



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

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^e 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^e 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^e 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^e 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^e 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^e 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^e 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^e 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^e 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^e siècle, touche à des questions « qui renvoient, ne serait-ce qu'indirectement, au débat du XVII^e 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. Lorchert 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^e 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^e siècle « un héros bien que noir, au nom de la liberté », ouvrant le chemin au personnage qui au XIX^e 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 ».



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], Javier Espejo Surós, « Formes et fonctions du regard dans *La traición de la amistad* de María de Zayas », 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

Formes et fonctions du regard

dans *La traición de la amistad*
de María de Zayas

Javier Espejo Surós

CESR, Tours

Toute considération au sujet du regard au théâtre doit, me semble-t-il, partir de ce rappel : sans public, pas de théâtre. Sans le regard, plus ou moins attentif, plus ou moins complice, des spectateurs, pas de cérémonie dramatique. Des répétitions, certes ; un projet d'écriture qui prévoit la présence du public ou, encore, une lecture silencieuse : d'autres phénomènes culturels, en tout cas. Mon approche du sujet, par ailleurs, serait sans doute maladroite et partielle si je n'évoquais pas le travail des actrices et des acteurs dans le *corral* des *comedias*, un espace théâtral caractérisé par la réunion d'un public intrinsèquement hétérogène et soumis à des rapports de pouvoir. Le spectateur, en effet, disposé dans différents lieux selon sa condition d'homme ou de femme et son statut socio-économique, contemple la pièce et est regardé, à son tour, par les acteurs, de différentes manières. Mais tout cela n'épuise évidemment pas les voies d'approche du thème qui nous réunit. Pour introduire le point de vue que je me propose de développer, il me semble intéressant de citer les premiers vers de *La traición en la amistad*, de María de Zayas, comédie de cape et d'épée composée vers 1630-1635 et dont il sera question ici¹. Marcia et Fenisa, deux dames, discutent. La première raconte à son amie la manière dont elle s'est subitement éprise de Liseo, alors qu'elle se promenait près du Prado, au premier regard, et alors même qu'elle était au bras d'un autre galant. Elle dit ainsi :

1 L'œuvre est connue par un seul manuscrit aujourd'hui conservé à la Bibliothèque Nationale d'Espagne (BNE Res/173, fig. 1 et 2). Nous ne savons pas si cette *comedia* fut finalement représentée. Il est possible, comme le suggère Paun, que Zayas ait fait circuler le manuscrit dans le cercle de ses amis, peut-être dans une académie littéraire (PAUN, 1988, p. 390).

MARCIA

Je vis, comme je te disais, Liseo
 Au Prado l'autre jour
 Plus élégant que Narcisse,
 Plus beau et plus charmant.
 Il posa ses yeux sur moi
 Et par eux il m'envoie
 Ce poison dont on dit
 Qu'on le boit par la vue.
 Les miens furent comme des portes
 Car avec une audace remarquable
 Par eux il pénétra jusqu'à mon âme
 Sans respect pour leur pupilles.
 Il me suivit et sut où je demeure
 Et du fait de ma noblesse
 Surgit ce lien aveugle
 Que seule la mort dénoue.
 Il s'enquit de moi avec amour
 Il fit de ses yeux le mystère
 Des raffinements de l'âme,
 Perdue déjà en mille points.
 Moi, Fenisa, amoureuse
 Tout autant que reconnaissante
 J'estime ceux de Liseo
 Au-delà de toute raison. v. 1-25².

Après cet aveu de son amour, Marcia montre à Fenisa une carte (*naipe*), c'est-à-dire un petit portrait de Liseo. Après l'avoir contemplé, Fenisa s'éprend à son tour de Liseo, et dans des apartés exprime ses doutes, entre fidélité due à son amie et désir fou d'obtenir les faveurs de Liseo. Voici comment se déroulent les faits :

MARCIA

Eh bien, en quoi serait-ce un miracle

2 « Vi, como digo, a Liseo / en el Prado el otro día, / con más gala que Narciso, / más belleza y galardía. / Puso los ojos en mí / y en ellos mismos me invía / aquel veneno que dicen / que se bebe por la vista. / Fueron los míos las puertas, / pues con notable osadía / se entró por ellos al alma, / sin respetar a sus niñas. / Siguiome y supo mi casa, / y por la nobleza mía / apareció el ciego lazo, / que solo la muerte quita. / Solicitome amoroso, / hizo de sus ojos cifras / de las finezas del alma, / ya por mil partes perdida. / Yo, Fenisa, enamorada, / tanto como agradecida, / estimo las de Liseo / más de lo justo ». Je cite par FERRER, 2015. Toutes les traductions sont de l'auteur. Je remercie Eva Touboul d'avoir relu et apporté des améliorations à ce texte. Toutes les erreurs, bien entendu, me sont imputables.

Que j'aime, si m'y oblige
 Toute l'élégance que j'ai vue ?
 Et pour que tu cesses sur cette voie,
 Tu verras sur ce portrait
 Un homme où se rassemblent
 Toutes les grâces du monde.
 Qu'il réponde à ta méfiance.

FENISA (en aparté)
 (Pauvre de moi !)
 [...]
 (Ah mon dieu, qu'ai-je vu ?
 Que regardes-tu, mon âme, que regardes-tu ?
 Qu'est-ce que cet amour, à moins que ce ne soit un enchantement ?
 Retiens-toi, folle imagination !
 Ah, beaux yeux pleins d'enchantements !).

[...]
 MARCIA
 Tu te tais, à quoi penses-tu ?
 Fenisa, tu ne me réponds point ?
 Tu ne dis rien ?

FENISA (en aparté)
 Je l'ai vu, moi, pour mon plus grand malheur,
 Car j'ai vu en le regardant
 La fin de ma triste vie)³.

Les vers que j'ai cités au début de cette intervention suffisent à souligner la récurrence de certains substantifs (les yeux, la vue) et les verbes (voir, regarder) renvoient à un champ sémantique précis. Cette présence massive n'est pas anecdotique et ne se limite pas aux vers d'ouverture : elle imprègne toute l'œuvre. Je ne vais pas me lancer dans

3 « Pues, ¿por qué ha de ser milagro / que yo ame, si me obliga / toda la gala que he visto? / Y para que no prosigas, / verás en aqueste naípe / un hombre donde se cifran / todas las gracias del mundo. / Él responde a tu porfía.
 FENISA (*Aparte.*) / (¡Ay de mí!) / [...] / (¡Ay, Dios! ¿Qué he visto? / ¿Qué miras, alma, qué miras? / ¿Qué amor es este o qué hechizo? / ¡Tente, loca fantasía! / [...] / ¡Ay, ojos de hechizos llenos!) / [...]
 MARCIA / Suspensa estás, ¿qué imaginas? / Fenisa, ¿no me respondes? / ¿No hablas?
 FENISA (*Aparte.*) / (Yo le vi, por mi desdicha, / pues he visto con mirarle / el fin de mi triste vida.) » Jornada I, v. 81-114.

une énumération fastidieuse des occurrences. Un exemple paradigmatique, de mon point de vue : le substantif « yeux » apparaît jusqu'à 51 occasions tout au long des presque trois mille vers qui composent la *comedia*. Ce mot apparaît régulièrement, et est abondamment qualifié (« yeux pleins d'enchantement », « yeux humides », « beaux yeux », « yeux farouches », etc.) et dans divers syntagmes ou expressions, existantes ou inventées (« il posa ses yeux sur moi », « il fit de ses yeux un mystère », etc.). Le phénomène atteint son paroxysme dans un monologue de Laura, autre dame, qui se livre à un curieux exercice d'*iteratio* :

LAURA

Que je meurs, Liseo, par tes yeux
Et que tes yeux prennent plaisir à me tuer,
Et je voudrais me réjouir dans tes yeux
Et que tes yeux me provoquent mille colères.

Que j'offre à tes yeux en guise de butin
mes yeux, et que les tiens au lieu de m'aimer
capables de leurs feux de m'éclairer
Fassent de mes fleurs des chardons.

Que me tuent tes yeux à coups de dédain
de rigueurs, de jalousie, de tiédeur,
Quand mes yeux pour les tiens se meurent.

Ah, doux ingrat ! dans tes yeux se trouve
Une déloyauté aussi grande que leur beauté
pour des yeux qui de tes yeux sont épris⁴.

Sebastián de Covarrubias, dans son *Tesoro de la lengua castellana, o española* (Madrid, Luis Sanchez, 1611), nous dit que

les yeux sont la partie la plus précieuse du corps, car grâce à eux, nous prenons connaissance de tant de choses. Ils sont les fenêtres auxquelles l'âme se penche, nous indiquant

4 « Que muera yo, Liseo, por tus ojos / y que gusten tus ojos de matarme; / que quiera con tus ojos alegrarme / y tus ojos me den cien mil enojos. / Que rinda yo a tus ojos por despojos / mis ojos, y ellos en lugar de amarme, / pudiendo con sus rayos alumbrarme, / las flores me convierten en abrojos. / Que me maten tus ojos con desdenes, / con rigores, con celos, con tibieza, / cuando mis ojos por tus ojos mueren. / ¡Ay, dulce ingrato!, que en los ojos tienes / tan grande deslealtad como belleza / para unos ojos que a tus ojos quieren ». Jornada I, v. 850-864.

ainsi le début de ses affects, et des passions, amour comme haine. Ils sont les messagers du cœur, et les hérauts de ce qui se cache au plus profond de nous. [...] Pour souligner combien on aime quelqu'un, on en fait l'égal de nos yeux, et c'est ainsi qu'on l'appelle. (1611, p. 567-568).

Derrière cette définition, on retrouve toutes les conceptions de l'amour néo-platonicien concernant les yeux, miroir de l'âme, etc. (EGIDO, 1978 ; PARKER, 1986, entre autres)⁵.

Dans un bel article consacré aux topiques littéraires de l'amour par la vue (*amor ex visu*) et par ouï-dire (*ex auditu*), Domingo Ynduráin explique que c'est à l'époque baroque que se rompt l'équilibre entre ces deux sens, que le XVII^e siècle identifie comme deux moyens de connaissance bien différenciés, opposés, exclusifs⁶. 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 (YNDURÁIN, 1983, p. 597). En effet, la vue, à l'époque baroque, est peu fiable. Les yeux induisent en erreur.

La présence insolite et surprenante d'un champ lexical n'est évidemment pas le fruit du hasard, bien au contraire. C'est sur ce paradigme sémantique que repose un projet de leçon morale. Dans le droit fil de la réflexion que j'ai citée, mon objectif ici est de montrer que les récurrences lexicales évoquées, de même que d'autres techniques dramatiques que nous allons examiner, participent à la construction d'un message moral. L'itinéraire que je me propose de suivre autour de ce que j'ai appelé « formes et fonctions du regard » permet de souligner qu'au-delà de la critique de la déloyauté entre amies qui donne son titre à la comédie (GIL OSLE, 2016), l'objectif de la pièce de Zayas est de mettre en garde les dames qui prendraient les choses de l'amour à la légère. L'exemplarité de la pièce de Zayas est à considérer à partir d'un message courant dans la production de l'auteure, les risques pour les femmes de s'éprendre de l'amour aux dépens de leur honneur. La longue liste de galants qui, dans la pièce, tournent autour des demoiselles peut compromettre leur honneur et celui de leur famille d'une manière irréparable, tel que l'indique l'auteure elle-même :

[...] nulle femme
Si elle se tient pour respectable
Ne fait une opinion de son honneur,
Précieux bijou d'une grande fragilité⁷.

