



Scène  
Européenne

Regards croisés  
sur la Scène européenne

# Le regard au théâtre de l'âge baroque et de la Renaissance

Actes de la journée d'étude  
CESR, Tours (22 octobre 2021)

---

Textes réunis par  
Juan Carlos Garrot Zambrana

---

## Référence électronique

---

[En ligne], Juan Carlos Garrot Zambrana, « Introduction », dans *Le regard au théâtre de l'âge baroque et de la Renaissance*, éd. par J. C. Garrot Zambrana, « Scène européenne, Regards croisés sur la scène européenne », 2023, mis en ligne le 27-01-2023,

URL : <https://sceneeuropeenne.univ-tours.fr/regards/regard-theatre>

La collection

### Regards croisés sur la Scène européenne

---

est publiée par le Centre d'Études Supérieures de la Renaissance,  
(Université de Tours, CNRS/UMR 7323)  
dirigé par Elena Pierazzo & Marion Boudon-Machuel

**Responsable scientifique**  
Juan Carlos Garrot Zambrana

**ISSN**  
2107-6820

**Mentions légales**  
Copyright © 2023 – CESR.  
Tous droits réservés.  
Les utilisateurs peuvent télécharger et imprimer,  
pour un usage strictement privé, cette unité documentaire.  
Reproduction soumise à autorisation.

Contact : [alice.nue@univ-tours.fr](mailto:alice.nue@univ-tours.fr)

# Introduction

**Juan Carlos Garrot**

Université de Tours, CESR / CNRS

Notre ami Pierre Pasquier avait proposé aux membres de l'équipe *Scène européenne* une problématique, le regard, qu'il présentait dans ces termes :

Le regard constitue d'abord, pour le spectateur, l'un des deux modes d'appréhension du spectacle au théâtre. Il constitue ensuite, pour le personnage, un mode d'appréhension du monde fictif dans lequel il évolue et de communication avec les autres personnages. Mais, en vertu de la métaphore stoïcienne du *theatrum mundi*, le monde artificiel qui se déploie durant la représentation, se présente comme un double du monde naturel, une *imago mundi*. Le regard porté conjointement par le personnage et par le spectateur sur le monde de la fiction devient ainsi des images du regard porté par l'homme sur l'humanité et le cosmos.

À la Renaissance et à l'âge baroque, ce statut particulièrement complexe du regard théâtral se trouve bouleversé par un certain nombre de phénomènes culturels et esthétiques. On citera, entre autres, le pessimisme gnoséologique engendré par la prise en compte des innombrables erreurs causées par l'illusion sensorielle, l'essor du théâtre à machines fondé sur la production mécanique d'effets spéciaux et le changement de décor à vue, le passage de la perspective à points de vue et de fuite multiples pratiquée depuis les mystères médiévaux à la perspective unifiée inventée par les théoriciens du *Rinascimento*, le passage graduel de la salle rectangulaire à la salle à l'italienne déterminant une refonte totale de l'espace théâtral.

Ces mutations soumettent le statut du regard théâtral à des tensions plus ou moins fortes selon les aires culturelles : une concurrence s'instaure entre le poète dramatique et le scénographe, entre le texte et le spectacle, autant sur la scène curiale aux amples moyens économiques que sur la scène publique soumise aux impératifs commerciaux ; le thème de l'illusion submerge la dramaturgie européenne qui s'interroge inlassablement sur les tromperies de l'image théâtrale ; le spectateur hésite entre l'émerveillement qu'il éprouve devant un spectacle toujours renouvelé et le doute qu'il conçoit devant le caractère irrémédiablement fugace

du spectacle ; le texte dramatique perd de son pouvoir et de son prestige et le regard omniscient du spectateur de sa superbe.

Nous avons invité des spécialistes du théâtre anglais, espagnol, français, italien (grâce à la collaboration toujours précieuse de Bianca Concolino) plus une comparatiste, à s'emparer de cette problématique. Ils ont développé leurs réflexions sur des points de vue variés comme le lecteur pourra le constater. Ainsi, on trouvera d'abord des travaux sur le regard des personnages (Espejo, Pasquier, Hillman) ; sur le regard des acteurs (Gros de Gasquet) ; sur l'interaction des regards des acteurs sur le public, du public sur les acteurs, du public masculin sur le public féminin (Lochert), tout cela lors de la représentation. Enfin, il sera question du regard du public sur le métier de comédien et de comment le besoin de légitimation des acteurs a une grande influence sur la réflexion théorique et sur la pratique théâtrale (Florinda Nardi) et, pour clore cette compilation, c'est le regard du critique qui passera au premier plan (Gigliucci)

