dramaturgie des comédies d'Étienne Jodelle et de Jacques Grévin », dans éd. L. F. Norman, P. Desan & R. Strier (dir.),

Du spectateur au lecteur : imprimer la scène aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles, Fasano-Paris, Schena-Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, « Biblioteca della ricerca Cultura straniera », n. 118, 2002, p. 133-156.

HALEVY Olivier, « Les métamorphoses du spectaculaire », *Le théâtre français du Moyen Âge et de la Renaissance : histoire, textes choisis, mises en scène*, dir. D. Smith, G. Parussa et O. Halévy, Paris, Avant-scène théâtre, « Anthologie de L'Avant-scène théâtre », 2014.

MARSAN Jules, *La Pastorale dramatique en France à la fin du XVI^e^ et au commencement du XVII^e^ siècle*, Paris, Librairie Hachette et C.ie, 1905.

SCHERER Jacques, *La dramaturgie classique en France*, nouvelle éd. revue par C. Scherer, Paris, Armand Colin, 2014, p. 69-85.

VIALLETON Jean-Yves, DELOINCE-LOUETTE Christiane, « Introduction : l'intrigue comme procédé de composition », *Pensée et pratique de l'intrigue comique (France-Italie, XVI^e^-XVIII^e^ siècles) – Fabula / Les colloques*, 2020, (mis en ligne le 11 mars 2020), (consulté le 28 février 2025), URL : http://www.fabula.org/colloques/document6518.php.