



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], Julia Gros de Gasquet, « Regarder, être regardé, le jeu dialectique des acteurs et actrices françaises au XVII^e siècle », 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://sceneuropeenne.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

Regarder, être regardé, le jeu dialectique des acteurs et actrices françaises au XVII^e siècle

Julia Gros de Gasquet

Institut d'Études Théâtrales.
Paris 3-Sorbonne Nouvelle

J'ai remarqué souvent que la Molière et La Grange font voir beaucoup de jugement dans leur récit, et que leur jeu continue encore lors même que leur rôle a fini. Ils ne sont jamais inutiles sur le théâtre. Ils jouent presque aussi bien quand ils écoutent que quand ils parlent. **Leurs regards ne sont pas dissipés. Leurs yeux ne parcourent pas les loges. Ils savent que leur salle est remplie : mais ils parlent et ils agissent comme s'ils ne voyaient que ceux qui ont part à leur rôle et à leur action**¹.

Ces regards de deux grands acteurs, membres de l'ancienne troupe de Molière réunie en 1680 dans la nouvelle Comédie-Française, portent les signes du dédoublement qui est au cœur du jeu actoral : un regard diégétique au cœur de la fable, le regard du personnage, celui qui est ici valorisé et un regard extra-diégétique, qui est celui de l'acteur ou de l'actrice préoccupé par l'événement théâtral – vérifier que tout va bien sur le plateau, que les accessoires sont bien en place, sentir la présence du public et jouer avec lui.

Ce regard est à la fois celui du personnage, et celui de la personne de l'acteur ou de l'actrice. Il peut être interrogé sous deux approches différentes : par rapport aux pratiques de réactivation du jeu baroque aujourd'hui et par rapport à la fabrique et à la réception du jeu de l'acteur au XVII^e siècle. Où regarde l'acteur ? Pourquoi ? Comment se passe cette relation entre le regardant et le regardé ? Et comment l'acteur, l'actrice se laisse-t-il regarder, voire admirer ? Quelle part

¹ ANONYME, *Entretiens galants*, Paris, Ribou, 1681, p. 89-98. Nous remercions vivement Véronique Lochert d'avoir attiré notre attention sur ce texte que nous soulignons.

prennent les composantes du spectacle à ce regard qui entend susciter, en retour, une admiration ?

Il s'agira ici de suivre les directions des regards, celles des acteurs entre eux, autour d'eux et celle du public en direction des acteurs. Dans ce jeu entre regardant et regardés se situe une grande part du plaisir théâtral. Car cette pulsion scopique est aussi désir d'entendre, et dans ce jeu des regards, on peut projeter une approche sensible du spectacle qui convoque d'autre sens que celui de la vue, comme l'ouïe, mais aussi le toucher, l'odorat ou encore le goût.

Se regarder ou ne pas se regarder ?

Devant les spectacles baroques proposés par Eugène Green il y a plus de vingt ans ou ceux de ses élèves, Benjamin Lazar, Louise Moaty, Alexandra Rübner², une chose étonne et frappe, c'est le regard des interprètes adressé au public, et rarement, voire jamais donné aux partenaires de jeu. Anne Surgers a cherché à le qualifier :

S'est [...] imposée l'idée que les comédiens baroques auraient joué de face, près de la rampe de bougies installées au-devant de la scène, sans échanger de regards lors de scènes dialoguées et qu'ils auraient fixé un point dans la salle, face à eux, point de rencontre imaginaire de leurs regards qui ne se croisent pas lors des dialogues³.

Or elle montre que ce regard ne correspond pas à l'iconographie contemporaine. On trouve en effet nombre de gravures où les personnages se regardent directement et non indirectement. Nous en présentons deux exemples plus bas.