5 L'amour se communique par les yeux selon la doctrine platonicienne et néoplatonicienne (voir, par exemple, REYES CANO, 1984, p. 284-285).

6 Sur la généalogie de ce lieu commun, voir SPITZER, 1970.

7 « [...] ninguna mujer, / si se tiene por discreta, / pone en opinión su honor, / siendo joya que se quiebra ». III, v. 1764-1767.

En parallèle de l'organisation lexicale de l'œuvre dont nous avons déjà parlé, Zayas a recours à toute une gamme de techniques rentables sur les planches, comme c'est le cas des apartés et des monologues, des personnages qui se cachent ou se font passer les uns pour les autres, le plus souvent nuitamment ou sous des balcons et à des fenêtres. Tout ceci nous plonge dans une certaine confusion qui est l'expression la plus pure du schéma théâtral du baroque. L'intrigue elle-même est assez confuse. Rappelons à présent l'action, en suivant la synthèse qu'en a faite Ferrer Valls récemment : *La traición en la amistad* se déroule à Madrid, et se construit autour des déceptions amoureuses de plusieurs personnages féminins, représentants d'une noblesse oisive. Marcia, la dame qui s'est subitement éprise de Liseo, préfère ce dernier à son prétendant, Gerardo. Belisa, la cousine de Marcia, souffre de l'oubli dans lequel don Juan, sous le charme de Fenisa, l'a laissée tomber. Laura a été abandonnée par Liseo auquel elle s'était offerte après qu'il lui avait promis le mariage. Enfin, Fenisa, amie de Marcia et Belisa, se laisse aimer de tous et prend plaisir à collectionner les galants. L'intrigue débouche sur des mariages pour toutes, comme l'impose la convention sociale et dramatique, sauf pour Fenisa : tous les galants se détournent de sa main, offerte à la fin au bouffon, et même à qui la voudra dans le public, telle une prostituée (FERRER VALLS, 2021).

Je vais à présent développer un exemple des outils que je viens d'évoquer. Je commencerai par l'aparté et le monologue, qui partagent le statut de marqueurs de dénégation théâtrale, 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. Le public saisit ainsi la densité psychologique des personnages, comprend et suit la trame à certains moments décisifs, et appréhende l'afflux de passions débordantes et de demi-vérités représentées sur la scène. En guise d'exemple, je vais me pencher sur le cas particulier de Fenisa. Tout au long de la pièce, celle-ci affirme, avec une certaine véhémence, que son âme est une auberge capable de loger « un million d'amants ». Pour elle, la fidélité à un seul homme est une manifestation de lâcheté : « Malheur à celle qui n'aime qu'un seul homme, car n'en avoir qu'un est acte de couardise. La nature est multiple et belle » (v. 1474-1476), affirme-t-elle seule en scène, et donc en s'adressant au public. C'est le public que Fenisa regarde le plus, tout au long de la pièce. Tout comme le Diable dans les moralités, ses apartés et ses monologues servent à communiquer au public le plan qu'elle s'empresse d'ourdir, qui n'est autre que de voler son amant à son amie. Nous comprenons ainsi que d'autres personnages l'associent au diable (« diable griffu », v. 1457), et ses tentatives sont vouées à l'échec. Fenisa est celle qui intervient le plus dans la pièce, 95 fois au total. La *comedia* compte 32 apartés, pour un total de 122 vers. Fenisa en prononce 11 avec un total de 58 vers. Cela constitue donc un mécanisme essentiel dans la construction du personnage.

Tableau 1

	Apartés (32 en tout)	v. (122 en tout)
Fenisa	11	58
León	9	42,5
Marcia	5	7
Belisa	2	6
Laura	2	3,5
Liseo	1	2
Lucia	1	3
Don Juan	1	1

Avoir recours à des processus de dénégation théâtrale au travers desquels le théâtre se présente comme une réalité tout en disant qu'il est un signe, un simulacre, garantit la juste compréhension de la pièce, sans risque d'interprétations dévoyées par le spectateur. De ce fait, sa triste fin ne peut nous surprendre. Fenisa partage en quelque sorte la condamnation réservée à Don Juan dans *L'Abuseur de Séville* (*El Burlador de Sevilla y el convidado de piedra*), première œuvre littéraire ayant établi le mythe et sans doute l'une des plus célèbres du théâtre espagnol du Siècle d'or. Dans la pièce, publiée en 1630 mais probablement composée avant 1620, Don Juan finit en enfer. Si la proximité entre les deux personnages a parfois été soulignée, c'est sur terre cependant que Fenisa connaîtra l'enfer.

Un autre mécanisme de cette pièce me semble remarquable : la récurrence de scènes au cours desquelles les personnages se cachent ou se font passer pour d'autres, en échangeant leurs rôles (v. 2020-2040). Ainsi, par exemple, lorsque Laura se rend auprès de Marcia pour lui expliquer que Liseo ne respectera pas sa promesse de mariage, en échange de laquelle elle a accepté de lui céder son honneur, toutes deux ourdissent un stratagème pour que la dame délaissée récupère son prétendant : Laura restera cachée chez Marcia, et fera croire à Liseo qu'elle a pris le voile. On remarquera que la lettre que Laura écrit à son amant pour l'informer qu'elle renonce au monde pour entrer en religion est saturée d'allusions à la vue et à l'ouïe :

Lasse de souffrir tes changements et voyant qu'il n'y a aucun repentir à espérer, je suis déterminée à fermer mes yeux au monde et à les ouvrir pour Dieu. Et ainsi, aujourd'hui pour un couvent je quitte la cour, où je te laisse jouir de tes nouvelles fonctions ; tes oreilles ne seront plus dérangées par les nouvelles de ma personne, ni les miennes par celles de ta liberté⁸.

8 « Cansada de sufrir tus sinrazones y viendo que ya en ellas no habrá enmienda, estoy determinada a cerrar los ojos al mundo y abrirlos para Dios. Y así hoy me voy a un monasterio fuera de la corte para

C'est par Marcia, antithèse de Fenisa, que se résout l'intrigue⁹. Elle trouve la solution au conflit en permettant que, sans le savoir, Liseo parle le soir à Laura en pensant qu'il s'agit de Marcia, et promette ainsi le mariage, cette fois-ci par écrit, à Laura. Les scènes dans lesquelles se déroule tout cela sont précédées de la didascalie « [apparaissent à la fenêtre Marcia et Laura, et Marcia feint d'être Belise (et Laura feint d'être Marcia)] ».

La traición en la amistad est une comédie de cape et d'épée, genre qui s'inscrit dans un cadre urbain où se déroulent les rencontres et rendez-vous des personnages, des dames et des gentilshommes aisés. Les scènes nocturnes et/ou à des fenêtres et des balcons 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. Les espaces cités créent de plus une illusion de niveaux spatiaux différents. Comme dans un tableau de Velázquez – je pense tout particulièrement au *Christ chez Marthe et Marie*, ou aux *Ménines* – la scène devient un prisme.

Cette *comedia* nous offre ainsi une galerie de personnages véritablement agités par les passions, et tout ceci – si la *comedia* fut jamais représentée – dut trouver une correspondance scénique cohérente, c'est-à-dire soumise à des codes, y compris en ce qui concerne les regards des acteurs. Cette question mériterait une analyse et une interprétation du texte bien différentes de ce que je me suis proposé de traiter dans ce texte. Dans le dessein de montrer ou de repérer une certaine poétique du regard dans *La traición en la amistad*, je me suis intéressé aux mécanismes dramaturgiques qui construisent l'exemplarité de l'œuvre tels que l'organisation lexicale et quelques techniques dramaturgiques, comme c'est le cas des apartés et des monologues, des personnages qui se cachent ou se font passer les uns pour les autres. De tels procédés participent à la construction de l'exemplarité de la pièce. Les avertissements sur ce « poison que l'on boit par les yeux » (v. 8), articulent un message conventionnel adressé aux femmes sur la valeur sociale de la virginité et de l'honneur. Cette *comedia* de Zayas semble donc s'inscrire pleinement dans les coordonnées idéologiques et le rapport de genre de son temps.

dejar que goces en ella tus nuevos empleos y estorbar que lleguen a tus oídos nuevas de mi nombre, ni a los míos las de tu libertad » (Jornada II).

9 Ces deux personnages fonctionnent comme l'exemple et le contre-exemple social, comme le souligne Paredes Monleón, parce qu'en Marcia s'incarnent des valeurs positives, telles que la noblesse, la gentillesse, la chasteté et la justice, alors que Fenisa représente des valeurs négatives, comme le mal, la tromperie, la trahison et la légèreté sexuelle. De même, Marcia personnifie l'amour idéal et la raison, et *Fenisa*, l'amour charnel et la passion (PAREDES MONLEÓN, 2013, p. 324).

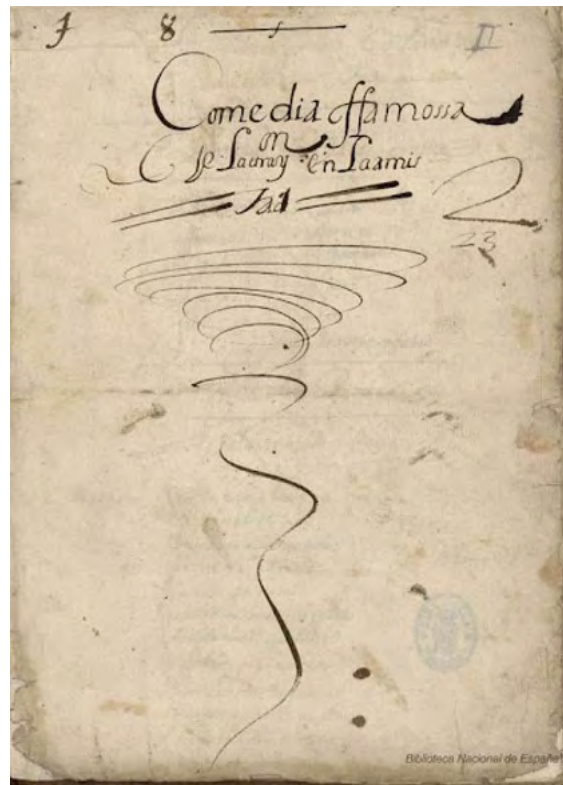


Fig. 1 - MS. *La traición en la amistad*: *comedia famosa* (portada). BNE Res/173

