



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], Véronique Lochert, « "Voir et être vues" : les spectatrices et le regard », 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

« Voir et être vues » : les spectatrices et le regard

Véronique Lochert

Université de Haute-Alsace
Institut universitaire de France

« *Spectatum veniunt, veniunt spectentur ut ipsae* »¹. Cette formule célèbre d'Ovide, qui décrit l'affluence des femmes dans les théâtres romains, est reprise à l'envi dans de nombreux textes de l'époque baroque. Elle place d'emblée les spectatrices au centre de la circulation des regards, au cœur d'un double mouvement d'initiation et de réception. Mais si le chiasme de la phrase ovidienne suggère l'équilibre entre ces deux aspects de l'expérience des spectatrices, les textes de la première modernité soulignent les tensions qui caractérisent la position paradoxale des femmes au théâtre, dont le statut d'objet du regard entre en concurrence avec leur capacité à regarder.

Les spectacles de cour de la Renaissance italienne semblent concilier le plaisir des dames à regarder le spectacle et le plaisir de ceux qui les regardent. À Florence en 1565, les places d'honneur offertes aux femmes sur des gradins leur permettent à la fois de voir et d'être vues : « *così le gentildonne da quella altezza vedevano la scena e tutti i signori e gentiluomini, e parimente i signori e gentiluomini vedevano la scena e le gentildonne tutte* »². Mais dans les théâtres commerciaux du XVII^e siècle, voir est parfois incompatible avec être vue. En France, hommes et femmes de condition se pressent dans les loges, situées sur les côtés de la salle, car on y est mieux vu, bien qu'on voie moins bien la scène que depuis le parterre. En Espagne, les femmes du peuple sont réunies dans la *cazuela*, une tribune qui leur est réservée face à la scène, mais Juan de Zabaleta décrit leur difficulté à y trouver une place convenable, associant discrétion et confort et permet-

1 « Elles venaient pour voir, elles venaient surtout pour être vues » (OVIDE, *L'Art d'aimer*, v. 99).

2 « [...] les dames, de cette hauteur, voyaient la scène et tous les messieurs et gentilshommes et, de la même manière, tous les messieurs et gentilshommes voyaient la scène et toutes les dames » (MELLINI, 1566, cité par MAMONE, 1981, p. 98-99).

tant de profiter pleinement de la représentation. Le premier rang étant « l'emplacement de celles qui viennent pour voir et pour être vues », les femmes modestes préfèrent s'installer à l'arrière, mais « celle qui est près de la porte de la *cazuela*, entend les comédiens et ne les voit pas. Celle qui est au dernier rang les voit et ne les entend pas »³. Quant aux spectatrices distinguées qui prennent place dans les *apoyentos*, les loges latérales, leur regard est gêné par les grilles chargées de les dissimuler aux regards : « *because they must deprive others from seeing them, [these boxes] deprive themselves of seeing the play* »⁴.

Ces quelques exemples 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. Les textes les plus intéressants sur ce sujet sont des œuvres de fiction, des ouvrages théoriques, des traités de morale ou des textes polémiques, auxquels s'ajoutent quelques lettres et relations de spectacles. Ils construisent une certaine image du regard féminin pour défendre ou pour attaquer le théâtre, pour avertir ou pour blâmer les femmes et ne donnent accès qu'à l'expérience des femmes les plus « en vue » socialement. Malgré leurs limites, ils 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. Alors que les moralistes prescrivent aux dames de se dissimuler aux regards et de garder les yeux baissés, 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 ?

Trouble dans le regard

Ce sont les études féministes et les études de genre qui se sont le plus intéressées ces dernières décennies 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. Comme le résume bien Jackie Stacey, « qui regarde et qui est regardé ne sont pas des phénomènes neutres, mais plutôt des pratiques culturelles impliquant des relations de pouvoir »⁵. De nombreux critiques, comme John Berger en histoire de l'art ou Laura Mulvey dans les études cinématographiques, ont alors dénoncé la distribution genrée du regard entre l'homme, sujet et acteur de son regard, et la femme, caractérisée par le fait d'être regardée. Les manuels d'éducation et de civilité et les traités de morale produits

3 « *el lugar de las que van a ver y ser vistas* » ; « *La que está junto a la puerta de la cazuela, oye a los representantes, y no los ve. La que está en el banco último los ve y no los oye* » (ZABALETA, 1983, p. 317 et 322).

4 « en empêchant les autres de les voir, [les loges] les empêchent elles-mêmes de voir la pièce » (ANONYME, 1700, p. 98).