Comment comprendre cette proposition des années 2000 adressée par des pionniers de la scène baroque à des chercheurs et praticiens du théâtre ? Dans la proposition d'Eugène Green, ce regard qui ne se donne pas de manière directe mais qui passe par le public est destiné à empêcher tout jeu naturaliste, et oblige les acteurs à orienter leurs émotions vers le public dans un jeu volontairement frontal. Ce regard et ce jeu frontal sont à replacer dans le rapport à l'architecture des salles de théâtre actuelles qui délimitent l'espace du public et celui de la représentation par le noir que l'on fait venir dans le public, ces salles qui jouent avec un quatrième mur. Or ce quatrième mur n'existait pas au XVII^e siècle :

2 La captation du spectacle est disponible en ligne : <<https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes00285/le-bourgeois-gentilhomme-mis-en-scene-par-benjamin-lazar-au-theatre-l-apostrophe-de-pontoise.html>> (consultée le 10 janvier 2023).

3 SURGERS, 2019, p. 94.

Dans le modèle architectural du théâtre baroque européen, la frontière entre la scène et la salle n'est ni étanche ni délimitée de façon linéaire. [...] Le lien entre la scène et la salle est favorisé par divers éléments : la lumière, la présence de spectateurs sur la scène ou dans les loges qui bordent la scène ; la continuité de l'architecture, entre les loges et les éléments fixes disposés sur la scène⁴.

Le quatrième mur s'impose en France au cours du XVIII^e siècle de manière concomitante au modèle architectural de la salle dite à l'*italienne*. Diderot est le théoricien de ce quatrième mur qui n'est pas une invention du XVIII^e siècle et dont l'usage remonte au XVI^e siècle :

Que le théâtre n'ait pour vous ni fond ni devant, que ce soit rigoureusement un lieu où et d'où personne ne vous voie. Il faut avoir le courage quelquefois de tourner le dos au spectateur, il ne faut jamais se souvenir de lui. Toute actrice qui s'adresse à lui mériterait qu'il s'élevât une voix du parterre qui lui dît : mademoiselle, je n'y suis pas⁵.

Diderot reprend ici en termes concrets adressés à Mademoiselle Jodin, une jeune comédienne, ce qu'il avait écrit de façon plus théorique dans *Le Discours sur la poésie dramatique* :

Soit donc que vous composiez, soit que vous jouiez, ne pensez non plus au spectateur que s'il n'existait pas. Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouez comme si la toile ne se levait pas⁶.

Il démontre bien les conséquences de cette architecture sur le jeu du comédien et la relation au regard qui s'en trouve aussi transformée⁷. 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. Le travail du regard dans le jeu de l'acteur baroque aujourd'hui est donc essentiellement lié à cette difficulté des espaces contemporains, marqués par la réforme esthétique et architecturale du théâtre voulue par Diderot et qui ne présentent plus cette porosité entre scène et salle qui caractérisait les architectures théâtrales du XVII^e siècle. Se regarder « dans le public », à travers lui, permet ainsi de contourner cette difficulté et de réinstaurer un lien avec le public par le travail du regard. Les acteurs et actrices du XVII^e siècle n'avaient pas à contourner cette

4 SURGERS, 2019, p. 93.

5 DIDEROT, *Correspondance avec Mlle Jodin*, échangée entre 1765 et 1769, 1995, p. 144.

6 DIDEROT, *Discours sur la poésie dramatique*, 1995, p. 201.

7 Sur ce point, voir GROS DE GASQUET, 2021, p. 71-93.

difficulté et leurs regards ne faisaient pas l'objet d'une codification ou d'une proposition particulière. Que regardaient les acteurs et les actrices lorsqu'ils étaient en scène au XVII^e siècle et que voyaient-ils ?

Que regarder ?