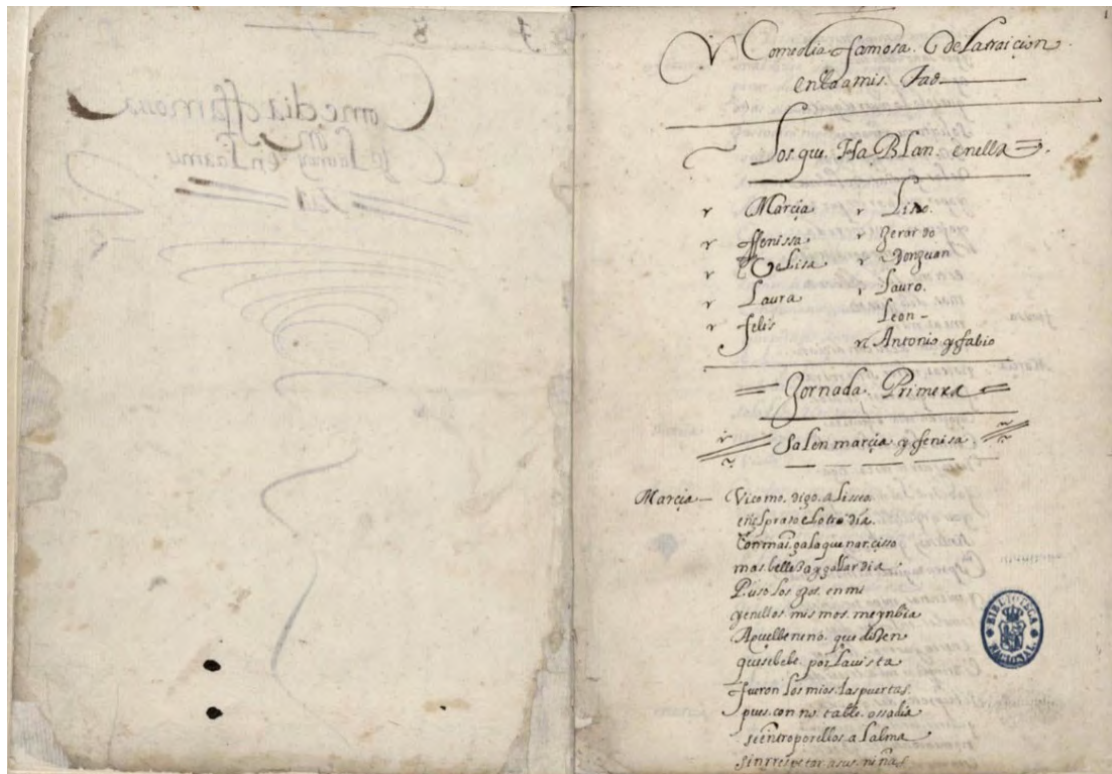


Fig. 2 - MS. *La traición en la amistad*: *comedia famosa*. BNE Res/173

Bibliographie

- EGIDO, Aurora, « La universidad de amor y *La dama boba* », *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LIV, 1978, p. 351-371.
- FERRER VALLS, Teresa, « La traición en la amistad de María de Zayas: una mirada propia sobre la comedia de capa y espada », in Javier Espejo Surós y Carlos Mata Induráin (éd.), *Trazas, ingenio y gracia. Estudios sobre María de Zayas y sus « Novelas amorosas y ejemplares »*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2021, p. 379-392.
- GIL OSLE, Juan Pablo, « La tradición de la amistad femenina en *La traición en la amistad de María de Zayas* », *Bulletin of Hispanic studies*, 93, 2016, p. 361-384.
- PAREDES MONLEÓN, Libertad, « La fuerza de la mujer en *La traición de la amistad*, de María de Zayas », dans Emilia I. Deffis de Calvo, Jesús Pérez Magallón, Javier Vargas de Luna (éd.), *El teatro barroco revisitado: textos, lecturas y otras mutaciones, Actas del XV Congreso de la AITENSO*, Puebla, Emilia, 2013, p. 323-333.
- PARKER, Alexander A., *La filosofía del amor en la literatura española. 1480-1680*, Madrid, Cátedra, 1986.
- PAUN DE GARCÍA, Susan, « La traición en la amistad de María de Zayas », *Anales de Literatura Española*, 6, 1988, p. 376-390.
- REYES CANO, Rogelio (éd.), *Castiglione, El Cortesano*, Rogelio Reyes Cano, Madrid, Austral, 1984.
- SPITZER, Leo, *L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*, Paris, Gallimard, 1970.
- YNDURÁIN, Domingo, « Enamorarse de oídas », in Fernando Lázaro Carreter, *Serta Philologica: natalem diem sexagesimum celebranti dicata*, Madrid, Cátedra, 1983, vol. II: *Estudios de literatura y crítica textual*, p. 589-603.
- ZAYAS, María de, *La traición en la amistad*, Teresa Ferrer Valls et al. (éd.), Valencia, Grupo Te@doc (Universidad de València), 2015. <<http://dicat.uv.es/latraicionenlaamistad>>.



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], Pierre Pasquier, « "Les yeux étonnés" ou l'économie du regard dans *L'illusion comique* », 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

« Les yeux étonnés »¹

ou l'économie du regard dans *L'illusion comique*

Pierre Pasquier
CESR, Tours

« L'étrange monstre »² conçu par Corneille en 1635 constitue, comme chacun sait, l'une des plus extraordinaires pièces qui aient été composées en France, à l'âge baroque, sur le phénomène théâtral. *L'illusion comique* est aussi l'une des premières comédies de comédiens³ écrites, à l'instigation de Richelieu, pour tenter de réhabiliter le comédien et son métier grâce à une apologie en règle⁴. Mais l'œuvre de Corneille est également, et peut-être d'abord, une pièce sur le regard.

De quoi souffre en effet Pridamant venu consulter le mage Alcandre retiré, comme tout bon magicien de pastorale, au fin fond d'une forêt ? De quelle peine est-il affligé ? Le mage, qui lit dans les esprits et dans les cœurs, le lui dit sans ambages, à la scène 2, en faisant allusion au fils de Pridamant :

Vieillard, n'est-il pas vray que son esloignement
Par un juste remors te gesne incessamment,

-
- 1 V. 1342. À l'époque de Corneille, ce verbe a un sens beaucoup plus fort que de nos jours : *étonner* signifie causer une violente commotion. Toutes les références de cette étude sont au texte de l'édition originale de la pièce, publiée à Paris par le libraire François Targa en 1639, édité par Robert Garapon (CORNEILLE, 1970).
 - 2 C'est la première qualification appliquée par Corneille à son œuvre dans l'épître dédicatoire à Mademoiselle M. F. D. R. publiée en 1639, CORNEILLE, 1970, p. 3.
 - 3 Pièce représentant des comédiens dans l'exercice de leur métier.
 - 4 Dans cette campagne d'opinion, la pièce de Corneille, créée à l'été 1635 au jeu de paume du Marais et publiée en 1639, a été précédée par les deux *Comédies des comédiens*, celle de Gougenot, créée et publiée en 1633, et celle de Scudéry, créée en 1633 et publiée en 1635. Voir COUTON, 1986, p. 9-12.

Qu'une obstination à te montrer sévère
L'a banny de ta veuë... (v. 103-106).

À quoi aspire en effet Pridamant, sinon à *voir* son fils ou plutôt à *revoir* celui qui « a caché pour jamais sa présence à [ses] yeux » (v. 24) ? Et c'est précisément ce que le mage va lui promettre à plusieurs reprises. À aucun moment, Alcandre ne promet à Pridamant de lui rendre son fils. Il lui promet seulement de le lui *faire voir*. Le mage commence par assurer : « Vous reverrez ce fils plain de vie et d'honneur... » (v. 123). Il affirme ensuite : « Je veux vous faire voir sa fortune esclatante... » (v. 126). Plus loin, le mage dira encore : « Je vous le veux monstrier plain d'esclat et de gloire... » (I, 3, v. 202). Et Alcandre finira par faire à Pridamant, à la scène 2, la proposition que l'on connaît, mais qui mérite d'être reconsidérée dans cette perspective :

Toutefois, si vostre ame estoit assez hardie,
Sous une illusion vous pourriez voir sa vie,
Et tous ses accidens devant vous exprimez
Par des spectres pareils à des corps animés : (v. 149-152).

La réponse de Pridamant vaut également d'être rappelée :

Ne me soupçonnés point d'une crainte frivole :
Le portrait de celui que je cherche en tous lieux
Pourroit-il par sa veuë espouventer mes yeux ? (v. 154-156).

Comme le montre le recours appuyé au lexique de la vision, l'intrigue s'inscrit d'entrée de jeu dans l'ordre du regard. Dans la seconde version de l'épître dédicatoire, composée pour la réédition de 1644, Corneille le souligne d'ailleurs implicitement en notant : « Le Magicien *fait voir*⁵ [à Pridamant] la vie de son fils » (CORNEILLE, 1970, p. 4)

La proposition du mage imprime à la pièce la forme qui sera la sienne de bout en bout : celle d'une évocation magique permettant à Alcandre de susciter devant les « yeux estonnez »⁶ de Pridamant une série d'apparitions et de disparitions. C'est d'abord, à la scène 2, l'apparition des costumes des comédiens, particulièrement solennisée, presque ritualisée, si l'on en croit la didascalie⁷ : Alcandre « *donne un coup de baguette et on tire*

5 C'est nous qui soulignons.

6 V. 1342. Sur la signification de cet adjectif, voir n. 1.

7 Après le v. 133.

un rideau derrière lequel sont en parade les plus beaux habits des Comédiens. » Ce seront ensuite quatre apparitions successives : celle de Matamore et Clindor à la scène 2 de l'acte II, celle de Géronte et Isabelle à la première scène de l'acte III, celle d'Isabelle à la première scène de l'acte IV et celle d'Isabelle et Lise à la scène 2 de l'acte V. Cette série trouve, à la scène dernière, son point d'orgue avec une ultime apparition, aussi ritualisée que la première, décrite par la célèbre didascalie⁸ : « *On tire un rideau et on voit tous les Comédiens qui partagent leur argent.* »

D'ordinaire, ces apparitions sont précédées par des avertissements du mage soulignant cette logique de la manifestation au regard. Le premier d'entre eux est sans doute le plus significatif. Avant d'offrir Matamore et Clindor au regard de Pridamant, Alcandre lui intime, à la première scène de l'acte II, en une formule qui pourrait servir d'exergue à toutes les autres apparitions : « *Voyez desja paroistre...* » (v. 217). De même, à la fin de l'acte III et avant de lui montrer Isabelle, le mage annonce à Pridamant à propos de Clindor : « *Vous le verrez bien tost heureux en ses amours* » (v. 980). Les réactions de Pridamant à certaines de ces apparitions montrent à quel point son regard est sollicité, combien le traitement ainsi infligé par Alcandre est parfois rude. La plus remarquable se situe au début de l'acte V. Quand apparaît Isabelle, Pridamant s'exclame : « *Qu'Isabelle est changée, et qu'elle est esclatante !* » (v. 1345) On peut naturellement prendre l'adjectif dans son acception sociale. La jeune femme apparaît en effet vêtue non plus comme la fille du bourgeois Géronte, mais comme l'épouse d'un « *seigneur anglois* » qu'elle est devenue, nommée Hyppolite à partir de l'édition de 1644. Mais il faut prendre d'abord cet adjectif dans son acception première, c'est-à-dire dans son sens optique : le regard de Pridamant est ébloui par la vision d'Isabelle, presque aveuglante.