5 STACEY, 1994, p. 7 (je traduis).

aux XVI^e et XVII^e siècles montrent que le regard est bien l'expression d'un pouvoir et qu'il fait l'objet de descriptions genrées. Ainsi, par exemple, dans le traité de Thomas Wright, *The Passions of the Mind*, publié à Londres en 1601, le regard exprime directement les passions de l'âme et doit donc être soumis à des règles pour respecter la hiérarchie et la décence. Il est contraire aux bonnes manières « qu'un inférieur fixe ses yeux sur le visage de son supérieur »⁶ et il est aisé de distinguer « les femmes de petite vertu », identifiables « par les mouvements légers et dérégés de leurs yeux », des dames honnêtes, dont les regards sont « sérieux et chastes »⁷. Si un œil agité, aux mouvements rapides est le signe d'un esprit inconstant et impatient et d'un tempérament colérique, il révèle chez une femme une nature indécente et licencieuse⁸. Au théâtre, le regard porté par le public sur la scène est perçu comme un regard masculin : saint Jean Chrysostome compare les spectateurs à David prenant plaisir à regarder Bethsabée toute nue dans son bain. Dans de nombreux textes, le spectacle est ainsi symboliquement féminisé, tandis que le public est perçu comme étant de genre masculin.

Mais la présence des femmes dans ce public et la circulation complexe des regards dans l'espace du théâtre remettent en question la stabilité d'un tel partage. Judith Butler évoque le trouble suscité « quand un "objet" féminin, avec une capacité d'agir inattendue, fait irruption sans crier gare, soutient son regard, regarde à son tour, défiant par-là la place et l'autorité du point de vue masculin »⁹. La diversité des directions du regard au théâtre interroge ainsi la distribution genrée du regard dans la société. Plus largement, la prise en compte du public féminin dans la description des pratiques théâtrales de la première modernité permet de renouveler le regard que nous portons sur elles. Interroger le genre du regard invite à considérer le théâtre comme une pratique culturelle où l'expérience esthétique est indissociable de sa portée sociale. Adopter le point de vue des femmes conduit à envisager toute la diversité des regards possibles : regard spirituel, mais aussi regard sensible ; regard qui s'associe et se confronte aux autres sens sollicités au théâtre ; regard qui n'est pas seulement celui que portent les spectateurs sur la scène ou les hommes sur les femmes, mais aussi celui qui s'échange entre spectateurs et spectatrices, entre acteurs et spectatrices. Les différences de genre, qui suscitent le désir de voir et

6 « [...] *neither do we hold it for good manners, that the inferior should fix his eyes upon his superior's countenance* » (WRIGHT, 1986, p. 29).

7 « *as harlots by the light and wanton motions of their eyes and gestures may quickly be marked, so honest matrons, by their grave and chaste looks, may soon be discerned* » (*id.*).

8 « *A rowling eye, quick in moving, this way, and that way, argueth a quick, but a light wit, a hot coleric complexion, with an unconstant and impatient mind in a woman, it is a sign of great immodesty and wantonness* » (*ibid.*, p. 131).

9 BUTLER, 2006, p. 52.

jouent un rôle essentiel dans la dynamique du regard, révèlent la dimension érotique de l'expérience théâtrale.

La participation des femmes à l'expérience théâtrale met en valeur sa nature sensuelle, multisensorielle. La description de la diversité sexuée des publics est souvent associée dans les textes de l'époque baroque à l'évocation des différents sens sollicités par la sortie au théâtre. Le goût est stimulé par les différentes friandises – noix, fruits, confitures... – souvent offertes aux dames par les galants, et le toucher par le froissement des étoffes ou les bousculades dues notamment à l'encombrement des vertugadins. Du côté de l'ouïe, sens essentiel au théâtre où les spectateurs sont longtemps considérés d'abord comme des auditeurs, les femmes apparaissent comme une source de bruits mettant en péril la bonne écoute des voix des comédiens, qu'il s'agisse des sifflets émis depuis la *cazuela* en Espagne ou des cris des femmes du peuple en Angleterre¹⁰. Les appels au silence leur sont particulièrement adressés dans les prologues, qui essaient de contenir leurs bavardages¹¹. Du côté de la vue, les femmes représentent avec le peuple un regard sensible, ancré dans le corps et la matière, s'arrêtant aux apparences et à l'éclat. De même que l'on blâme en France « le peuple qui porte le jugement dans les yeux » ou « ceux qui n'ont que des yeux »¹², on méprise en Espagne « les personnes inférieures et populaires », « le vulgaire et les femmes » qui préfèrent les *apariencias* à l'invention, à l'élocution et à la disposition de la *comedia*¹³. Mais ces critiques du bruit et du regard sensible des femmes témoignent précisément du rôle actif joué par le public, dont les attentes et les réactions doivent être prises en compte par les comédiens et par les dramaturges, même s'ils feignent de le déplorer.