L'iconographie apporte une lecture des jeux de regards, à l'intérieur de la Fable, c'est-à-dire du point de vue des personnages. Prenons pour exemple les deux frontispices du *Misanthrope* de Molière (fig. 1). Dans ce frontispice de l'édition originale du *Misanthrope*, Philinte, debout, regarde Alceste qui est assis. Un mouvement vers Alceste de tout le corps accompagne ce regard. Alceste fait un geste de refus de la main. Nous spectateurs voyons bien qu'Alceste a senti ce mouvement, il entre bien dans le périmètre latéral où porte sa vue. Mais il ne regarde pas Philinte pour autant. Le regard d'Alceste est plus bas et regarde un ailleurs qui n'est pas sur la scène, qui est dans l'espace devant lui. Est-ce déjà qu'il est en imagination dans ce désert dans lequel il souhaitera se retirer au cinquième acte ? Le jeu des regards qui ne se croisent pas indiquerait que le frontispice montre visuellement non pas un moment de la pièce, – ici cela pourrait être une réplique de la scène 1 de l'acte I comme par exemple : v. 8 « Moi votre ami ? Rayez cela de vos papiers je vous prie. » – mais une superposition de scènes : à la fois cette scène 1 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.

La comparaison avec le frontispice de l'édition de 1682 est intéressante sur plusieurs points (fig. 2). *A priori* l'image est la même : Philinte est debout, Alceste est assis. Seul son costume a évolué, il semble plus luxueux dans ce dernier frontispice, sans être pour autant en accord avec l'inventaire après décès de Molière qui donne à voir le costume d'Alceste, l'homme aux rubans verts : « une boîte où sont les habits de la représentation du *Misanthrope*, consistant en haut-de-chausse et juste-au-corps de brocart rayé or et soie gris, doublé de tabis, garni de ruban vert, la veste de brocart d'or, les bas de soie et jarretières »⁸. À la différence du premier frontispice, les attitudes des deux personnages ne sont pas les mêmes : Philinte est en retrait, et pourrait dans cette attitude prononcer le vers 13 : « je suis donc bien coupable, Alceste à votre compte ? »

Et l'attitude d'Alceste laisse entendre le v. 14 « Allez, vous devriez mourir de pure honte ».

Le jeu des regards qui se croisent dans l'espace raconte ici moins la solitude du personnage d'Alceste que le moment du conflit qui l'oppose à Philinte.

8 *Inventaire après décès de Molière*, 2010, p. 1150.



Fig. 1 - Frontispice de Brissart gravé par Sauvé pour *Le Misanthrope*, première édition, Jean Ribou, 1667
© Coll. Comédie-Française



Fig. 2 - Frontispice de l'édition complète des œuvres de Molière, supervisée par La Grange, D. Thierry, C. Barbin et P. Trabouillet, 1682
© Coll. Comédie-Française

À côté de l'iconographie, le regard est aussi un ressort essentiel de la dramaturgie et permet de saisir les personnages dans leur aveuglement ou au contraire, leur clairvoyance. C'est le cas de l'acte IV du *Tartuffe* de Molière dans la version de 1669. Elmire dans la célèbre scène 5 de l'acte IV a demandé à Orgon de se cacher sous la table de la pièce où elle fait venir Tartuffe :

ELMIRE
Mais que me répondrait votre incrédulité
Si je vous faisais voir qu'on vous dit vérité ?/

ORGON
Voir ?

ELMIRE
Oui.

ORGON
Chansons.

ELMIRE
Mais quoi ! Si je trouvais manière
de vous le faire voir avec pleine lumière ?

L'enjeu crucial est bien de montrer à Orgon une vérité qu'il s'obstine à ne pas vouloir regarder. Or pour lui donner à voir la vérité, Elmire va passer par un aveuglement volontaire, en ne lui permettant pas de voir la scène, en faisant que l'œil d'Orgon écoute ou bien que son oreille voie. Et c'est bien en étant à l'écoute de la scène amoureuse qui se déroule au-dessus de sa cachette qu'il va confondre Tartuffe dans son hypocrisie. Cette scène qui démasque l'imposteur est aussi celle qui révèle l'étendue du piège dans lequel Orgon est tombé, en ayant fait donation de sa maison à Tartuffe. La révélation est une onde de choc qui se propage et qui sème le chaos familial. La clairvoyance revenue d'Orgon révèle la ruine dans laquelle il s'est aveuglément enfoncé.