Cette logique de la manifestation au regard trouve évidemment son accomplissement à la scène dernière avec l'apparition des comédiens se partageant la recette de la représentation. Celle-ci est précédée par un avertissement d'Alcandre. Mais les singuliers propos tenus par le mage après la mort de Clindor, tué par Eraste, donnent à cet avertissement une tournure antiphrastique, un sens paradoxal, bien de nature à ménager une surprise particulièrement violente, sinon une véritable commotion. Comme on s'en souvient, le pauvre Pridamant a conclu sa réplique par cette déclaration définitive : « *Adieu, je vay mourir, puisque mon fils est mort* » (v. 1740). Imperturbable, Alcandre lui rétorque alors :

D'un juste désespoir l'effort est legitime, [...]
Mais espargnez du moins ce coup à vostre main :

8 Après le v. 1746.

Laissés faire aux douleurs qui rongent vos entrailles,
Et pour les redoubler, voiez ses funeraillles (v. 1741-1746).

La réaction de Pridamant à l'apparition des comédiens comptant la recette ne décevra pas le mage. C'est la plus vive, la plus violente de toutes : « Que vois-je ! chez les morts conte t'on de l'argent ? » (v. 1747). Alcandre lui rétorque : « Voiez si pas un d'eux s'y monstre négligent ! » (v. 1748). Et Pridamant d'ajouter aussitôt :

Je voy Clindor, Rosine, ah ! Dieu ! quelle surprise !
Je voy leur assassin, je voy sa femme et Lise ! (v. 1749-1750)

Six occurrences du verbe *voir* en seulement cinq vers : l'anaphore pouvait difficilement être plus accusée.

Comme on le constate, l'intrigue se dénoue au sein même de la logique de la manifestation au regard et le dénouement ne transgresse pas les limites posées par cette matrice de l'action. Pridamant voit les comédiens se partageant la recette de la représentation comme il a vu, précédemment, les costumes en parade, Clindor tromper Matamore ou encore Isabelle surprendre le rendez-vous de son mari avec Rosine dans le jardin. Grâce à l'évocation à laquelle se livre le magicien, cette ultime apparition est toujours une apparition. Elle ne diffère guère des précédentes, comme on le verra : les conditions et les modalités de la vision sont presque les mêmes.

Cette constatation suffit, à elle seule, à démentir l'interprétation trop sommaire parfois faite de la pièce. Non, Pridamant, au terme de la scène dernière, n'a pas retrouvé son fils. Si tel avait été le cas, d'ailleurs, les deux personnages seraient tombés dans les bras l'un de l'autre et la pièce se serait achevée comme une comédie des plus banales. Pridamant a seulement *vu* son fils, comme il le souhaitait tant. Mais quand la pièce s'achève, le père est toujours dans une forêt de Touraine, auprès du mage, tandis que le fils se trouve dans un tout autre lieu : « Ses compagnons et luy, dans leur mestier, / Ravissent dans Paris un peuple tout entier » (v. 1771-1772). Deux vers marquent d'ailleurs nettement cet éloignement. Avant de quitter Alcandre pour rejoindre le château où Dorante l'attend, Pridamant s'exclame : « Demain, pour ce sujet, j'abandonne ces lieux ; / Je vole vers Paris » (v. 1816-1817). Mais quand Pridamant arrivera dans la capitale du royaume, Clindor et ses compagnons, voués à l'errance continue comme tous les comédiens de campagne, y seront-ils toujours ? Rien, dans le texte de la pièce, ne le prouve. Rien, surtout, ne le garantit. La réunion du père et du fils reste hypothétique. Ces retrouvailles sont, d'ailleurs parfaitement secondaires, voire superflues. Dans la logique de la pièce, peu importe que Pridamant retrouve ou non son fils : il suffit qu'il ait *vu* ou plutôt *revu* celui qui avait « caché pour jamais sa présence à [ses] yeux » (v. 24).

Mais l'apparition finale des comédiens marque aussi la limite de la logique des apparitions adoptée par la pièce dès les premières scènes. Car la vision des comédiens se par-

tageant la recette de la représentation ne suffit pas à convaincre totalement Pridamant de son erreur. Une exclamation du père naguère éploré le montre éloquemment : « Mon fils Comedien ! » (v. 1765). Il faudra une longue plaidoirie d'Alcandre (Cf. v. 1781-1806) pour persuader Pridamant que le métier choisi par son fils est une profession à la fois honorable et rentable. Le discours est bien connu et on en citera seulement la péroraison : « Et vostre fils rencontre en un mestier si doux / Plus de biens et d'honneur qu'il n'en eust trouvé chez vous » (v. 1803-1804). La réaction de Pridamant est sans appel : « Je n'ose plus m'en plaindre : on voy trop de combien / Le mestier qu'il a pris est meilleur que le mien » (v. 1807-1808). Le retour du mot régissant la logique de la manifestation au regard, le verbe *voir*, montre que la plaidoirie d'Alcandre est bien davantage qu'un simple discours convaincant. 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* : il l'a amené, avec une habileté que Corneille se plaît à souligner dans la seconde version de l'épître dédicatoire⁹, à découvrir, par expérience, que l'objet observé change selon l'angle de vision que l'on adopte. Jusqu'alors, Pridamant a naïvement « creu la Comedie au point où [il l'a] veuë » (v. 1810). En regardant sous un certain angle, il a cru voir « son fils assassiné » (v. 1731). Mais en changeant d'angle de vision, il voit Clindor bien vivant. En regardant les « spectres parlans » (v. 212) s'agiter devant ses yeux, il a cru assister à la vie aventureuse menée par son fils. Mais en changeant de point de vue, il découvre que Clindor jouait la comédie. Enfin, vu sous un certain angle, le métier adopté par Clindor lui a paru infamant. Mais vu sous un autre angle, il lui apparaît fort honorable. C'est donc une anamorphose qu'Alcandre a proposée à Pridamant.

En somme, *L'Illusion comique* était d'abord une illusion d'optique.

On rappellera qu'à l'époque de Corneille, les anamorphoses angulaires se rangeaient en deux catégories différentes, du point de vue de la production de l'image : l'anamorphose simple, à image unique ; l'anamorphose complexe, à deux images. Devant une anamorphose simple et en vision frontale, le spectateur perçoit une image informe. Il lui faut se déplacer et trouver l'angle de vue adéquat pour percevoir une image précise. Devant une anamorphose complexe et en vision frontale, le spectateur perçoit une certaine image. Mais quand il se déplace et trouve l'angle de vue adéquat, il perçoit une tout autre image. L'anamorphose proposée par Alcandre relèverait donc plutôt de l'anamorphose complexe. Quand Pridamant considère les apparitions en vision frontale et prospective, il voit que Clindor mène une vie aventureuse qui le conduit à la mort. Mais quand il considère ces apparitions en vision rétrospective, sous l'angle qui convient, il découvre que Clindor jouait simplement la comédie, au sens propre de l'expression.

9 Rédigée pour la réédition de 1644 : cf. CORNEILLE, 1970, p. 3-4.

Si exceptionnelle qu'elle soit, cette incursion de l'anamorphose dans le champ théâtral n'a rien de surprenant. Elle s'explique par le contexte culturel et scientifique dans lequel la pièce de Corneille a été composée, représentée et publiée. Les années 1630 en général, et singulièrement les quelque quatre ans qui séparent la création de la pièce (1635) de sa publication (1639), se caractérisent en effet, dans le domaine de l'optique comme dans celui de la géométrie, par un intérêt marqué pour les déformations naturelles ou artificielles pouvant affecter la vision : en 1636, paraît la première étude consacrée par Desargues à la perspective¹⁰ ; en 1637, la *Dioptrique* et la *Géométrie* de Descartes ; en 1638, *La perspective curieuse* du Père Nicéron. C'est dans ce dernier ouvrage que se manifeste l'intérêt le plus vif pour les déformations artificielles de la vision. Le titre complet du traité est éloquent : *La perspective curieuse ou Magie artificielle des effets merveilleux de l'Optique, par la vision directe, de la Catoptrique, par la reflexion des miroirs plats, cylindriques et coniques, la Dioptrique, par la refraction des Crysteaux. Dans laquelle, outre un abrégé et methode generale de la Perspective commune, reduite en pratique sur les cinq corps reguliers, est encore enseignee la façon de faire et construire toutes sortes de figures difformes qui, estant veuës de leur poinct, paroissent dans une juste proportion...* L'ouvrage consacre d'ailleurs la totalité de son deuxième livre aux anamorphoses. Le titre de la réédition augmentée du traité, publiée en latin en 1646, après la mort de son auteur, est encore plus éloquent : *Thaumaturgus opticus...* Ces spéculations sur les déformations de la vision s'accompagnent, dans certains milieux, d'un engouement pour les applications amusantes ou troublantes de la perspective et de la catoptrique, science des réflexions. Les cabinets de curiosité, les collections des amateurs et les demeures princières se peuplent de tableaux anamorphotiques, de miroirs déformants, de portraits secrets, bientôt de lanternes magiques... En proposant à Pridamant une anamorphose, Corneille ne fait donc que sacrifier à une mode¹¹.

Mais quel sens prend l'anamorphose dans *L'Illusion comique* ? Ou plus exactement, de quoi le regard fasciné par le mage est-il la métaphore ?

Le regard de Pridamant figure d'abord, bien sûr, le regard que le spectateur porte sur le spectacle au théâtre. Curieusement, cette première comparaison n'est pas aussi développée que ne le laisseraient augurer le titre de la pièce, *L'Illusion comique*¹², et le procédé du théâtre dans le théâtre employé par l'auteur¹³. Tout juste peut-on observer que le regard du spectateur venu à la comédie se trouve soumis, comme celui de Pridamant,

10 *Exemple de l'une des manières universelles du S. G. D. L. touchant la pratique de la perspective sans employer aucun tiers point, des distances d'autre nature, qui soit hors du champ de l'ouvrage.*

11 Sur cette mode, voir BALTRUSAITIS, 1996, p. 55-84.

12 Faut-il rappeler que dans ce titre, l'adjectif *comique* signifie *théâtrale* ?

13 D'une manière particulièrement subtile : voir FORESTIER, 1996, index.

son double scénique, à une suite d'apparitions et de disparitions de personnages et de comédiens au fil des actes et des entractes scandant la représentation, et exposé ainsi à une large gamme d'émotions allant de la crainte à l'émerveillement, en passant par la pitié ou l'admiration, selon le type de spectacle qui lui est proposé. Dans tous les cas, les yeux des spectateurs seront aussi « étonnés »¹⁴ que ceux de Pridamant. On ajoutera que le premier avertissement adressé par le mage à ce dernier pourrait à lui seul définir le pacte proposé par le dramaturge et le comédien au spectateur : « Voyez desja paroistre... » (v. 217)

Le regard de Pridamant figure aussi, et bien davantage, le jugement moral porté par les contemporains de Corneille sur les comédiens et le métier qu'ils exercent. Qualifié d'« erreur commune »¹⁵ par le mage, ce jugement est parfaitement résumé par l'exclamation méprisante de Pridamant découvrant le métier adopté par Clindor : « Mon fils Comedien ! » (v. 1765). Comme on l'a déjà dit, la pièce de Corneille est une œuvre de commande destinée à contribuer à la campagne d'opinion qui a été lancée par Richelieu vers 1633 pour réhabiliter les comédiens et leur métier et qui aboutira à la fameuse déclaration royale du 16 avril 1641¹⁶. La contribution cornélienne à cette campagne, cependant, diffère sensiblement de celle de ses prédécesseurs. Dans *L'illusion comique*, Corneille n'apporte en effet aucun argument nouveau à l'apologie du comédien. Tous les arguments employés par Alcandre dans sa plaidoirie de la scène dernière¹⁷ ont déjà été avancés soit par Gougenot, dans sa *Comédie des comédiens*, publiée en 1633, soit par Scudéry, dans la sienne, parue en 1635, parfois par les deux.