Dans des théâtres où les frontières entre la scène et l'espace occupé par le public sont peu marquées¹⁴, ce sont principalement le silence et l'orientation des regards vers la scène qui distinguent les spectateurs des acteurs. Mais les comédiens doivent conquérir ce silence et ce regard à l'ouverture de la représentation, alors que le public est parfois déjà installé au théâtre depuis plusieurs heures, et s'efforcer de les conserver dans l'espace multifocal du théâtre, où se multiplient les échanges. Placés en pleine lumière, spectateurs et spec-

10 Voir BROWN, 2003.

11 Voir LOCHERT, 2023.

12 SCUDÉRY, 2004, p. 368 et ROBINET, 1663, p. 46.

13 Voir VEGA CARPIO, 1609, v. 36-38 : « *veo los monstruos, de apariencia llenos, / adonde acude el vulgo y las mujeres / que este triste ejercicio canonizan* ». Voir aussi le récit de Diego Ignacio de Góngora dans les *Anales eclesiásticos y seculares de... Sevilla*, qui décrit en 1643 l'emportement du public à l'annonce de l'interdiction de la représentation d'une pièce par l'Inquisition : « *La gente baja y popular, que había venido por ser día en que no trabajaban en sus oficios, por ser festivo, y habían concurrido en mucho número por tener apariencias, de que el vulgo y mujeres gusta más que del artificio, verso y traza de la comedia, se alborotó, no queriendo admitir otra comedia* » (cité par SENTAURENS, 1984, I, p. 437).

14 L'espace des acteurs et celui du public sont également éclairés ; des spectateurs sont assis sur scène en France et en Angleterre ; les costumes des acteurs sont peu distincts des vêtements des spectateurs.

tatrices se regardent les uns les autres et c'est précisément là l'un des principaux dangers identifiés par les théâtrophobes depuis Clément d'Alexandrie, qui blâme « le mélange des hommes et des femmes, qui ne viennent en ce lieu que pour s'entregarder »¹⁵. Au regard concupiscent jeté par les spectateurs sur les actrices, s'ajoutent donc les regards échangés au sein du public¹⁶, mais aussi entre les spectatrices et les acteurs. Les femmes aiment en effet regarder les acteurs, au risque d'être séduites, comme le rapportent plusieurs anecdotes¹⁷. Les acteurs prennent aussi plaisir en retour à considérer leurs spectatrices. C'est ce que suggère Nicolas Sabbattini, qui recommande d'installer les plus belles femmes au centre de l'assistance afin que leur vue encourage les comédiens¹⁸. Mais dans ce contexte érotisé, comment éviter que le regard de la spectatrice ne soit pas réduit à une invitation sexuelle et que les « petits bateleurs » « pour avoir été seulement regardés d'une dame, s'imaginent rien moins que de lui sauter en croupe à la première rencontre » comme le déplore Bruscombille ?¹⁹

Être vue : mise à l'honneur ou mise en danger ?

La position principale de la spectatrice baroque est celle d'objet du regard, de spectacle offert aux autres membres du public. Dans sa version la plus valorisante, celle des spectacles de cour, elle participe ainsi à la pompe du spectacle. Les relations de spectacle produites dans l'Italie de la Renaissance s'attardent sur l'éclat des dames, parées de leurs plus beaux atours et scintillantes de pierreries, qui font patienter les spectateurs avant le début de la représentation et contribuent aux jeux de lumière sophistiqués mis en œuvre par les scénographes. Elles sont certes réduites à un corps magnifiquement paré, à des robes de couleur et d'étoffe chatoyantes, à des bijoux étincelants, à des chaussures qui les rehaussent, mais cette visibilité exacerbée leur confère aussi un pouvoir, au moins symbolique, dans une société fondée sur l'apparence.

Dans les tribunes italiennes, les « premières loges » françaises, les « *front boxes* » anglaises ou au premier rang de la *cazuela*, les femmes se donnent à voir depuis une position surplombante, qui les assimile davantage aux actrices qui jouent sur scène qu'aux spectateurs qui lèvent les yeux vers elles depuis le parterre. Moralistes et théâtrophobes mettent en garde contre ces regards qui transforment les spectatrices en actrices, c'est-à-

15 D'après la reformulation de COUSTEL, 1694, p. 18. Le motif est repris dans de nombreux traités théâtrophobes.

16 Comme le souligne par exemple Francesco del Monaco : « *Da una parte hanno le parole delle attrici, dall'altra gli sguardi delle matrone e delle giovinette nobili che assistono; che cosa farà il folto pubblico di adolescenti e di giovani, per tralasciare gli uomini maturi e i vecchi ?* » (MONACO, 1991, p. 217).