Javier Espejo étudie l'importance du regard dans la seule pièce écrite par María de Zayas, *La traición de la amistad*, jamais imprimée, dont on ne sait toujours pas si elle fut jouée au XVII<sup>e</sup> siècle et que nous connaissons grâce à un manuscrit conservé à la Bibliothèque Nationale d'Espagne. Une dame, Marcia, tombe amoureuse de Liseo, un gentilhomme qu'elle a croisé et montre un petit portrait du dit *galán* à une amie, Fenisa, qui à son tour tombe sous le charme du jeune homme. À partir de cette ouverture on retrouve continuellement des mots appartenant au champ sémantique de la vue : voir, regarder, yeux, la vue ; « le phénomène atteint son paroxysme dans un monologue de Laura », une autre dame jadis aimée par Liseo qui l'a abandonnée. Javier Espejo cite la définition donnée par Sebastián de Covarrubias, dans son *Tesoro de la lengua castellana, o española* (Madrid : Luis Sanchez, 1611), pour conclure qu'on y « retrouve toutes les conceptions de l'amour néo-platonicien concernant les yeux, miroir de l'âme, etc. ». Les yeux nous permettent de voir les objets sensibles mais aussi de percevoir les sentiments, les passions de celui ou celle que nous regardons, or selon D. Ynduráin « c'est à l'époque baroque que se rompt l'équilibre entre ces deux sens, que le XVII<sup>e</sup> siècle identifie comme deux moyens de connaissance bien différenciés, opposés, exclusifs. Qui use de ses yeux pour voir le monde sensible n'aura pas d'yeux pour percevoir le surnaturel. Et qui s'attache à la réalité spirituelle ne pourra voir la matière naturelle de la même manière ». Donc les yeux peuvent nous tromper. Ces idées s'appliquent à *La traición de la amistad*, en dehors « de la critique de la déloyauté entre amies qui donne son titre à la comédie l'objectif de la pièce de Zayas est de mettre en garde les dames qui prendraient les choses de l'amour à la légère ». Ce sont les risques de faire passer l'amour avant l'honneur, idée qui apparaît maintes fois dans les nouvelles de Zayas.

Ensuite, Espejo étudie la pièce d'un autre point de vue, toujours relié bien évidemment au rôle joué par le regard. Il analyse l'aparté et le monologue « caractérisés par le fait que l'énonciateur de la tirade crée une situation visuelle et interlocutive avec le spectateur, qui devient le véritable destinataire de la réplique » et qui grâce à elle rentre dans l'intériorité des personnages. Il donne un exemple et fournit un tableau avec les apartés que compte la pièce dont la fonction est de préparer le public à un dénouement sans possibilité d'interprétation erronée de la part du récepteur. Un autre mécanisme qui concerne le regard est « la récurrence de scènes au cours desquelles les personnages se cachent ou se font passer pour d'autres, en échangeant leurs rôles ». C'est grâce à ce procédé que la protagoniste arrive à trouver une solution au conflit de cette comédie où Zayas a déployé un certain nombre de situations qui « se prêtent particulièrement à la tromperie des sens. Les personnages regardent mais ne voient pas ce qu'ils croient voir, et s'adressent ainsi à une personne différente de celle à qui ils croient parler », ce qui est tout à fait cohérent avec l'intention de la pièce qui est celle de nous mettre en garde contre les dangers de ce « poison que l'on voit par les yeux ».

C'est du regard des personnages, plus précisément, de l'un d'entre eux, dont il est question aussi dans l'article de Pierre Pasquier consacré à *L'Illusion comique* « l'une des premières comédies de comédiens écrites, à l'instigation de Richelieu, pour tenter de réhabiliter le comédien et son métier grâce à une apologie en règle ». En effet, le mage Alcandre promet à Pridamant de lui montrer son fils Clindor, pas de le lui rendre, et il tient parole. Le père verra son fils grâce à une « évocation magique permettant à Alcandre de susciter devant les "yeux estonnez" de Pridamant une série d'apparitions et de disparitions », en général précédées d'un avertissement « soulignant cette logique de la manifestation au regard », laquelle « trouve évidemment son accomplissement à la scène dernière avec l'apparition des comédiens se partageant la recette de la représentation ». Or, Pridamant avait vu mourir son fils et maintenant, le voyant de la sorte s'exclame « Que vois-je ! chez les morts conte t'on de l'argent ? » Et le mage dans sa réponse emploie six fois le verbe voir ; une telle insistance prouve bien que, malgré certaines interprétations, Pridamant ne retrouve pas Clindor : il le voit vivant et « la réunion du père et du fils reste hypothétique ». Corneille ajoute un plaidoyer en défense du métier d'acteur qui convainc complètement Pridamant qui l'accepte comme étant un bon choix. « Toutefois, le mage n'a pas persuadé Pridamant par une série d'arguments, mais lui a montré qu'il avait *mal vu*. Autrement dit, le mage a appris à Pridamant à *voir* ou plutôt à *regarder* ». Donc, selon l'angle de vision choisi, on voit les choses différemment, ce qui amène Pierre Pasquier à parler de l'« anamorphose », un objet d'étude fort prisé aux années 1630 ; on peut ainsi affirmer qu'en « proposant à Pridamant une anamorphose, Corneille ne fait donc que sacrifier à une mode ». Mais il est important de se demander le sens pris par l'anamorphose dans *L'Illusion comique*. Tout d'abord, le père fait office de