Plutôt que d'argumenter à nouveau, Corneille a préféré prêcher par l'exemple. Il a choisi de faire la démonstration expérimentale du pouvoir de l'illusion théâtrale. Au terme de la scène 5 de l'acte V, Pridamant et le spectateur ont effectivement été totalement leurrés : ils croient sans réserve que Clindor a été tué par Eraste. Une illusion aussi puissante et aussi totale suppose, de la part de celui qui la suscite, un véritable savoir-faire, aussi difficile à acquérir qu'à mettre en œuvre. L'abusement magistral du regard de Pridamant et du spectateur est la preuve irréfutable du savoir-faire du comédien. Le public est ainsi appelé à tirer de l'expérience la conclusion qui s'impose : celui qui possède un aussi grand savoir-faire professionnel, peut légitimement prétendre trouver place dans la cité et mériter la considération de ses concitoyens.

Corneille était d'autant plus enclin à faire ainsi l'apologie du comédien et de son métier qu'il restait extrêmement reconnaissant à la troupe du Marais d'avoir lancé sa carrière en faisant de lui le plus grand dramaturge comique du début des années 1630 et

14 V. 1342. Voir n. 1.

15 V. 1805. Au double de *répandue* et de *vulgaire*.

16 Voir DUBU, 1997, p. 57-69.

17 Cf. v. 1781-1806.

professait une grande admiration pour l'art de son chef, Montdory, comme en témoigne un passage bien connu de l'*Excusatio*, poème latin publié en 1633¹⁸.

Enfin, le regard de Pridamant figure le regard que l'homme porte sur l'univers, la perception des phénomènes par le sujet connaissant. Ce n'est sans doute pas tout à fait un hasard, d'ailleurs, si la pièce s'intitule seulement *L'Illusion* à partir de l'édition de 1660. Cette abréviation montre assez que Corneille n'entendait pas limiter la signification de l'œuvre au champ purement théâtral. Mais la leçon gnoséologique de la pièce semble pour le moins ambiguë. Tout dépend en fait de la manière dont on interprète la dernière apparition offerte au regard de Pridamant.

On peut voir dans la vision des comédiens se partageant la recette une épreuve déterminante, une expérience discriminante, qui vient déromper définitivement Pridamant : alors qu'il croyait son fils mort, le père éploré découvre que Clindor est vivant. Il suffirait donc au sujet connaissant de trouver, comme Pridamant, l'angle de vue adéquat pour ne plus être leurré par ses sens et connaître les phénomènes avec une part appréciable de certitude. Le mage aurait alors appris à Pridamant à ne pas se laisser abuser par les apparences, à ne pas croire aveuglément au témoignage de ses sens. Naturellement, la leçon vaudrait aussi pour le spectateur auquel le dramaturge a fait faire, en même temps que son double scénique, mais dans l'ordre de la fiction, une sorte d'expérience gratuite et salubre de l'illusion cognitive. Dans cette perspective, Alcandre deviendrait, une dizaine d'années après le Désabuseur de Quevedo, figure centrale des *Sueños*¹⁹, une nouvelle personification de l'expérience, seule instance susceptible d'apprendre à l'homme à ne pas succomber à l'illusion et à ne pas se laisser tromper par ses sens. C'est la signification la plus obvie du texte.

Mais on peut, tout aussi bien, douter de la valeur discriminante de l'apparition des comédiens. Celle-ci reste effectivement une apparition suscitée par le magicien, après bien d'autres. En outre, ce n'est pas la première apparition, dans la pièce, à démentir une apparition précédente. Ainsi l'évocation, à l'acte V, de la faveur acquise par Clindor à la cour du prince Florilame a tout autant démenti l'évocation, à la fin de l'acte IV, du proscrit contraint à l'évasion et à la fuite pour échapper à la peine capitale. La vision des comédiens comptant leur recette pourrait donc parfaitement être, à son tour, démentie par une nouvelle apparition. Et un spectateur assistant à la représentation de *L'illusion comique* pouvait d'autant plus légitimement s'y attendre que l'acte V est beaucoup plus court que les précédents²⁰. Pourquoi, dès lors, la vision des comédiens se partageant la

18 Adressé à l'archevêque de Rouen, François de Harlay de Champvallon, ce poème comporte un éloge appuyé de Montdory, sous le nom de Roscius : cf. CORNEILLE, 1980, p. 465 (v. 33-38).

19 Voir le quatrième récit des *Sueños (Songes)*, QUEVEDO, 2003, p. 125-156. La première édition complète de l'œuvre de Quevedo date de 1627.

20 Il compte en effet seulement six scènes alors que les actes III et IV en comportent dix et l'acte II huit.

recette de la représentation serait-elle plus digne de foi que les apparitions précédentes ? Elle semble, au contraire, d'autant plus suspecte qu'elle porte d'évidentes marques de la théâtralité. Comme l'indique expressément la didascalie, « *on tire un rideau et on voit tous les Comédiens...* ». La formule ne se réfère pas à la « toile de devant » : les salles parisiennes n'étaient pas encore équipées, en ces années 1630, d'un rideau d'avant-scène. La didascalie se réfère à ces « tapisseries » qu'on employait pour obturer certains compartiments du décor multiple et qu'on tirait quand le déroulement de l'action l'exigeait afin que les spectateurs puissent voir ce qui se passait à l'intérieur. L'apparition des comédiens a donc toutes les apparences d'un spectacle offert dans un compartiment, d'une nouvelle séquence de la pièce intérieure enchâssée dans la pièce-cadre. Elle se présente comme délibérément fictive.

En définitive, l'apparition des comédiens ne dispose que d'une seule garantie de véracité : la parole du mage. La vision des comédiens doit être tenue pour véridique parce qu'Alcandre *dit* qu'elle est véridique. Mais la parole du mage est-elle, elle-même, digne de foi ? On peut à bon droit se poser la question en considérant l'ultime conseil donné par Alcandre à Pridamant avant que celui-ci ne le quitte pour rejoindre le château de Dorante. Alors que Pridamant vient d'affirmer que son fils, en adoptant le métier de comédien, « a trop bien fait », le mage lui réplique : « N'en croyez que vos yeux » (v. 1815). Singulier conseil ! Qu'a fait effectivement Pridamant depuis le début de l'évocation magique sinon précisément de croire aveuglément ses yeux ? Il n'a cessé de « croire la Comédie au point où [il l'a] veuë » (v. 1810). Or, il s'est constamment trompé. Qu'est-ce qui garantit que Pridamant, en prêtant foi à l'apparition des comédiens, ne se trompe pas une fois de plus ? Dans cette perspective, l'anamorphose resterait inopérante et la leçon gnoséologique de la pièce deviendrait toute autre. La comédie suggérerait que tous les angles de vue sur les phénomènes se valent, qu'aucun ne permet de connaître l'univers avec certitude, voire que le sujet connaissant, perpétuellement trompé par ses sens, n'a quasiment aucune chance d'échapper à l'illusion. Corneille souscrirait alors au profond pessimisme gnoséologique qui hante l'âge baroque depuis la poésie gnomique publiée à la charnière des XVI^e et XVII^e siècles²¹ jusqu'à certains apologues du *Criticon* de Gracian²². L'hypothèse est séduisante, même si elle paraît difficilement compatible avec la foi profonde de Corneille. Le traducteur inspiré de *L'imitation de Jésus-Christ* n'a – convenons-en – rien d'un scép-

21 Voir, par exemple, les *Quatrains de la vanité du monde* de Pierre Matthieu, I-II-III, XXVI ou LXXIV, MATTHIEU, 1640, p. 47-48, 51 ou 59.

22 Voir, par exemple, celui de la fontaine des tromperies ou celui des marchands de lunettes dans le chapitre 7 de la première partie, GRACIAN, 1998, p. 91-96 ou 99. La première partie du *Criticon* a été publiée en 1650. On pourrait même démontrer que le mage, loin de détromper Pridamant, l'a trompé du début à la fin de l'intrigue : voir PASQUIER, 2000, p. 599-610.

tique... Mais il est vrai qu'à l'âge baroque, le pessimisme gnoséologique le plus noir n'est pas nécessairement incompatible avec la foi la plus ardente, loin s'en faut.

Faut-il cependant prêter à *L'Illusion comique* d'aussi profonds desseins ? Dans l'Examen ajouté à la pièce pour la grande édition collective de son *Théâtre* publiée en 1660, Corneille semble vouloir nous en dissuader en présentant son œuvre comme une « galanterie extravagante » (CORNEILLE, 1970, p. 123). L'expression est riche de sens. Selon Furetière, « on dit figurément et avec hyperbole cette affaire-là n'est qu'une pure *galanterie* pour dire, ce n'est pas une chose de conséquence. » Corneille a surenchéri en qualifiant cette galanterie d'extravagante, c'est-à-dire de folle, d'impertinente. Visiblement, le dramaturge souhaitait conférer ainsi à sa pièce la plus totale gratuité possible, sinon la plus grande insignifiance possible.

Que penser d'une telle qualification ? On a souvent considéré les *Discours* et les examens de l'édition de 1660 comme des dispositifs empreints d'un certain opportunisme esthétique. Il s'agissait, pour Corneille, de formaliser, en marge de la grande édition collective de son théâtre, un modèle tragique conforme à ses vœux sans heurter de front les théoriciens du modèle régulier et en se coulant autant que possible dans l'aristotélisme dominant. Dans cette perspective, il était quasiment impossible de défendre une comédie aussi extravagante que *L'Illusion comique*. Mieux valait en proposer une relecture à peu près acceptable au regard de la *doxa* esthétique des années 1660. Et c'est bien ce à quoi s'emploie Corneille dans l'Examen en s'efforçant de conférer une unité structurelle à la pièce et de rationaliser sa variété générique foisonnante. Mieux valait aussi gommer les enjeux gnoséologiques de l'œuvre. Voilà sans doute pourquoi Corneille a choisi, parmi les diverses significations possibles de la pièce, la moins compromettante : *L'Illusion* ne serait qu'une sorte de bagatelle un peu folle, sans conséquence ni pertinence.

Mais peut-être, après tout, le regard que porte Pridamant sur le monde n'est-il effectivement qu'un regard amusé, légèrement teinté d'ironie... Peut-être était-ce aussi le regard que portait Corneille en 1660 sur une pièce composée presque une trentaine d'années auparavant, au moment où triomphait le modèle baroque sur la scène française ? Qui sait si les manigances et les élucubrations du mage Alcandre ne lui paraissaient pas, alors, parfaitement vaines ?