17 Voir LOCHERT, 2019.

18 SABBATTINI, 1638, p. 66.

19 « Des accidents comiques » (1612), dans BRUSCAMBILLE, 2012, p. 420-421.

dire en femmes publiques et donc en prostituées. Mêlant le souvenir d'Ovide à l'observation des pratiques contemporaines, plusieurs textes, de différentes natures, décrivent la même scène, celle où un spectateur parcourt des yeux les galeries pour y choisir sa proie. On la trouve d'abord dans le traité théâtrophobe de Stephen Gosson, *Plays confuted in five actions*, en 1582, qui compare les jeunes galants à des corneilles fondant une charogne :

*In the playhouses at London, it is the fashion of youths to go first into the yard and to carry their eye through every gallery; then, like unto ravens where they spy the carrion, thither they fly, and press as near to the fairest as they can*²⁰.

On la retrouve dans le roman satirique en latin de John Barclay, *Euphormion*, dont certaines scènes sont situées dans le Paris du début du XVII^e siècle. En arrivant au théâtre, où il a un rendez-vous galant, le héros se rend dans le parterre d'où il « port[e] librement les yeux dans les galeries relevées plus haut, et qui sont réservées pour les seigneurs et les dames »²¹. C'est le même regard concupiscent que décrit en 1660 Juan de Zabaleta, dénonçant les travers de la vie madrilène. Après être arrivé au *corral* et entré dans le *patio*, « notre homme regarde ensuite l'emplacement des femmes, évalue les visages, choisit celle qui lui paraît la meilleure et lui fait prudemment des signes »²². Dans les lettres du chapelain vénitien Orazio Busino, qui assiste en janvier 1618 à la représentation d'un masque (*Pleasure reconciled to Virtue*) à Londres à Whitehall, les spectateurs sont moins entreprenants, mais portent sur les spectatrices des regards tout aussi remplis de curiosité et de désir. Doué d'une faible vue, le chapelain rapporte les commentaires de ses compagnons, qui détaillent les charmes de quelques-unes des six cents dames présentes dans la salle :

*scuoprivano dei belli et molto vaghi aspetti, et ogni tratto andavano dicendo: "O[h] guardate questa! O[h] mirate quella! Di chi è moglie questa terza in ordine? Et de chi è figlia quella gratiosa appresso?"*²³

Dans toutes ces scènes, l'initiative revient au regard masculin, mais la femme n'en est pas moins coupable en raison de sa présence même au théâtre. Les moralistes recommandent aux femmes de « demeurer dans leurs chambres et dans leurs cabinets privés et de se

20 « Dans les théâtres à Londres, les jeunes gens ont l'habitude de se rendre d'abord dans la cour et de parcourir du regard chaque galerie; ensuite, comme des corneilles ayant repéré une charogne, ils volent et se pressent aussi près de la plus belle qu'ils le peuvent » (GOSSON, 1582, f. [G6r]).

21 BARCLAY, 1625, p. 533.

22 « [...] luego mira al puesto de las mujeres (en Madrid se llama cazuela) hace juicio de las caras, vásele la voluntad a la que mejor le ha parecido, y hácele con algún recato señas » (ZABALETA, 1983, p. 311).

23 « Ils discernèrent de beaux et charmants visages et, à chaque instant, ils disaient: "Oh, regarde celle-ci, oh, regarde celle-là; qui est le mari de celle-là au troisième rang et qui est le père de cette jolie fille à côté?" » (BUSINO, lettre du 24 janvier 1618, dans BONALDO, 2008, p. 244).

soustraire aux regards des hommes »²⁴ et les théâtrophobes mettent les spectatrices en garde contre le danger d'être regardées : « *you can forbid no man, that views you, to note you, and that notes you, to judge you, for entering to places of suspicion* »²⁵. De même qu'il suffit, d'après la Bible (Matthieu 5, 28), à un homme de regarder une femme en la désirant pour commettre l'adultère, une femme qui s'offre à la vue en public perd sa vertu. Une scène plus tardive, relatée par Fontenelle, montre à quel point la possession d'une femme par le regard est comparable à une relation sexuelle non consentie²⁶. Dans cet épisode, une jeune fille tout juste sortie du couvent est conduite par des proches au théâtre pour assister à une représentation de *Psyché*. Dans la loge où elle éprouve pour la première fois les émotions suscitées par le spectacle, elle est la proie des regards de ses compagnons, qui détournent leurs yeux de la scène pour jouir de son innocence. Le narrateur affirme ainsi : « Pour moi, au lieu de regarder la Psyché du théâtre, je ne regardais que celle de notre loge qui certainement représentait mieux, outre qu'elle était bien plus jolie »²⁷. Malgré sa naïveté, la jeune fille a conscience d'être quasiment la victime d'un viol : « elle voulut s'en aller, ou se cacher au fond de la loge, parce qu'elle s'imaginait que toute l'assemblée avait les yeux sur elle et qu'elle s'était déshonorée pour jamais »²⁸. Si les craintes de la jeune fille sont jugées excessives, le contraste est frappant entre le plaisir des observateurs masculins de la jeune spectatrice et le désespoir de celle-ci, que les regards posés sur elle empêchent de s'abandonner librement au plaisir de la représentation. Qu'ils décrivent la mise à l'honneur des belles dames dans les spectacles de cour ou la violence de regards prédateurs, tous ces textes suggèrent que le rôle principal des femmes au théâtre est d'être vues et que le libre exercice du regard et le plaisir qu'il procure sont l'apanage des hommes.