« double scénique » du spectateur dont le regard est « soumis à une suite d'apparitions et de disparitions de personnages et de comédiens au fil des actes » et sera « étonné » au même titre que celui du personnage, dont le regard est, ne l'oublions pas, un regard « moral ». Corneille défend le métier du comédien même s'il n'avance aucun élément nouveau dans son argumentation ; ce qu'il fait, en revanche est « prêcher par l'exemple. Il a choisi de faire la démonstration expérimentale du pouvoir de l'illusion théâtrale ». Il y a encore une troisième signification, « le regard de Pridamant figure le regard que l'homme porte sur l'univers : la perception des phénomènes par le sujet connaissant ». Mais force est de reconnaître que « la leçon gnoséologique de la pièce semble pour le moins ambiguë », car tout dépend de notre interprétation « de la dernière apparition offerte au regard de Pridamant ». Après avoir passé en revue plusieurs possibilités, Pierre Pasquier nous rappelle que Corneille, dans l'Examen de sa pièce écrit pour l'édition de son *Théâtre* de 1660 l'avait qualifiée de « galanterie extravagante » voulant ainsi lui « conférer [...] la plus totale gratuité possible, sinon la plus grande insignifiance possible ». Il faudrait y voir, très probablement, plus qu'en véritable jugement sur son travail une proposition de « relecture à peu près acceptable au regard de la *doxa* esthétique des années 1660 » ; or il se peut aussi que Corneille, en 1660, soit parfaitement sincère.

Pour sa part, Julia Gros de Gasquet, à partir d'une citation au sujet de Molière et La Grange sur scène, cherche à cerner le regard des acteurs, en tant que tels, ainsi que celui des acteurs investis dans leur rôle lors des mises en scène « baroques » d'Eugène Green ou de l'un de ses élèves, car « le regard des interprètes [est] adressé au public, et rarement, voire jamais donné aux partenaires de jeu ». Cependant, Anne Surgers « montre que ce regard ne correspond pas à l'iconographie contemporaine ». Pourquoi ce choix de mise en scène de la part de Green ? Il y aurait d'un côté le désir d'« empêcher tout jeu naturaliste » tout en obligeant « les acteurs à orienter leurs émotions vers le public dans un jeu volontairement frontal ». Il faut également prendre en compte l'architecture des salles de théâtre de l'époque. Au XVII<sup>e</sup> siècle il n'y avait pas de quatrième mur ; en s'appuyant à nouveau sur Anne Surgers, Gros de Gasquet met en exergue les liens établis alors entre la scène et le public qui ne peuvent plus exister à partir du XVIII<sup>e</sup> siècle, lorsque les salles « à l'italienne » deviennent le modèle de l'édifice théâtral. Ce quatrième mur, d'après Diderot, induit un grand changement sur le jeu du comédien. En effet, dorénavant « le comédien fait comme s'il n'était pas regardé, comme s'il n'y avait personne qui le regarde et le spectateur est placé en position de voyeur qui regarderait l'action par le petit trou de la serrure ». Afin de renouer avec la « porosité entre scène et salle », le comédien de nos jours qui joue du théâtre baroque se doit de regarder son public. La question qui se pose alors est de savoir que regardaient les acteurs et les actrices du XVII<sup>e</sup> siècle.

Gros de Gasquet part de deux frontispices du *Misanthrope* de Molière. Sur le premier « Philante, debout, regarde Alceste qui est assis, mais leurs regards ne se croisent pas ». Elle en déduit que la gravure montre en fait « une superposition de scènes », celle de l'Acte I, « mais aussi et déjà un Alceste qui s'absente et regarde ailleurs, loin, se projetant dans un espace où nous ne pouvons le suivre. Dans un regard, c'est aussi la solitude du personnage qui se donne à lire ». Ensuite, elle se penche sur le frontispice de l'édition de 1682. On y retrouve les deux mêmes personnages mais leurs attitudes ont changé : et ces nouvelles attitudes pourraient raconter « moins la solitude du personnage d'Alceste que le moment du conflit qui l'oppose à Philinte ».