Bibliographie

Sources

- CORNEILLE, Pierre, *L'Illusion comique*, Robert Garapon (éd.), Paris, STFM, 1970.
- , *Ceuvres complètes*, Georges Couton (éd.), Paris, Gallimard, t. I, « Bibliothèque de la Pléiade », 1980.
- DESARGUES, Girard, *Exemple de l'une des manières universelles du S. G. D. L. touchant la pratique de la perspective sans employer aucun tiers point, des distances d'autre nature, qui soit hors du champ de l'ouvrage*, Paris, Jacques Dugast, 1636.
- GRACIAN, Baltasar, *Le Criticon*, Eliane Sollé (trad.), Paris, Allia, 1998.
- MATTHIEU, Pierre, *Quatrains de la vanité du monde*, dans *Les Quatrains des Sieurs Pibrac, Favre et Matthieu*, Paris, Antoine Robinot, 1640.
- NICERON, Jean-François, *La perspective curieuse ou Magie artificielle des effets merveilleux de l'Optique...*, Paris, Pierre Billaine, 1638.
- QUEVEDO, Francisco de, *Songes et discours*, Annick Louis et Bernard Tissier (trad.), Paris, José Corti, 2003.

Ouvrages critiques

- BALTRUSAITIS, Jurgis, *Anamorphoses* (1984), Paris, Flammarion, 1996.
- COUTON, Georges, *Richelieu et le théâtre*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1986.
- DUBU, Jean, *Les Églises chrétiennes et le théâtre (1550-1850)*, Grenoble, PUG, 1997.
- FORESTIER, Georges, *Le Théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVII^e siècle* (1981), Genève, Droz, 1996 (Titre courant).
- PASQUIER, Pierre, « L'éclat du leurre : l'illusion universelle selon Corneille et Brosse », dans Françoise Laurent et Francis Dubost (éd.), *Deceptio. Mystifications, tromperies, illusions de l'Antiquité au XVII^e siècle*, Actes des journées d'étude organisées en 1998-1999 par l'Équipe d'Accueil MA-RENBAR, Montpellier, Université Paul Valéry, 2000, t. 2, p. 599-610.



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 action¹.**

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.



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], Richard Hillman, « Le regard mis en regard – et en abyme – sur la scène anglaise », 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

Le regard mis en regard

– et en abyme – sur la scène anglaise

Richard Hillman

CESR, Tours

Le théâtre anglais de la période élisabéthaine et jacobéenne, on le sait, est particulièrement dynamique en ce qui concerne les paroles, les actions sur scène et la relation, souvent problématique, entre les deux. Ce dynamisme découle en partie d'une prédilection pour des scènes à plusieurs personnages. Il prend aussi de l'ampleur par le biais de différentes démarches méta-théâtrales. Dans ce vaste tableau, il y a largement la place pour divers fonctionnements du regard, autant les regards entre personnages que ceux susceptibles d'être appelés du côté des spectateurs. Dans cette brève communication je vais jeter un coup d'œil sur quelques types de regard et sur leurs effets, qui induisent parfois la mise en place de multiples couches de perception.

On le remarque, par exemple, tout d'abord, dans une démarche à première vue difficile à expliquer dans une des premières tragédies destinées à la scène publique anglaise, *Tamburlaine the Great* [Tamerlan le Grand] (c. 1587) de Christopher Marlowe. Au tout début de la pièce, le commandant des soldats perses, Theridamas, envoyé pour éliminer le soi-disant « bandit » scythien, 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 :

A Scythian shepherd so embellishèd
With nature's pride and richest furniture ?
His looks do menace Heaven and dare the gods ;
His fiery eyes are fixed upon the earth,
As if he now devised some stratagem,
Or meant to pierce Avernus' darksome vaults

To pull the triple-headed dog from hell¹.

[Un berger scythien à ce point embelli
De la fierté et du plus riche appareil de la nature !
Ses regards menacent le ciel et défient les dieux.
Ses yeux ardents fixent la terre
Comme s'il méditait quelque stratagème
Ou visait à percer les voûtes obscures de l'Averne
Pour tirer des enfers le chien à trois têtes.] (I.ii.155-161)

On peut se demander comment fonctionnait alors le décalage incontournable entre le regard quasi-omnipotent du personnage ainsi évoqué et la réalité offerte au regard du public, quelle que soit la présence physique de l'acteur (sans doute Edward Alleyn, qui jouait tous les rôles principaux de Marlowe). Faut-il y voir une tentative assez naïve de renforcement verbal du pouvoir de cette présence, particulièrement devant un public potentiellement de deux à trois mille personnes ? Ou l'effet serait-il plutôt de souligner l'impact du regard sur Theridamas (et par anticipation sur autrui), et ainsi de détourner le regard des spectateurs vers une image idéalisée, enfin plus grande que nature ?

Prenons un autre cas où l'action des personnages se trouve redoublée par l'existence de paroles à première vue superflues. Lorsque Macbeth rencontre les sorcières pour la première fois, tout en leur adressant la parole, il explicite ce que le public voit simultanément : « You seem to understand me, / By each at once her choppy finger laying / Upon her skinny lips [Vous semblez me comprendre, chacune mettant un doigt gercé sur ses lèvres maigrettes] » (I.iii.43-45)². Si ce n'était qu'un apport verbal imposé sur une image vivante, cela frôlerait le ridicule. Mais cela prend tout son sens comme moyen de diriger le regard du spectateur vers celui qui regarde – et surtout qui interprète, ce qui constitue l'essentiel de la scène, comme nous le rappelle Banquo, en aiguillant notre regard justement vers celui de Macbeth : « My noble partner [...] seems rapt withal [Mon noble partenaire [...] en semble transporté] » (I.iii.54-57).

Un autre problème d'interprétation incertaine est posé, tant pour les spectateurs que pour les personnages, par l'apparition de feu le roi Hamlet, dont le fils perturbé par « thoughts beyond the reaches of our souls [des pensées au-delà de la portée de nos âmes] » lui demande, « Say why is this ? wherefore ? what should we do ? [Dites pourquoi cela est ? À quelle fin ? Qu'est-ce que nous devrions faire ?] » (I.iv.56-57)³. En effet, c'est pour souligner cette problématique qu'Horatio, dont le rôle d'interprète est

1 MARLOWE, 1995. Sauf autre attribution, toutes les traductions sont de nous.

2 SHAKESPEARE, *Macbeth*, 1997.

3 SHAKESPEARE, *Hamlet*, 1997.

mis en valeur tout au long de la pièce, fournit un commentaire que l'action même aurait dû rendre inutile : « It beckons you to go away with it, / As if it some impartment did desire / To you alone [Il vous fait signe de vous en aller avec lui, / Comme s'il voulait communiquer quelque chose / À vous tout seul] » (I.iv.58-60). Et il est secondé ainsi par Marcellus, dirigeant à la fois le regard du Prince et celui du public : « Look with what courteous action / It waves you to a more removed ground [Regardez avec quel geste courtois / Il vous invite à un endroit plus éloigné] » (I.iv.60-61).

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. C'est surtout un effet tragique inhérent aux formes d'aliénation mises en scène à cette période, en commençant par Hieronimo et Isabella dans *The Spanish Tragedy* [La tragédie espagnole] de Thomas Kyd (c. 1587) et en s'étendant à de nombreux cas où des personnages sont eux-mêmes plus ou moins conscients de la distorsion produite par leur imaginaire – en témoigne Cléopâtre au moment de son suicide dans *Antony and Cleopatra* [Antoine et Cléopâtre] : « Methinks I hear / Antony call, I see him rouse himself / To praise my noble act [Il me semble entendre / Antony qui m'appelle, je le vois se lever / Pour louer ma noble action] » (V.ii.283-285)⁴. (À noter ici c'est le vocable « methinks », qui toujours, conformément à son étymologie – du verbe du vieil anglais *þyncan*, c'est-à-dire « sembler » – met l'accent sur la perception subjective.)

Cela est particulièrement observable à la fin de *King Lear* [Le roi Lear], lorsque le roi – pour qui, dans sa folie, le regard royal est toujours un instrument de pouvoir (« When I do stare, see how the subject quakes [Lorsque je le fixe des yeux, voyez comme le sujet tremble] » [IV.vi.108]⁵) – cherche en vain des signes de vie dans le cadavre de Cordelia, transformé en objet de regard contesté : « This feather stirs, she lives ! [Cette plume bouge, elle vit !] » (V.iii.266). S'en viennent alors des rappels successifs à la réalité désespérante, rappels renforcés par les commentaires entre eux des autres personnages présents. Et puis finalement dans ses toutes dernières paroles Lear superpose son illusion sur le corps sans vie, de manière à susciter chez nous, spectateurs émus, une touche d'ambiguïté passagère : « Do you see this ? Look on her ! Look her lips. / Look there, look there ! [Voyez-vous cela ? Regardez-la ! Regardez ses lèvres. / Regardez là, regardez là !] » (V.iii.311-312).

C'est une scène, ainsi qu'un jeu de regards, que Shakespeare a en quelque sorte réécrite à l'envers quelques années après dans sa tragi-comédie tardive, *The Winter's Tale* [Le conte d'hiver] (1611). Bien entendu, il avait déjà expérimenté cet effet dans des comédies,

4 SHAKESPEARE, *Antony and Cleopatra*, 1997.

5 SHAKESPEARE, *King Lear*, 1997.

avec la « résurrection » de Hero dans *Much Ado about Nothing* [Beaucoup de bruit pour rien], dans une scène ainsi commentée – « Let wonder seem familiar [Que l'émerveillement apparaisse ordinaire] » (V.iv.70⁶) – ou celle d'Helena dans *All's Well That Ends Well* [Tout est bien qui finit bien], qui surprend par son apparition non seulement vivante mais enceinte. Mais c'est la scène finale de *The Winter's Tale*, présentant une morte apparente qui trompe le regard, qui suscite le potentiel émotionnel le plus fort, comme le fait *Le roi Lear* dans la tragédie.

La scène nous montre le roi Leontes, qui vient de retrouver vivante sa fille Perdita, donnée pour morte il y a seize ans, confronté à la supposée statue de sa défunte femme Hermione, également victime de ses fantasmes jaloux destructeurs. Il s'agit, bien entendu, d'une mise en scène montée par la vertueuse et loyale Paulina, qui à la fois provoque et prolonge la découverte douce-amère faite par Leontes (secondé par les autres spectateurs sur scène – figures clés de son passé tragique) que la statue est vivante. Cette découverte se déroule, étape par étape, les unes plus intenses que les autres, à travers le regard de Leontes, regard qui va évoluer à partir de son observation mystifiée « Hermione was not so much wrinkled, nothing / So aged as this seems [Hermione n'était pas si ridée, pas du tout / Si âgée comme ceci apparaît] » (V.ii.28-29⁷), jusqu'à un pressentiment, véhiculé par « methinks » et « deem [juger] », qui finit par le faire douter de son propre regard, qui devient une mesure de son être même :

Would I were dead, but that methinks already –
 What was he that did make it? See, my lord,
 Would you not deem it breath'd? and that those veins
 Did verily bear blood?