Voir : d'un regard concupiscent à un regard critique ?

Pourtant, c'est bien pour voir, voir le spectacle, voir les acteurs et les actrices, voir les autres spectateurs et spectatrices, que les femmes se pressent en nombre dans les théâtres européens de la première modernité. Certes, comme la femme regardée, la femme qui regarde fait l'objet d'intenses condamnations morales. Richard Brathwait consacre plusieurs pages de son traité de civilité à définir le regard modeste qui convient à la dame anglaise :

24 « *Be you in your chambers or private closets; be you retired from the eyes of men* » (BRATHWAIT, 1631, p. 49).

25 GOSSON, 1579, f. [F2v].

26 FONTENELLE, 1687, Seconde Partie, Lettre 17.

27 *Ibid.*, p. 102-103.

28 *Ibid.*, p. 104.

*Do not then depress your eyes, as if they were fixed on earth, nor turn them round, by gazing on the fruitless vanities of earth; but on heaven, your haven after earth. So order and dispose your looks, as censure may not tax you of lightness, nor an amorous glance impeach you of wantonness. Send not forth a tempting eye to take another; nor entertain a tempting look darting from another*²⁹.

Étudiant le motif de la femme à la fenêtre, Jane Tylus a montré que la femme active par le regard qu'est la spectatrice a pour premier modèle la prostituée guettant le client³⁰. Dans de nombreux textes, la femme passée maîtresse dans l'art du regard ne vient au théâtre que pour y faire des rencontres galantes et ne se soucie guère du spectacle offert par la scène. C'est le cas de la femme adultère mise en scène par Barclay dans *Euphormion*, qui fixe la scène des yeux pour mieux masquer la conversation galante qui l'occupe : « elle ayant les yeux tournés vers le théâtre sans me regarder me découvrait son intention avec plus d'assurance »³¹. Dans son roman satirique, Thomas May reprend le motif du regard désirant, qui détaille les charmes des autres membres du public, mais en inversant la distribution genrée des rôles par rapport aux scènes évoquées plus haut. Le narrateur se décrit ici comme la proie des regards de plusieurs spectatrices :

*I spied a gentlewoman's eye, fix'd full upon me. [...] But she presently disclaimed me her object: and with the like inconstancy gaz'd upon another. About the beginning of the fourth act, my face withstood a fresh encounter, given me by a lady's eye, whose seat opposed mine. She look'd steadfast on me, till the play ended; seeming to survey my limbs with amorous curiosity: whilst I advanced them all, to encounter her approbation*³².

Les spectatrices n'ont-elles donc le choix qu'entre le statut passif de la proie du regard et celui, actif, de la séductrice ?

Témoignant du rôle croissant joué par le public féminin dans le succès des œuvres dramatiques, les prologues et les pièces proposent d'autres descriptions de son regard. Dans

29 « Ne baissez donc pas les yeux comme s'ils étaient fixés à terre, ni ne les tournez autour de vous, en regardant les inutiles vanités de la terre, mais regardez le ciel, votre havre après cette terre. Ordonnez et disposez vos regards de telle sorte que la critique ne puisse vous accuser de légèreté et qu'une œillade amoureuse ne puisse vous convaincre de lascivité. Ne lancez pas un regard attirant pour séduire quelqu'un, ni n'accueillez le regard envoyé par un autre » (BRATHWAIT, 1631, p. 86).

30 TYLUS, 1997.

31 BARCLAY, 1525, p. 536.

32 « Je surpris l'œil d'une dame directement posé sur moi. [...] Mais elle cessa bientôt de me prendre pour objet et, avec une inconstance similaire, tourna ses regards vers un autre. Au début du quatrième acte, mon visage fit une nouvelle rencontre, grâce à l'œil d'une dame dont le siège faisait face au mien. Elle ne cessa de me considérer jusqu'à la fin de la pièce, semblant examiner mes membres avec une amoureuse curiosité, tandis que je les avançais pour recueillir son approbation » (MAY, *The Life of a Satirical Puppy Called Nim*, cité par STERN, 2006, p. 50).