Mais le regard apparaît également lors du dialogue ; ainsi, on retrouve un échange entre Elmire et Orgon, qui permet à la servante de faire voir à son maître ce que, justement, il ne voulait pas voir, et grâce à l'oreille d'Orgon qui "voit", en entendant les propos de Tartuffe.

L'analyse de « la relation entre les regardés et les regardants au XVII<sup>e</sup> siècle » commence ensuite. Tout d'abord il faut prendre en compte un certain nombre de contraintes telles que l'éclairage ou bien les « distances qui séparent les acteurs des spectateurs ». Puis Gros de Gasquet commence à étudier le maquillage, les couleurs utilisées, leur fonction, notamment celle de « donner plus d'emphase aux émotions et à leur expression ». Elle poursuit avec la question de « la gestuelle et les illusions d'optique ». Les comédiens jouent pour des spectateurs placés sur la scène elle-même, tandis que d'autres étaient à 20 voire à 25 mètres d'eux. Ajoutons que certains se tenaient debout et que le public dans son ensemble était bruyant, tout ceci a son influence sur la voix de l'acteur mais également sur son « engagement corporel [...] : l'acteur privilégie le geste lent, la pose qui se voit de loin, et se laisse admirer de près ».

On ne doit pas oublier que les scénographies de l'époque ne visent pas à « représenter le monde vivant d'une manière véridique mais plutôt [à] le représenter dans sa diversité en juxtaposant les lieux de l'action [...] L'acteur fait vivre ces lieux juxtaposés et donne naissance à cette illusion du monde en nommant les lieux et en pénétrant dans les aires de jeu dédiées par le châssis et la toile peinte à la représentation d'un lieu singulier. Il est le grand ordonnateur de l'illusion », et son corps serait selon Anne Surgers « agrandi » dans une telle configuration scénique. Il devient « le clou du spectacle » et par son jeu « naturel » il « incarne moins le personnage qu'il ne montre comment il joue ».

Julia Gros de Gasquet termine son travail en ouvrant des perspectives ; à partir du regard il faudrait convoquer tous les sens, ce qui donnerait lieu à trois champs possibles : une histoire des sens, une histoire des sensibilités et, enfin, une histoire sensorielle, qui « ensemble et séparément ouvrent des chemins neufs pour relire le théâtre du XVII<sup>e</sup> siècle au prisme du sensible dont le regard aura été ici la première entrée ».

Travaillant sur un corpus anglais « de la période élisabéthaine et jacobéenne », Richard Hillman se propose d'examiner « quelques types de regard et [...] leurs effets, qui induisent parfois la mise en place de multiples couches de perception ». Il commence par un cas curieux, celui de *Tamburlaine the Great*, de Marlowe, où Theridamas, envoyé pour éliminer le protagoniste éponyme « se trouve si impressionné par l'aspect de ce dernier, et notamment par sa façon de regarder le ciel et la terre, qu'il préfère se joindre à lui dans ses futures conquêtes ». Hillman se demande « comment fonctionnait le décalage incontournable entre le regard quasi-omnipotent du personnage ainsi évoqué et la réalité offerte au regard du public ». Serions-nous devant « une tentative assez naïve de renforcement verbal » ? Voulait-on plutôt « souligner l'impact du regard sur Theridamas » et partant « détourner le regard des spectateurs vers une image idéalisée, enfin plus grande que nature ? » On pourrait croire que les paroles de Macbeth lorsqu'il « rencontre les sorcières pour la première fois », sont superflues car elles indiquent ce que nous sommes en train de voir ; or, il s'agit en fait d'un « moyen de diriger le regard du spectateur sur celui qui regarde – et surtout qui interprète ». Il donne un autre exemple, tiré de *Hamlet* cette fois-ci, de paroles faussement superflues prononcées par Horatio et Marcellus au sujet de ce que vient de dire feu le roi Hamlet, et dont la fonction est de souligner la problématique qui s'en dégage (*Hamlet*, I.iv.56-61).

Dans d'autres cas « La question de l'interprétation du regard peut également se prêter à des effets émotionnels, notamment en mettant en valeur une disjonction entre les perceptions des personnages et celles des spectateurs », par exemple dans *La tragédie espagnole* de Kyd, dans *Antoine et Cléopâtre* ou, plus encore, dans *Le roi Lear* dont il cite plusieurs scènes et notamment la dernière. Lear dit « Voyez-vous cela ? Regardez-la ! Regardez ses lèvres. / Regardez là, regardez là ! » (V.iii.311-312). Situation que Shakespeare va réécrire « en quelque sorte » dans *Le conte d'hiver*, lorsque Leontes vient de retrouver sa fille Perdita ; puis, confronté à la statue de son épouse qu'il croyait morte, découvre progressivement qu'elle est vivante. Son regard fait l'objet d'une manipulation de la part de la fidèle Paulina qui prononce des paroles « greffées sur une action visible par tous ». Hillman analyse cette scène 2 du V<sup>e</sup> acte et arrive à la conclusion qu'il « est évident qu'une partie du pouvoir de la scène jusque-là découle d'un décalage de perception ». Il y aurait une « superposition de leur regard [des spectateurs] sur celui de Leontes [qui] augmente l'impact de ce miracle on ne peut plus vrai-faux d'une manière exceptionnelle ». En fait Shakespeare a eu recours « à une stratégie basique et ancienne : l'ironie situationnelle ».