[Sur ma vie, je jure..., mais déjà il me semble –
 Qui l'a fabriqué? Voyez, mon seigneur,
 Ne jugeriez-vous pas que cela respirait, et que ces
 veines
 Portaient réellement du sang?] (V.ii.62-65)

Avec insistance, Paulina manipule et intensifie son regard comme instrument médiateur entre la chose perçue et la chose désirée : « No longer shall you gaze on't, lest your fancy / May think anon it moves [Vous ne la regarderez plus, par peur que votre imagination / Ne pense bientôt qu'elle bouge] » (V.ii.59-60). Et Leontes d'insister à son tour,

6 SHAKESPEARE, *Much Ado about Nothing*, 1997.

7 SHAKESPEARE, *The Winter's Tale*, 1997.

comme Paulina l’y incite, pour voir cette même respiration que Lear cherchait en vain : « What fine chisel / Could ever yet cut breath ? [Quel ciseau délicat / Pourrait jamais tailler de l’haleine ?] » (V.ii.78-79). Puis Paulina enjoint à la statue qui respire de bouger, à la différence de l’immobilité de Cordelia, et de revenir de la mort, littéralement comme par magie : « Bequeath to death your numbness ; for from him / Dear life redeems you [Léguez à la mort votre torpeur, car d’elle la vie chérie vous secourt] » (V.ii.102-103).

Ce qui s’ensuit constitue encore un exemple de paroles greffées sur une action visible par tous – « She embraces him. [...] She hangs about his neck [Elle le prend dans ses bras. [...] Elle se pend à son cou] » (V.ii.111-112) – paroles qui cette fois-ci communiquent aux spectateurs, dans un climat de lourde charge émotionnelle, l’interprétation du moment, Hermione et Leontes étant enfermés dans un silence au-delà de toute capacité de parler. Cela a pour effet de resynchroniser les regards des personnages et du public.

Car il est évident qu’une partie du pouvoir de la scène jusque-là découle d’un décalage de perception. Le moment précis où les spectateurs se rendent compte que la statue n’en est pas une reste incertain – probablement à la première apparition, étant donné quelques indices préalables (qui vont, par ailleurs, à l’encontre de la source assez connue, le roman de Robert Greene, *Pandosto*, où la reine ne revient pas de la mort). En tous les cas, il est certain que leur regard, à travers la manipulation de Paulina et les réactions progressives de Leontes, prend bientôt de l’avance. Cette superposition de leur regard sur celui de Leontes augmente l’impact de ce miracle on ne peut plus vrai-faux d’une manière exceptionnelle.

Il faut reconnaître à quel point cet effet revient, par un développement spécifique du regard, à une stratégie basique et ancienne : l’ironie situationnelle. Ainsi il est facile d’apercevoir, portés à leur paroxysme dans le final de *The Winter’s Tale*, plusieurs éléments familiers connus dans d’autres pièces tragi-comiques et comiques du théâtre anglais.

Une telle ironie est présente, et donc active pour infléchir le regard des spectateurs, dans la plupart des situations concernant une identité cachée. Cette scène de la statue entraîne un effet particulier, sinon un coup de théâtre absolu, en jouant avec notre connaissance. Plus typique est l’effet de notre connaissance de l’identité de Perdita, supposée une bergère, sur notre perception lors de ses scènes avec le prince Florizel, lui-même déguisé et ignorant de la cause de son attirance pour une beauté et un charme traduisant une noblesse innée. Il en est de même pour les spectateurs lors de la première rencontre de la jeune fille inconnue avec son père. Dans *Pericles* [Périclès], en revanche, dans les scènes successives de reconnaissance entre père et fille, puis entre mari et femme, notre regard est dirigé par anticipation vers ceux des participants, de sorte que leur expérience devient en partie la nôtre. Il y a là aussi des retours de la mort à la vie, comme dans *The Tempest* (La Tempête), lorsque le roi Alonso et son fils Ferdinand apprennent simultanément ce que nous savions toujours – que l’autre est vivant : la scène de cette découverte est orchestrée

par Prospero comme une pièce dans la pièce – ou une île sur une île – jusqu’au moment où il retire le rideau devant les jeunes gens jouant aux échecs.

De telles révélations d’identité, avec 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. C’est le cas quand le duc dans *Measure for Measure* [Mesure pour Mesure] émerge de ses « dark corners [coins obscurs] » (IV.iv.157)⁸ comme « pow’r divine [pouvoir divin] » (V.i.369), puis révèle Claudio sain et sauf et interprète dans un sens comique le regard du député corrompu : « By this Lord Angelo perceives he’s safe : / Methinks I see a quick’ning in his eye [Voilà une évidence qui rassure le seigneur Angelo : / Il me semble qu’il y a une lueur dans son œil] » (V.i.494-495). (Mais Angelo ne dit rien, et le « methinks » sème le doute.) Et quand le Volpone de Ben Jonson se révèle, c’est pour incriminer son ancien complice ainsi que lui-même. La révélation à autrui d’une identité connue par le spectateur n’en est pas moins un marqueur comique, bien que déplaçable dans un contexte tragique, voire mortifère : ainsi la révélation de son identité par Edgar dans *King Lear* s’avère insupportable pour son père, qui en meurt, alors que celle de Kent dépasse le regard du roi mourant. « I’ll see that straight [Je verrai cela dans un instant] » (V.iii.287), affirme ce dernier, mais, comme presque toujours dans les tragédies, le temps manque.

La tragi-comédie *Cymbeline*, dont la longue scène de dénouement offre assez de temps pour résoudre les complications de l’intrigue exceptionnellement emmêlée, ajoute au déguisement encore un élément familier à l’époque, celui du travestissement. C’est parce qu’Imogen est déguisée en garçon que personne ne lui prête attention – sauf le spectateur, qui la fixe du regard, sachant bien que tout dépend d’une révélation imminente. Et ce regard se heurte au refus momentané de Posthumus distrait de reconnaître sa femme, qu’il croit avoir tuée. Pour pousser l’ironie dans une méta-théâtralité aiguë, lorsqu’Imogen l’interpelle, il la frappe sans bien la regarder, sous le prétexte qu’une telle intervention aurait sa place dans une pièce de théâtre et non pas dans la réalité : « Shall’s have a play of this ? Thou scornful page, / There lie thy part [En faisons-nous une pièce de théâtre ? Page présomptueux, / Que ton rôle se couche là !] » (V.v.228-229)⁹.

Ailleurs dans le répertoire comique, de telles révélations attendues, impliquant des personnages travestis ou non, déclenchent des jeux de regards sous différentes formes. Presque au début de sa carrière, Shakespeare a déjà poussé le stratagème très loin dans *The Comedy of Errors* [La Comédie des erreurs]. Deux paires de jumeaux identiques se reconnaissent mutuellement sur scène, et le public est invité à accepter quelque décalage incontournable de sa propre perception de la différence. L’impact visuel reste essentiel dans

8 SHAKESPEARE, *Measure for Measure*, 1997.

9 SHAKESPEARE, *Cymbeline*, 1997.

l'effet recherché par Shakespeare dans la période comique, au point où ne pas le mettre sur scène transgresse, si peu que ce soit, la grammaire dramaturgique établie. Comparons de ce point de vue les dénouements de *As You Like It* [Comme il vous plaira] et de *Twelfth Night* [La nuit des rois] : dans la première pièce, l'apparition attendue de Rosalind dans ses habits de femme résout d'un coup – encore soi-disant par magie – les multiples problèmes amoureux et sociaux, et les personnages concernés réagissent successivement selon leurs regards focalisés : « If there be truth in sight [Si la vérité existe dans la vue] [...] » (V.iv.119)¹⁰. En revanche, dans *Twelfth Night*, le manque de confirmation visuelle de sa vraie identité par Viola, déguisée en Cesario, rend contingente sa réunion avec son frère et son union avec le duc Orsino voulue par le genre comique : le duc exige, « let me see thee in thy woman's weeds [que je puisse te voir dans tes habits de femme] » (V.i.273)¹¹. De plus, il s'avère que la récupération de ces habits dépend, quoique de façon assez vague, de la bonne volonté de Malvolio, le trouble-fête de la pièce qui menace à la fin de transformer la comédie en tragédie : « I'll be reveng'd on the whole pack of you [J'infligerai ma vengeance sur vous tous] » (V.i.378). Ainsi, à travers le regard attentif des spectateurs, leur attente du dénouement joyeux est quelque peu mise en porte-à-faux. La clé de tous les mystères est trouvée mais perdue une certaine difficulté à tourner dans la serrure.

La convention de la révélation soudain d'un déguisement, qui également par convention reste imperméable jusqu'au moment clé, s'offre à un jeu de regards mis en abyme dans la tragi-comédie de *Philaster* [*Philastre*] (1610), par Francis Beaumont et John Fletcher. La clé pour détourner cette tragédie potentielle en comédie est la révélation que le page Bellario, avec qui la princesse (destinée à se marier avec le protagoniste éponyme) est accusée d'adultère, est en réalité Euphrasia, la fille du courtisan Dion. Cette « réalité » reste cachée jusqu'au dénouement, y compris, exceptionnellement, aux yeux des spectateurs, ce qui est d'autant plus facile dans le théâtre anglais que tous les rôles féminins sont joués par des garçons ou (pour les femmes plus âgées) par des hommes, avec les possibilités d'ambiguïté érotique que l'on sait. 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 (mais on est, après tout, dans le domaine du fantastique) :

BELLARIO

Know you this face, my lord ?

DION

No.

10 SHAKESPEARE, *As You Like It*, 1997.

11 SHAKESPEARE, *Twelfth Night*, 1997.

BELLARIO

Have you not seen it, nor the like ?

DION

Yes, I have seen the like, but readily

I know not where.

BELLARIO

I have been often told

In court of one Euphrasia, a lady

And daughter to you [...]

[BELLARIO

Connaissez-vous ce visage, mon Seigneur ?

DION

Non.

BELLARIO

Ne l'avez-vous jamais vu ? Ni aucun autre semblable ?

DION

Si, j'en ai vu un autre semblable, mais pour

l'heure

Je ne sais plus où.

BELLARIO

J'ai souvent entendu parler

À la cour d'une certain Euphrasie, une dame

Qui est votre fille [...] (V.v.92-97)¹²

Et cela continue ainsi pendant bon nombre de vers avant que le père ne voie clair, ce qui le déçoit d'ailleurs, parce que la princesse est innocentée au prix de sa propre honte devant le travestissement de sa fille.

Si ce jeu méta-théâtral autour du regard, rendu possible par des dizaines de scènes de reconnaissance plutôt conventionnelles, semble extrême, il restait encore une étape à franchir. Presque au même moment, vraisemblablement, Jonson composait sa comédie satirique *Epicoene or the Silent Woman* [La femme silencieuse], un titre censé être comique en soi, parce que paradoxal, selon le stéréotype bien connu.

Le moment est venu de prendre en compte le paradoxe généralisé qui veut que les personnages qui restent silencieux sur scène, et particulièrement certaines femmes, surtout lors de moments importants, attirent naturellement le regard des spectateurs. Ces derniers peuvent être appelés à projeter des pensées ou sentiments plus ou moins problématiques dans le vide ainsi établi. À titre d'exemple, citons Sylvia dans *The Two Gentlemen of*

12 BEAUMONT and FLETCHER, 2009 ; trad., BEAUMONT et FLETCHER, 2020.

Verona [Les deux gentilhommes de Vérone], qui ne dit mot lors du dénouement, bien que (ou parce que) nouvellement unie avec son amoureux Valentin, l'homme qui venait de l'offrir à son ami Proteus, alors que ce dernier avait tenté de la violer. Encore plus notoire est le silence à la fin de *Measure for Measure* d'Isabel, novice religieuse, vierge déterminée (sinon farouche), à qui le duc, après avoir sauvé à la fois et son honneur et la vie de son frère, offre publiquement sa main. Dans son cas, des metteurs en scène modernes sont peut-être trop enclins à remplir le vide, en le mettant ainsi en valeur : on a vu des Isabel qui se jettent dans les bras du duc, d'autres qui vomissent sur le plateau.