les prologues, auteurs et comédiens se placent sous le regard bienveillant des spectatrices, qu'ils érigent en juges de leur production. Les prologues italiens de la Renaissance, riches en allusions obscènes, se plaisent à attirer les regards des spectateurs sur les mines gênées des spectatrices et à décrire les « regards fuyants et incertains » qu'elles portent sur la scène³³. Mais en interpellant ainsi les femmes sur le seuil de la représentation, ils préparent aussi le passage du regard social, chargé de normes et de préjugés, à un autre type de regard, établissant une autre forme de relation entre les comédiens, qui cherchent à plaire aux dames, et les spectatrices, qui les récompensent de leurs sourires et de leurs regards. Les paratextes anglais de la fin de la période caroléenne valorisent également le regard féminin, qui est présenté comme le véhicule d'un jugement équitable et mesuré. C'est le cas dans cet épilogue de Carlell, où l'approbation discrète des dames, qui passe simplement par le regard, est opposée aux manifestations bruyantes du jugement masculin :

*The gentler Sex that gives life to his muse,
Such rude dislikes, or plaudits never use;
But with a pleas'd, or discontented eye,
Can make a Poem live, or Poet die³⁴.*

Les spectateurs sont ainsi invités à se ranger à l'avis des spectatrices. De même, le prologue de *The Imposture* de James Shirley expose le souci que l'auteur a eu de plaire aux dames, qui doivent attirer les regards des spectateurs avisés non pour contempler leur beauté, mais pour « apprendre à apprécier »³⁵.

Dans les pièces également, plusieurs dramaturges défendent le regard des spectatrices en mettant en valeur sa pertinence critique. Les femmes jouent en effet un rôle non négligeable dans les œuvres métathéâtrales qui se développent au XVII^e siècle. En Angleterre, où les dramaturges défendent le théâtre en affirmant son pouvoir de séduction, les personnages de spectatrices sont souvent ambivalents. Mais là où l'impératrice Domitia, tombée amoureuse d'un acteur, illustre dans la tragédie de Massinger les errements d'un regard concupiscent, Diana, l'héroïne des *Antipodes* de Richard Brome, parvient à démontrer son honnêteté et sa vertu en déjouant les pièges du regard³⁶. Dans les comédies de spectateurs françaises, les dramaturges développent une autre stratégie pour

33 Dans le prologue de Roselmina de Giovanni Battista Leoni, Folletto se moque de « *i sguardi fuggitivi, e incerti* » des dames (LEONI, 1595, n. p.).

34 « Le beau sexe, qui donne la vie à sa muse, / N'a jamais recours à de tels désapprobations ou applaudissements grossiers; / mais d'un œil satisfait ou mécontent, / Il peut faire vivre un poème ou faire mourir un poète » (Épilogue de la première partie, CARLELL, 1639, n. p.).

35 « [...] *the wise / Will learn to like by looking on your eyes* » (SHIRLEY, 1640, n. p.).

36 Pour une étude plus détaillée de *The Roman Actor* de Massinger et de *The Antipodes* de Brome, voir LOCHERT, 2023.

légitimer le regard féminin, qui devient le modèle d'un nouveau regard critique. La réception idéale, en contexte galant, évite aussi bien l'écueil du jugement trop savant et trop intellectuel des doctes que celui des réactions trop sensuelles et superficielles attribuées au peuple : Uranie, qui se laisse toucher par le spectacle, et Zélinde, qui ne se laisse pas « éblouir », en fournissent les modèles dans la querelle de *L'École des femmes*³⁷. Bien que la représentation de la réception des spectatrices soit beaucoup plus rare en Espagne, les textes qui évoquent le regard jeté par les femmes sur le spectacle de la *comedia* montrent qu'il est bien loin du regard concupiscent mis en scène dans les traités théâtrophobes. Ainsi, les deux dames qui sortent du *corral* au début de la *comedia ¡Ay, verdades que en amor...!* de Lope de Vega admirent la qualité de l'*entremés* et le talent de l'actrice, à la fois sur le plan verbal et sur le plan gestuel (VEGA CARPIO, 1635, v. 825-827). Même lorsque les *mujeres* de la *cazuela* sont présentées sous un jour négatif, comme c'est le cas dans certaines *loas*³⁸, le regard qu'elles portent sur le spectacle aboutit à la formulation de jugements sur la pièce. Dans *Los peligros de Madrid* de Remiro de Navarra, les femmes sont particulièrement attentives au jeu des comédiennes et à la qualité des costumes :

[*doña Veleja Enríquez de Cabrera*] *parose, y con otras cuatro, o cinco hizo camarada, gobernando la farsa, si Beatricilla se prendía bien, si Marianilla se tocaba mal, si Antoñuela se vestía peor, si Jusepilla estaba cascada, si se enseñoreaban cuando hacían una reina, y de aquí cortaban la conversación*³⁹.

Alors que le seul regard féminin culturellement admis s'est longtemps réduit à la mise en valeur de la prouesse masculine, les commentaires de ces spectatrices espagnoles soulignent tout particulièrement le talent des actrices, qui n'attirent pas seulement à elles les regards des hommes mais aussi ceux des femmes.