Ces scènes de reconnaissance entre père et fille ou entre mari et femme ou, encore, des simples révélations d'identité sont fréquentes au théâtre, elles comportent une « mise en valeur d'un jeu de regards, participent habituellement aux dénouements des comédies et tragi-comédies, parfois d'une façon plus structurellement satisfaisante que joyeuse, parfois teintées d'une certaine amertume ». Richard Hillman s'appuie sur plu-



sieurs œuvres : *Mesure pour mesure*, *Volpone* ou *Le Roi Lear* afin de le prouver. Ici, les déguisements rendent difficile la reconnaissance des personnages. On peut y ajouter un autre obstacle : le travestissement, comme il arrive au dénouement de *Cymbeline* ; à nouveau le regard du public, qui sait, et celui du personnage, qui ignore, ils ne voient pas la même chose, et cette fois-ci l'ironie est poussée « dans une méta-théâtralité aiguë ».

Si l'on songe au « répertoire comique » les pièces jouent aussi avec ce procédé des « révélations attendues » qui « déclenchent des jeux de regards sous différentes formes ». Il passe en revue *La comédie des erreurs*, *Comme il vous plaira* et *La nuit des rois*, afin de confirmer une telle assertion.

Dans le cas de la tragi-comédie *Philaster*, le déguisement qui ne sera révélé que tardivement et de façon soudaine va permettre à ces deux dramaturges de passer d'une « tragédie potentielle [à] une comédie », puisque l'accusation d'adultère qui pourrait peser sur la princesse disparaît au moment où le page Bellario se trouve être en réalité une jeune femme, Euphrasia. Ce qui est ignoré même par le public jusqu'à la révélation finale. « Le regard du public s'allie donc étroitement avec celui du découvreur de la vérité, en l'occurrence son père même. Mais ce dernier a besoin d'être sollicité et guidé dans une rencontre qui frôle l'absurdité », qui dure pendant un bon nombre de vers.

On pourrait penser que face à des scènes de reconnaissance « conventionnelles », le jeu méta-théâtral déployé par Beaumont et Fletcher était « extrême », or « il restait encore une étape à franchir », et Ben Jonson s'en chargera dans sa pièce *Epicoene* (*La femme silencieuse*). Pour ce faire, il va jouer « avec un stéréotype à la fois social et dramaturgique, en représentant une jeune femme qui, en restant silencieuse à la différence de plusieurs autres sur le même plateau, est instrumentalisée par le protagoniste Dauphine Eugénie pour plaire à l'oncle Morose. Car Morose a une phobie du bruit ». Mais en réalité, cette jeune femme est en fait un garçon que Dauphine a préparé « pour jouer ce rôle ». À la fin, le personnage enlève sa perruque, et les autres personnages ainsi que le public découvrent sa véritable identité. Or, comme les rôles de femmes étaient joués justement par des garçons on assiste à un coup de théâtre « carrément anti-théâtral, dans la mesure où toute femme sur scène est acceptée comme en réalité masculine ». Et Hillman de conclure que « Jonson ose donc subvertir l'illusion théâtrale même, en cassant le code de base du contrat entre comédiens et spectateurs ». Il s'agit d'un cas unique, il faut le souligner. Richard Hillman finit son article en posant un certain nombre de questions au sujet de l'*intentio auctoris*. Que voulait-il Jonson ? Souligner le caractère artificiel de la convention théâtrale ; ou, encore, entrevoir son « caractère instable et éphémère » ? Si toutefois cette dernière hypothèse s'avérait être vraie on pourrait même songer à « un clin d'œil résigné ? » adressé par le dramaturge à son public, celui du XVII<sup>e</sup> siècle autant qu'à nous-mêmes.