La réflexion a porté jusqu'ici sur le regard de l'acteur en lien avec les pratiques de réactivation du jeu du XVII^e siècle et en lien avec la fable dramatique. Mais, comment penser la relation entre les regardés et les regardants au XVII^e siècle ? C'est la question du désir de voir, cette pulsion scopique du public de théâtre, de son désir d'entendre et des effets recherchés pour le susciter, qui sont à présent en jeu.

Se laisser regarder : pulsion scopique et admiration

Le maquillage

En prise directe avec les habitudes et les mœurs des hommes et des femmes du XVII^e siècle, le maquillage de scène est soumis aux contraintes qui sont celles du plateau, de son éclairage et des distances qui séparent les acteurs des spectateurs. Le maquillage accompagne, dans un travail recommencé à chaque représentation, la transformation de l'acteur pour son passage en scène. Il n'est jamais mentionné de gages spéciaux pour le maquillage des comédiens. C'est dire que chacun adaptait pour la scène un art du maquillage emprunté à la ville et le réalisait par soi-même. Il en allait du maquillage comme des habits de scène, dont le soin était confié aux comédiens eux-mêmes qui s'habillaient et se maquillaient selon leurs propres désirs, souhaits, possibilités...

L'éclat laiteux de la peau est mis en valeur par l'éclairage à la bougie dans les intérieurs et plus encore sur les plateaux de théâtre. L'art du maquillage joue sur des effets de camouflage et de mise en valeur des traits du visage, par l'usage de pâtes couvrantes et blanchissantes¹⁰. La peau du visage, du décolleté, des mains est maquillée chez les femmes, celle du visage et des mains chez les hommes. Les cheveux sont poudrés et les femmes aiment à disposer sur leur visage de petites pastilles de taffetas, appelées « mouches » qui donnent de la grâce à leur personne et invitent à des voyages érotiques. Les trois couleurs qui sont essentiellement employées pour le maquillage au XVII^e siècle sont le blanc, le rouge et le noir. Le noir souligne le regard pour le rendre plus intense et plus puissant. Le travail du sourcil rehaussé lui aussi par l'usage de fard noir (poudre d'oxyde de manganèse le plus souvent) permet d'accentuer l'expression des émotions, de les rendre plus visibles de loin, plus intenses de près. Ce maquillage, s'il emprunte aux habitudes de la Cour, n'en demeure pas moins une parure artistique, au même titre que les habits de théâtre imités de la Cour mais retravaillés pour le théâtre. La parure du maquillage joue avec un phénomène déterminant, celui de l'éclairage à la lumière de la flamme. Cette contrainte technique ajoute au travail de maquillage de l'acteur une dimension de jeu avec les ombres de son visage, permettant de creuser ou d'augmenter les volumes, de « sculpter » pour ainsi dire le visage pour en faire ressortir les traits saillants.

Pour les acteurs et actrices du XVII^e siècle, le maquillage était un artifice dont ils usaient comme on le faisait en société : jouer de l'artifice sans renoncer au naturel. Un artifice qu'ils maîtrisaient comme une technique à part entière. Dans la lumière élaborée et vacillante des éclairages à la flamme, elle leur permettait de retravailler leur visage en fonction du rôle. En scène, le maquillage permettait de donner plus d'emphase aux émotions et à leur expression. Le maquillage « agrandissait » l'art de l'acteur en le rendant plus visible et plus sensuel.

Le regard du public était aussi conditionné par les conditions de la représentation et par le rapport de proximité et/ou de distance qu'il entretenait avec les acteurs et actrices sur le plateau.