Les spectatrices trouvent différents moyens de se soustraire aux contraintes sociales pour jouir du plaisir auditif et visuel offert par le théâtre : elles choisissent au théâtre une place plus discrète que le premier rang des loges ; elles dissimulent leur visage sous un masque ou un voile⁴⁰ ; elles s'abîment dans la contemplation de la scène. Dans son

37 MOLIÈRE, 2010, p. 507 et DONNEAU DE VISÉ, 1663, p. 106 (« l'on ne m'éblouit pas de la sorte »).

38 Dans la *loa* critiquant les femmes ignorantes (« *las mujeres necias* ») qui figure dans la *Parte VIII* des *Comedias de Lope de Vega* (1617), les femmes ne parlent pas de chiffons, mais commentent l'apparence et le jeu des acteurs.

39 « [*Doña Veleja Enríquez de Cabrera*] s'arrêta, et sympathisa avec quatre ou cinq autres femmes, examinant la pièce, se demandant si Beatricilla jouait bien, si Marianilla se tenait mal, si Antoñuela se costumait plus mal encore, si Jusepilla était défraîchie, si elles s'ennoblissaient lorsqu'elles jouaient une reine, et ici prit fin la conversation » (REMIRO DE NAVARRA, 2016, p. 62).

40 Sur le port du masque par les spectatrices, voir LOCHERT, 2022.

« Sonnet fait à la comédie », Françoise Pascal, qui est aussi l'une des rares dramaturges françaises du XVII^e siècle, décrit le plaisir intense que lui procure la vue des comédiens :

Si je vois ces objets si brillants à mes yeux,
 J'en admire l'éclat avec un doux silence,
 Quand d'autres spectateurs avec violence
 Par leur[s] bruits indiscrets troublent ces demi-dieux.
 [...]
 Quand je les vois agir avec tant de grâce,
 Il semble que je sois immobile à ma place,
 Et si je ne les vois, je n'ai point de repos⁴¹.

L'amatrice de théâtre se distingue des spectateurs turbulents par son attention et son silence, qui lui permettent d'apprécier pleinement une représentation comblant aussi bien la vue que l'ouïe. En autorisant les femmes à porter librement les yeux sur la scène et sur la salle, les théâtres contribuent à légitimer leur regard, qui n'est pas le regard concupiscent de la prostituée, mais peut être le regard avisé du juge et du critique.

Le terme de « spectatrice », qui signifie « celle qui regarde », n'est guère employé au XVII^e siècle pour désigner le public féminin : on préfère alors parler des dames, des femmes ou recourir à des métonymies spatiales et évoquer « les loges », « *the boxes* » ou la *cazuela*. Est-ce à dire qu'il n'y a pas encore de spectatrices au XVII^e siècle, mais seulement des femmes qui vont au théâtre et y subissent le poids du regard masculin ou alors des auditrices ou des lectrices, qui ne jouissent de l'œuvre dramatique qu'à condition de s'éloigner du contexte matériel et social du théâtre public et d'échapper à la sensualité du regard ? Si les textes théoriques, littéraires et polémiques soulignent les tensions caractérisant la position de la spectatrice et les dangers des jeux de regards, l'affluence des femmes dans les théâtres européens de la première modernité montre leur goût pour cette expérience multisensorielle et multifocale et encourage les dramaturges et les comédiens à tenir compte de leur regard. 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.