Florinda Nardi commence par pointer l'importance accordée au rire dans les traités des néo-aristotéliens en tant que « marque du *diletto* suscité par le jeu métaphorique ». Celui-ci provoque donc le rire, mais pour exister, le trait d'esprit a besoin du mensonge, qui en « devient alors une caractéristique essentielle », tel que l'écrit Tesauro dans son *Il cannocchiale aristotelico* en 1654. Celui-ci a beau être un disciple du Stagirite, son concept de la vraisemblance se détache de celui du maître car il intègre l'« *inaspettato* », le « *meraviglioso* », voire le mensonge, c'est-à-dire le faux. À nouveau ce que l'on cherche, c'est le plaisir, et d'après Tesauro, le plaisir naît du merveilleux. Le *Cannocchiale* fut imprimé en 1654, or il y avait déjà des pages rédigées « entre 1618 et 1625 ». Dans son ensemble, le traité « révèle une prise de conscience et une modernité inhabituelles » ; il représente l'aboutissement de plus de cent ans de traductions, interprétations, discussions de la Poétique d'Aristote qui, comme on le sait, néglige la comédie laissant ainsi une grande marge de liberté à la réflexion et la possibilité d'intégrer dans la théorie « des inspirations tirées de la pratique de la scène ».

Nardi attire notre attention sur l'importance du *De Ridiculis* de Vincenzo Maggi, publié en 1550, qui confronte la tradition aristotélienne et la cicéronienne ; il reprend ce qu'écrivent ses contemporains sur les liens entre le ridicule et le laid en ajoutant « une condition indispensable » pour provoquer le rire : « l'*admiratio* » que ses traducteurs traduisent par « merveilleux », car la laideur ne se suffit pas à elle-même, elle a besoin de l'étonnement. Ce traité, certes bien ancré dans son temps, le XVI<sup>e</sup> siècle, touche à des questions « qui renvoient, ne serait-ce qu'indirectement, au débat du XVII<sup>e</sup> siècle sur le comique ». Plus précisément à la « *meraviglia* » de Tesauro ; or entre Maggi et Tesauro, il y a eu une réflexion poussée qui part des milieux érudits « pour ensuite se déplacer dans le milieu académique où les rôles de théoricien et de praticien de la scène se confondent en faisant des académies des lieux de médiation entre les pouvoirs et savoirs élevés et le public populaire ».

Ensuite, Nardi se focalise sur les troupes des acteurs « qui veulent se démarquer des bouffons et des charlatans, qui veulent s'élever au grade de "comiques illustres" » telles que les *Gelosi* et bien d'autres. C'est ainsi qu'elle commence l'analyse du regard porté par le public sur le métier d'acteur, car la profession veut se légitimer et il apparaît que « le regard du public joue un rôle fondamental, et même révolutionnaire, au sens où il renverse la hiérarchie de la production dramaturgique : c'est le public qui est au centre de la dynamique ». Il ne faut pas oublier que c'est lui qui paie et c'est lui « qui doit être captivé, émerveillé et même convaincu ».

Pour se légitimer, les acteurs entament une réflexion théorique sur le théâtre, sur leur métier, sur la tension entre « *delectare aut prodesse* ». Il y a de nombreux exemples, « comme le *Prologue* entre le comédien et l'étranger de *Il Finto Marito* de Flaminio Scala » ou encore le « *Due Commedie in Commedia* conçu par Giovan Battista Andreini

(ANDREINI, 1623), qui joue constamment avec le regard du public en mettant en scène de manière paritaire, quoique contrastante, une pièce d'Académiciens et une pièce de comédiens *dell'Arte* ». Il s'agit « d'une production théorique qui précède et côtoie la pratique de leur art », qui insiste « sur l'utilité de la pièce de théâtre ». Il s'agit donc de convaincre le public, mais comme en fait il y en a plusieurs, la priorité est de convaincre « celui des "grands" de ce monde ». Mais, si ceux qui ont le pouvoir peuvent cautionner « la moralité de leur travail », les acteurs ont besoin de « l'estime des hommes de lettres et des poètes de cour » pour « légitimer la qualité littéraire » de leur travail.

Et c'est ainsi que Isabella Andreini, « poétesse et femme de lettres » autant que femme de théâtre « entrera à l'*Accademia degli Intenti* de Pavie sous le nom de *Accesa* ». Elle sera admirée en Italie et en France par « les grands poètes de son temps ». Nardi s'attarde sur sa relation avec Marino, le plus important parmi eux, qui va lui consacrer un hommage à sa mort. En fait, leurs destins « sont mêlés » et ils se sont influencés mutuellement. À tel point que « Le goût et le regard du public deviennent des principes directeurs pour le poète qui ose ainsi un renouveau tout à fait comparable à celui des Comédiens *dell'Arte* ». Dans la démarche de Marino, poète de cour, nous retrouvons le choix du « *delectare* plutôt que du *prodesse* » ; il veut aussi provoquer « l'illusion fantastique », propre aux arts visuels. « À nouveau le regard du public est au centre du mécanisme de la création artistique ». Nardi revient au début de son, à Tesauro, pour nous rappeler les effets recherchés par tout bon artiste : « déformer, tromper, émerveiller ».