La gestuelle et les illusions d'optique

Les spectateurs lorsqu'ils étaient assis sur les banquettes de scène, se tenaient très proches des interprètes. Ils les voyaient travailler, respirer, éprouver de près. Mais ces mêmes comédiens pouvaient, au même moment, être vus par des spectateurs qui étaient non pas à un ou deux mètres d'eux, mais à plusieurs mètres :

¹⁰ LANOË, 2008, p. 33.

Un spectateur assis au premier étage de galerie, sur le petit côté, était donc à 18 mètres du plateau ; à l'amphithéâtre, un spectateur était lui à plus de 20 m de la scène s'il était assis au premier rang de gradin, à plus de 25 m pour les spectateurs des derniers gradins¹¹.

On voit que la salle rectangulaire, modèle de la salle théâtrale au XVII^e siècle, joue sur des effets d'échelle radicalement opposés, soit une très grande proximité, soit une grande distance entre les spectateurs et les comédiens. Pour que sa voix parvienne jusqu'au bout du rectangle, le comédien doit pouvoir remplir le volume de la salle ; si l'on ajoute à cela que le parterre est bruyant, que l'assemblée s'y tient debout, on comprend que la voix de l'acteur doit se mesurer en puissance et en intensité au volume acoustique de la salle rectangulaire. Du point de vue de l'engagement corporel, cette disparité des distances dans la salle rectangulaire va dans le même sens que celui de la codification rhétorique : l'acteur privilégié le geste lent, la pose qui se voit de loin, et se laisse admirer de près.

Les scénographies dont le *Mémoire de Mabelot*, cahier de régie et mémoire visuelle des spectacles rend compte, s'inspirent des mansions médiévales. Il n'est pas question de représenter le monde vivant d'une manière véridique mais plutôt de le représenter dans sa diversité en juxtaposant les lieux de l'action. C'est le comédien qui fait vivre cet espace qui est plus signifié que représenté. Elliptique, la représentation privilégie le signe qui va faire rebondir l'imagination du public. 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. Dans une telle configuration, Anne Surgers a montré comment l'acteur paraît « agrandi » par le travail d'échelle dans les scénographies :

L'emploi de la perspective en arête de poisson avait deux conséquences : d'une part il ralentissait la perspective et permettait au comédien de jouer jusqu'au fond du plateau, sans invraisemblance : le « beau palais » n'étant pas perçu comme un palais de poupée. Inversement, le comédien ne paraissait pas être un géant hors d'échelle. L'ensemble du plateau pouvait donc être utilisé par les comédiens, dans un jeu en volume. D'autre part, le « beau palais » au fond de la scène était cependant dessiné en perspective : les châssis qui le composaient étaient plus petits qu'il n'y paraissait. À côté de ces châssis, le corps réel du comédien paraissait plus grand qu'il ne l'était. **Le personnage était donc magnifié, parce que le corps du comédien l'était¹².**

Quelle réflexion fait naître cette figure de l'acteur « magnifié » sur les théâtres du premier XVII^e siècle ? Nous pouvons partir d'un constat. L'acteur est celui qui ordonne l'illusion et son art le place au cœur du dispositif théâtral. Tout concourt à faire « briller » l'acteur, à

11 PASQUIER, 2010, p. 62.

12 SURGERS, 2012, p. 145. (Nous soulignons).

le magnifier. La notion d'emphase est de nature à rendre l'acteur plus puissant qu'il n'est, à pousser ses possibilités vocales en particulier au maximum de ce qu'il peut donner, quitte à y « laisser sa peau ». Car l'acteur est le clou du spectacle. Ou plus exactement son jeu et l'effet qu'il a sur l'auditoire sont l'objet de la performance. Son jeu naturel, perfection de l'artifice, tient le spectateur dans une forme d'admiration, en empathie et conscience du jeu qui se donne et de l'importance de ce jeu en soi-même. L'acteur incarne moins le personnage qu'il ne montre comment il le joue. Dans ce travail de l'acteur, il y a à la fois quelque chose qui s'offre à la vue et qui se donne aussi à entendre.