41 PASCAL, 1657.

Bibliographie

Sources

- ANONYME, *An Account of Spain*, Londres, J. Wilde, 1700.
- BARCLAY, John, *Les Satyres d'Euphormion de Lusine, contenant la censure des actions de la plus grande partie des hommes en diverses charges et vacations*, Jean Tournet (trad.), Paris, J. Petit-Pas, 1625 [1607].
- BRATHWAIT, Richard, *The English Gentlewoman*, Londres, B. Alsop and T. Fawcet, for M. Spark, 1631.
- BRUSCAMBILLE, *Œuvres complètes*, H. Roberts et A. Tomarken (éd.), Paris, H. Champion, 2012.
- CARLELL, Lodowick, *Arviragus and Philicia*, Londres, J. Norton, for J. Crook and R. Sergier, 1639.
- COUSTEL, Pierre, *Sentiments de l'Église et des SS. Pères pour servir de décision sur la comédie et les comédiens*, Paris, Veuve de C. Coignard, 1694.
- DONNEAU DE VISÉ, Jean, *Zélinde, ou la Véritable Critique de L'École des femmes et la Critique de la Critique*, Paris, G. de Luynes, 1663.
- FONTENELLE, Bernard de, *Lettres galantes de Monsieur le Chevalier d'Her****, Lyon, Amaury, 1687.
- GOSSON, Stephen, *The School of Abuse*, Londres, T. Woodcocke, 1579.
- , *Plays confuted in five actions*, Londres, T. Gosson, 1582.
- LEONI, Giovanni Battista, *Roselmina, favola tragicatiricomica*, Venise, G. B. Ciotti, 1595.
- MAY, Thomas, *The Life of a Satyrical Puppy, Called Nim*, Londres, H. Moseley, 1657.
- MELLINI, Domenico, *Descrizione dell'apparato della commedia et intermedii d'essa, recitata in Firenze il giorno di S. Stefano l'anno 1565*, Florence, Giunti, 1566.
- MOLIÈRE, Jean-Baptiste Poquelin dit, *La Critique de L'École des femmes*, dans Georges Forestier et Claude Bourqui (éd.), *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2010, t. I.
- MONACO, Francesco Maria del, *In actores et spectatores comoediarum nostri temporis paraenesis* (1621), éd. et trad. it. dans Ferdinando Taviani, *La Commedia dell'arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Rome, Bulzoni, 1991 [1969], p. 184-222.
- PASCAL, Françoise, « Sonnet » dans *Diverses poésies*, Lyon, Matheret, 1657. (Texte pris de l'éd. du site *Naissance de la critique dramatique* : <<https://www2.unil.ch/ncd17/index.php?extractCode=1581>> (consulté le 26 janvier 2022)).
- REMIRO DE NAVARRA, Baptista, *Los peligros de Madrid* [Saragosse : P. Lanaja, 1646] ; Enrique Suárez Figaredo (éd.), *Lemir*, n° 20, 2016, p. 429-518.
- ROBINET, Charles, *Panegyrique de L'École des femmes ou Conversation comique sur les œuvres de M. de Molière*, Paris, Sercy, Loyson, Guignard, 1663.
- SABBATTINI, Nicola, *Pratica di fabricar scene e machine ne' teatri*, Ravenne, P. de' Paoli, 1638.
- SCUDÉRY, Georges de, *Observations sur le Cid* (1637), dans Jean-Marc Civardi (éd.), *La Querelle du Cid (1637-1638)*, Paris, Champion, 2004.
- VEGA CARPIO, Félix Lope de, *El arte nuevo de hacer comedias en este tempo* (1609) ; André Labertit (trad.), dans Robert Marrast (éd.), *Le Théâtre espagnol du XVII^e siècle*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1999, t. II, p. 1415-1424.
- , *¡Ay, verdades que en amor...!*, dans *Veinte y una parte verdadera de las Comedias del fénix de España frei Lope Félix de Vega Carpio*, Madrid, viuda de A. Martín, 1635, f. 24-44.
- WRIGHT, Thomas, *The Passions of the Mind* (1604), William Webster Newbold (éd.), New York et Londres, Garland Publishing, 1986.
- ZABALETA, Juan de, *El día de fiesta por la tarde* (1660), dans *El día de fiesta por la mañana y por la tarde*, Cristóbal Cuevas García (éd.), Madrid, Castalia, 1983.

Ouvrages critiques

- BERGER, John, *Ways of Seeing*, Londres, British Broadcasting Corporation et Penguin Books, 1972.
- BONALDO, Franca, « L'Anglipotrida di Orazio Busino (1618). Pietro Contarini e il suo cappellano alla corte di Giacomo I », *Studi Veneziani*, n° 56, 2008, p. 229-270.
- BROWN, Pamela Allen, *Better a Shrew than a Sheep. Women, Drama, and the Culture of Jest in Early Modern England*, Ithaca, Cornell University Press, 2003.
- BUTLER, Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, Cynthia Kraus (trad.), Paris, La Découverte, 2006 [1990].
- LOCHERT, Véronique, « Spectatrices et acteurs. Une autre scène du désir », dans E. Hénin et C. Thouret (éd.), *L'Ombre d'un doute. Nuances et détours de l'interprétation. Pour François Lecercle*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2019, p. 243-253.
- , *Les femmes aussi vont au théâtre. Les spectatrices dans l'Europe de la première modernité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2023.
- MAMONE, Sara, *Il teatro nella Firenze medicea*, Milan, Mursia, 1981.
- MULVEY, Laura, « Visual pleasure and narrative cinema », *Screen*, n° 16, 1975, p. 6-18.
- SENTAURENS, Jean, *Séville et le théâtre. De la fin du Moyen Âge à la fin du XVII^e siècle*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 1984, 2 t.
- STACEY, Jackie, *Star Gazing. Hollywood cinema and female spectatorship*, Londres et New York, Routledge, 1994.
- STERN, Tiffany, « Taking Part : Actors and Audience on the Stage at Blackfriars », dans Jean-Marc Civardi (éd.), *Inside Shakespeare. Essays on the Blackfriars Stage*, Selinsgrove, Susquehanna University Press, 2006, p. 35-53.
- TYLUS, Jane, « Women at the Windows: "Commedia dell'arte" and Theatrical Practice in Early Modern Italy », *Theatre Journal*, vol. 49, n° 3, 1997, p. 323-342.