En conclusion, Nardi met en exergue le fait que « la suprématie de l'agréable sur l'utile, établie par l'autonomie du rire comme plaisir dissocié de la nécessité d'un enseignement, n'empêche pas la subtilité » ; aussi, elle met l'accent sur la révolution dans le domaine des théories du comique, des théories que sont confrontées au regard du public « dans un jeu de miroirs ». La théorie est appliquée lors des représentations et ce sont les acteurs qui vont vérifier « la validité de ses propres actions en attirant le regard du public et, en même temps, en sachant le tourner vers un nouvel « ailleurs » annoncé par la modernité du moment ».

Véronique Lochert part d'une citation de *L'Art d'aimer* d'Ovide au sujet du public féminin (« Elles venaient pour voir, elles venaient surtout pour être vues ») qui lui permet de commencer une réflexion sur la place de la femme au théâtre européen « dont le statut d'objet du regard entre en concurrence avec leur capacité à regarder ». En effet, son approche étant comparatiste, elle commence par convoquer des témoignages en provenance de la France, de l'Espagne, de l'Angleterre et de l'Italie qui « suffisent à mettre en lumière l'importance de l'emplacement des femmes dans l'espace théâtral et les contraintes qui pèsent sur leur exercice du regard. Ils suggèrent aussi la diversité des sources à partir desquelles il est possible d'interroger aujourd'hui le regard des spectatrices de la première modernité ». Ces sources, malgré leurs limites, « mettent en

valeur les tensions propres à la position des spectatrices et montrent que les enjeux du regard au théâtre sont aussi culturels, sociaux, politiques ». Par conséquent, il s'agit de répondre à cette question : « les théâtres sont-ils pour les femmes le lieu d'une conquête du regard ou ne font-ils que refléter leur réduction au statut d'objet du regard ? », en suivant, dans ce dernier cas, les dictats des moralistes qui préconisaient une attitude de discrétion voire d'effacement.

Les études féministes se sont particulièrement intéressées « au pouvoir du regard et à la manière dont les rapports de domination en vigueur dans la société s'inscrivent jusque dans le regard porté sur les œuvres d'art ». On a mis en exergue la différence entre l'homme « sujet et acteur de son regard » et la femme, réduite à la condition d'objet du regard. Dans le cas du théâtre, le regard du public est pensé comme étant un regard masculin, et le spectacle, d'après la comparaison établie par saint Jean Chrysostome, devenait « symboliquement féminisé ». Lochert se demande si « un tel partage » est maintenu dans les « pratiques théâtrales de la première modernité ». Pour y répondre on ne doit pas oublier que le théâtre est « une pratique culturelle, où l'expérience esthétique est indissociable de sa portée sociale ». Aussi, il faut prendre en compte, bien entendu, le regard que les spectateurs portent sur la scène mais aussi celui « qui s'échange entre spectateurs et spectatrices, entre acteurs et spectatrices », ce qui implique l'existence d'un désir de voir et révèle « la dimension érotique de l'expérience théâtrale ».

Mais le théâtre ne fait appel seulement à la vue, d'autres sens sont convoqués et en particulier l'ouïe. Porter des jugements en se fiant aux yeux et faire du bruit, voilà deux points où se rejoignent les ignorants et les femmes d'après divers témoignages qui nous indiquent aussi que les femmes jouaient un rôle actif lors de la représentation et que dramaturges et comédiens se doivent de tenir compte de leurs réactions.

Toutefois, les regards échangés entre spectateurs et spectatrices ou entre acteurs et femmes assistant à la représentation sont perçus de façon différente selon les auteurs : Clément d'Alexandrie blâme la présence féminine ; Sabbatini au contraire « recommande d'installer les plus belles femmes au centre de l'assistance afin que leur vue encourage les comédiens ». Évidemment, dans ces conditions le regard féminin est « réduit à une invitation sexuelle ».

En même temps, si les femmes parfois « sont réduites à un corps parfaitement paré [...] cette visibilité exacerbée leur confère aussi un pouvoir, au moins symbolique, dans une société fondée sur l'apparence ».

Les femmes, donc, se donnent à voir et s'« assimilent davantage aux actrices qui jouent sur scène qu'aux spectateurs », ce qui est fortement critiqué par les moralistes. Nous avons des témoignages assez variés sur la présence de la femme aux spectacles de cour ou aux théâtres publics, mais tous se rejoignent sur le fait de leur accorder un rôle passif, celui d'être l'objet du regard masculin.