Ce travail sur le regard invite en dernière analyse à ouvrir les perspectives de travail et à les élargir en faisant entrer en ligne de compte le rapport aux sens dans le théâtre du XVII^e siècle. Au cœur de la fable théâtrale ou dans le cours de la représentation, cette ouverture aux sens désigne la possibilité d'une histoire des spectacles au prisme du sensible. Le regard est une entrée pour saisir comment le sens qu'est la vue, concourt avec les autres sens à faire le spectacle et à le recevoir. Cette histoire est aujourd'hui connue¹³, elle s'appuie notamment sur les premières recherches de Lucien Febvre, sur celles déterminantes dans ce champ d'étude d'Alain Corbin mais ses contours demeurent flous. S'agit-il d'une histoire des sens, de leur biologie et de leur hiérarchie au regard des usages que leur confère une société à un moment donné ? S'agit-il d'une histoire des sensibilités, qui entend saisir la manière dont les émotions sont perçues, ressenties et vécues de part et d'autre de la représentation ? S'agit-il d'une histoire sensorielle qui cherche à saisir l'environnement olfactif, acoustique, tactile, visuel et auditif des contemporains du spectacle en cours pour le restituer et le rendre sensible aujourd'hui ? Ces trois perspectives ensemble et séparément ouvrent des chemins neufs pour relire le théâtre du XVII^e siècle au prisme du sensible dont le regard aura été ici la première entrée.

13 Voir notamment FEBVRE, 1992, p. 221-238 et CORBIN, 2006, p. 1075-1078.

Bibliographie

- ANONYME, *Entretiens galants*, Paris, Ribou, 1681, p. 89-98. En ligne sur le site *Naissance de la critique dramatique*: < <https://www2.unil.ch/ncd17/index.php?extractCode=1136>>, consulté le 10 janvier 2023.
- CORBIN, Alain, « Histoire des sensibilités », dans P. Savidan (dir.), *Dictionnaire des sciences humaines*, Paris, S. Mesure, 2006, p. 1075-1078.
- DIDEROT, Denis, *Correspondance avec Mlle Jodin*, dans Alain Ménil (éd.), *Diderot et le théâtre, L'acteur*, Paris, Pocket, 1995. Correspondance échangée entre 1765 et 1769.
- , *Discours sur la poésie dramatique*, (1758) dans Alain Ménil (éd.), *Diderot et le théâtre, le drame*, Préface, notes et dossier par Alain Ménil, Paris, Presses Pocket, 1995.
- FEBVRE, Lucien, « La sensibilité et l'histoire », dans *Combats pour l'histoire*, Paris, Armand Colin, 1992 [1941], p. 221-238.
- GROS DE GASQUET, Julia, « Des *passions* aux *sentiments* sur la scène théâtrale française. Quel rôle le quatrième mur a-t-il joué ? XVII^e-XVIII^e siècles », *European Drama and Performance Studies*, 17, 2021 : *Les émotions en scène (XVII^e-XXI^e siècles)*, Sabine Chaouche et Laurence Marie (dir.), p. 71-93.
- Inventaire après décès de Molière* dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010.
- LANOË, Catherine, *La Poudre et le Fard*, Seyssel, Champ Vallon, 2008.
- PASQUIER, Pierre et SURGERS, Anne, *La représentation théâtrale en France au XVII^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2010.
- SURGERS, Anne, « Quels lieux aujourd'hui pour jouer le théâtre du XVII^e siècle », dans Céline Candiard et Julia Gros de Gasquet (dir.), *Scènes baroques d'aujourd'hui, La mise en scène baroque dans le paysage culturel contemporain*, Lyon, PUL, 2019, p. 89-103.
- , *L'Automne de l'imagination. Splendeurs et misères de la représentation (XVI^e-XXI^e siècles)*, Berne, Peter Lang, 2012.