De plus, elles perturbent et troublent les spectateurs car leur regard ne se fixe pas sur la scène mais sur elles. Lorcher se demande si les femmes sont condamnées à être tantôt « la proie du regard masculin », statut passif, tantôt « séductrice », statut actif. La réponse est négative, car elles auront « un rôle croissant [...] dans le succès des œuvres dramatiques ». Elle cite quelques vers de Carlell qui montrent la valeur accordée au regard approbateur et discret des femmes en opposition « aux manifestations bruyantes du jugement masculin ». D'autres témoignages confirment la valeur de la « pertinence critique » du public féminin, notamment les pièces « métathéâtrales qui se développent au XVII<sup>e</sup> siècle » en Angleterre et en France, en suivant des stratégies différentes. Aussi, Remiro de Navarra, dans son recueil de nouvelles *Los peligros de Madrid*, introduit des personnages féminins qui jugent « le jeu des comédiennes et la qualité des costumes ». Pour conclure en affirmant qu'« en participant publiquement à l'événement théâtral, les femmes acceptent d'être vues, et apprennent à voir : elles conquièrent ainsi progressivement le statut de spectatrices ».

Le dernier article change de perspective car il ne s'occupe pas du regard du public ou de celui de l'acteur mais bel et bien de celui du chercheur qui considère l'opéra *l'Empio punito*, de Pippo Acciaiuoli, joué à Rome le 17 février 1669, donc pendant le Carnaval, en présence du pape Clément IX et de la reine Christine de Suède. Roberto Gigliucci nous dit que « La représentation fut très longue, spectaculaire et retentissante » en s'appuyant sur des témoignages de l'époque qui louent les décors, les costumes, les changements de scène, la musique ainsi que les ballets. Il paraît que la reine avait admiré le spectacle mais qu'elle s'était aussi quelque peu ennuyée à cause de sa longueur, due d'après elle, à son sujet, Don Juan, ce qui prouve que le public européen des années 1660 était familier de ce personnage grâce au *Burlador de Séville* et aux adaptations faites en Italie et en France.

Le témoignage assez désobligeant du peintre et écrivain Salvator Rosa, peut surprendre tant la réputation d'Acciaiuoli était grande et que la musique, de Melani, était « superbe [et] considérée actuellement comme une pièce maîtresse du mélodrame du deuxième Baroque ». Pour répondre aux « perplexités » de Rosa, Gigliucci se propose d'analyser « la substance historique et culturelle de *L'Empio punito* ». Tout d'abord il met en exergue la grande complexité de son intrigue ; avec de très nombreux personnages et une « dissimulation » des principaux éléments de l'histoire de don Juan dont le mythe moderne « est, probablement avec celui de Faust, le protagoniste le plus représentatif de l'âge baroque ».

Gigliucci fait un parallèle avec le sort du mythe d'Orphée, plus précisément, avec *l'Orfeo* représenté à Venise en 1673 pour avancer l'idée que *l'Empio* « produit un phénomène de désagrégation ». Il y a une évolution du mythe de don Juan qui devient au XVIII<sup>e</sup> siècle « un héros bien que noir, au nom de la liberté », ouvrant le chemin au personnage qui au XIX<sup>e</sup> siècle « prendra le témoin donjuanesque de la liberté dans son

acception *absolue* » : Carmen. Mais justement le mot « liberté » n'apparaît pas chez Acciaiuoli lorsque celui qui parle est don Juan (nommé Acrimante dans cet opéra), mais dans la bouche d'un autre personnage, Atrace, et dans le sens d'être libre de l'amour. En réalité Acrimante aime une seule femme : Ipomene. « Il est devenu amoureux et malheureux ». De plus il meurt et pour ensuite ressusciter, ce qui « est absolument étranger aux vicissitudes de don Juan » : dans ce sens on peut le qualifier de don Juan d'opéra.

Gigliucci revient à la fin de son article sur la réponse donnée par la reine Christine concernant la représentation : « ça c'est le *Festin de pierre* ». Il voudrait lui donner une autre signification que celle de la simple reconnaissance d'une histoire bien connue à l'époque : « sous le couvert d'une histoire nouvelle et complexe, je reconnais manifestement un Don Juan, un énième *Festin de pierre* ». Pour étayer son idée, il reprend une série d'éléments présents dans cette œuvre qui appartiennent à la tradition immédiate ; en même temps « les nouveautés et les altérations sont beaucoup plus puissantes ». Il en énumère quelques-unes, pour insister sur le poids « de la musique et du chant ». Il en fait l'éloge, pour conclure que « dans ce cas – comme toujours, d'ailleurs, dans l'histoire de l'opéra – c'est la musique et le chant qui enrichissent le texte et sa dramaturgie » et que dans ce cas concret « le prétexte est [...] proprement Don Juan lui-même ».