Jonson joue donc dans *Epicoene* 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 Eugenie pour plaire à l'oncle Morose. Car Morose a une phobie du bruit. Au fond, il s'agit, comme toujours chez Jonson, d'une affaire d'argent et de duperie, maintes fois reprise parmi des personnages ridicules et des intrigues secondaires. Au centre se trouve une manœuvre tramée par Dauphine afin d'empêcher un mariage qui l'aurait déshérité. Mais il s'agit aussi de tromper le regard du spectateur, comme dans *Philaster*, mais cette fois de façon double.

Ayant bien initié pour son oncle un mariage avec ce prodige supposé, une femme qui ne parle pas, Dauphine orchestre d'abord la révélation de son « vrai » caractère : elle ouvre la bouche pour devenir une source de bruit incessant et insupportable. S'ensuit une série d'humiliations de Morose désespéré, qui est finalement prêt à faire un testament en faveur de Dauphine, et à se déclarer physiquement « no man » (V.iv.41¹³), c'est-à-dire impuissant, pour obtenir le divorce. Le dénouement va dépendre de la révélation visuelle soudaine prouvant qu'Epicoene n'est aucunement femme, mais garçon formé exprès par Dauphine pour jouer ce rôle. Pour le prouver, aux spectateurs sur scène et dans le théâtre, il suffit de lui enlever sa perruque.

Mais du point de vue du public, il s'agit d'un coup de théâtre non seulement méta-théâtral mais carrément anti-théâtral, dans la mesure où toute femme sur scène est acceptée comme en réalité masculine. Jonson ose donc subvertir l'illusion théâtrale même, en cassant le code de base du contrat entre comédiens et spectateurs. Au même instant, les coulisses entrent sur le plateau, alors que le plateau s'étend aux coulisses. Le regard des spectateurs est à la fois attiré et repoussé, la méta-théâtralité poussée vers un *Verfremdungseffekt*, paradoxalement par le biais de ce qui est du plus familier.

Évidemment, c'est un effet dramaturgique – unique dans le répertoire contemporain, à ma connaissance – qui est rendu possible seulement par une convention particulière à cette époque au théâtre anglais. Tout en exploitant le potentiel de cette convention

au paroxysme, Jonson ne souligne-t-il pas aussi son caractère artificiel ? Et ce faisant, peut-être entrevoit-il, consciemment ou non, son statut instable et éphémère ? Et dans ce cas, est-on en droit d'imaginer le regard du dramaturge dirigé vers ses publics, y compris ceux de l'avenir, et jusqu'à nous-mêmes, avec un clin d'œil résigné ?

Bibliographie

- BEAUMONT, Francis, and FLETCHER, John, *Philaster, or Love Lies A-Bleeding*, Suzanne Gossett (éd.), Londres, Methuen Drama, coll. « Arden Early Modern Drama », 2009.
- , *Philastre, ou l'amour ensanglanté*, Pascale Drouet (trad.), Tours, Presses Universitaires François-Rabelais, coll. « Scène européenne - Traductions introuvables », 2020.
- GREENE, Robert, *Pandosto: The Triumph of Time*, dans William Shakespeare, *The Winter's Tale*, J. H. P. Pafford (éd.), Londres, Methuen, coll. « The Arden Shakespeare », 1963, p. 182-225.
- JONSON, Ben, *Epicoene or The Silent Woman*, R. V. Holdsworth (éd.), Londres, Ernest Benn, coll. « New Mermaids », 1979.
- , *Volpone*, R. Brian Parker (éd.), Manchester, Manchester University Press, coll. « The Revels Plays », 1983.
- KYD, Thomas, *The Spanish Tragedy*, J. R. Mulryne (éd.), nouv. éd., intro. Andrew Gurr, Londres, Methuen Drama, coll. « New Mermaids », 2009.
- MARLOWE, Christopher, *Tamburlaine the Great, Part 1*, dans David Bevington et Eric Rasmussen (éd.), *Doctor Faustus and Other Plays*, Oxford, Oxford University Press, coll. « Oxford World's Classics », 1995.
- SHAKESPEARE, William, *Antony and Cleopatra*, dans *The Riverside Shakespeare*, G. Blakemore Evans et J. J. M. Tobin (éd.), 2^e éd., Boston, Houghton Mifflin, 1997, p. 1395-1439.
- , *As You Like It, ibid.*, p. 403-436.
- , *Cymbeline, ibid.*, p. 1569-1611.
- , *Hamlet, ibid.*, p. 1189-1245.
- , *King Lear, ibid.*, p. 1303-1354.
- , *Macbeth, ibid.*, p. 1360-1390.
- , *Measure for Measure, ibid.*, p. 584-621.
- , *Much Ado about Nothing, ibid.*, p. 366-398.
- , *Twelfth Night, or What You Will, ibid.*, p. 442-475.
- , *The Winter's Tale, ibid.*, p. 1617-1654.



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], Florinda Nardi, « "Perché dalla meraviglia nasce il diletto". Le regard rieur du public dans les comédies des XVI^e et XVII^e siècles », 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

« Perché dalla meraviglia nasce il diletto »

Le regard rieur du public dans les comédies
des XVI^e et XVII^e siècles

Florinda Nardi

Università Roma 2

Emanuele Tesauro dans la rédaction de son traité *Il cannochiale aristotelico* attribue au rire un rôle fondamental, à la fois parce que dans son long développement sur l'essence et sur la phénoménologie de l'art de l'« argutezza » il insère un véritable *Trattato de' Ridicoli*, et aussi parce que le rire – tel qu'il est posé dès l'ouverture de son ouvrage – est la marque du « diletto » suscité par le jeu métaphorique : « non è gente così fiera & inhumana ; che all'apparir di queste lusinghevoli Sirene, l'horrido volto, con un piacevol riso non rassereni »¹ (TESAURO, 1654, p. 1). Que les traits d'esprit soient ridicules ou non, donc, ils provoquent le rire comme expression de réjouissance de l'esprit.

Ce sont les caractéristiques propres à l'esprit et nécessaires à la construction des métaphores qui expliquent comment dans la dynamique du jeu métaphorique le plaisir et le rire jouent un rôle porteur, déjà manifeste dans les « Argutezze ridicole » et qui fait aussi plus largement partie du système métaphorique du traité du *Cannochiale* dans son ensemble.

La perspicacité, la vitesse, la capacité à ruser et à contourner la vérité, en effet, permettent à l'esprit d'échapper à tout contrôle. Pour créer des traits d'esprit, l'esprit doit avoir la licence de mentir, d'utiliser le mensonge pour tromper le contrôle rationnel.

Le mensonge devient alors une caractéristique essentielle du trait d'esprit, sans lui, en substituant la vérité à la vague vraisemblance, la beauté des « ingegnosi concetti » disparaîtrait. C'est un point que Tesauro réitère avec force à la fin de son exposé sur les onze typologies de métaphores :

1 « Nul n'est si fier et inhumain dont le visage effrayé ne s'apaise d'un rire agréable à l'apparition de ces Sirènes flatteuses [les traits d'esprit] ». Toutes les traductions, sauf indication contraire, sont de l'auteur.

Talche io conchiudo, l'unica loda delle Argutezze, consistere nel sapere ben mentire. [...] E se ancor ne vuoi prova più evidente: toglì da queste undici Argutezze ideali ciò che vi è di falso: & quanto vi aggiungerai di sodezza, & di verità; altrettanto lor torrai di bellezza & di piacere: divellendone la radice dell'Argutezza (TESAURO, 1654, p. 491).

Cet extrait résonne avec la différence établie par Aristote entre les historiens et les poètes, aux uns la vérité aux autres la vraisemblance, mais à l'évidence Tesauro a dilaté les contours de la vraisemblance jusqu'à l'« inaspettato », au « meraviglioso », et même jusqu'au nécessaire mensonge, au faux.

Ce sont les tromperies qui – tout comme le ridicule, se doivent de ne pas porter offense et de se manifester sans méchanceté – provoquent le divertissement autant chez celui qui crée les métaphores, que chez celui qui en jouit. Les mensonges réussis, construits en totale liberté à l'égard du vrai, émerveillent le lecteur et le spectateur et suscitent le plaisir précisément « perché dalla meraviglia nasce il diletto »² (TESAURO, 1654, p. 266).

Le *Cannocchiale aristotelico* a été publié pour la première fois en 1654, puis, après des années de révisions et d'ajouts de la main de l'auteur, réimprimé dans sa version définitive en 1670. Mais des études solides, dont celles de Mario Zanardi, Ezio Raimondi ou Maria Luisa Doglio³, ont depuis longtemps démontré que les premières phases de rédaction du *Cannocchiale* correspondent avec certitude aux années plus prolifiques de l'auteur, entre 1618 et 1625.

Dans ce contexte historique, la façon dont Tesauro réinterprète et donne à relire la *Poétique* d'Aristote révèle une prise de conscience et une modernité inhabituelles. La capacité à se détacher des modèles antiques est le fruit d'une maturité atteinte autant par une longue réflexion théorique dans le milieu érudit et académique, qu'à travers la variété des phénoménologies issues de la pratique de la scène comique.

Son traité complexe se situe en effet, à la fin d'un parcours long de plus d'un siècle qui se développe à la suite de la redécouverte de la *Poétique* d'Aristote dans la traduction latine réalisée par Giorgio Valla et imprimée à Venise en 1498. Une littérature théorique prolifique qui en s'appuyant sur des notes, des commentaires, des querelles d'interprétation, vient se focaliser de plus en plus sur le traitement du rire et de la comédie. L'exigence de suppléer au livre II de la *Poétique* manquant, induit les commentateurs à s'exprimer sur d'hypothétiques ajouts visant à discerner les caractéristiques de la comédie, en se rapportant certes aux modèles antiques à rapprocher d'Aristote – tels que Cicéron, Quintilien, Horace, Térence – mais en redéfinissant aussi les caractéristiques du comique enrichies au fur et à mesure des inspirations tirées de la pratique de la scène.

2 « parce que de l'émerveillement surgit le plaisir ».

3 Voir : ZANARDI, 1982, 1985 ; RAIMONDI, 1961 ; DOGLIO, 1979.

Il serait impossible de parcourir dans le bref délai dont nous disposons la masse de publications produites – traductions, commentaires, traités, leçons d'Université, discours, querelles académiques, autant que chroniques, prologues et déclarations de poétique à l'intérieur des comédies – qui constituent les moments singuliers de ce long parcours. Toutefois il est peut-être significatif de rappeler quelques-unes des étapes fondamentales permettant de démontrer à quel point c'est bien le regard du public et le regard sur le public de théâtre qui a changé la perspective, marqué le pas vers la modernité, permis le passage de l'ordre, du rigorisme, du formalisme, du maniérisme de la Renaissance à l'extraordinaire, au déréglé, déformant, merveilleux du Baroque.

Un premier point clé, présumé à toute la réflexion ultérieure, est certainement constitué par le traité *De Ridiculis* de Vincenzo Maggi (MAGGI, 1550). Dans le *De Ridiculis*, Vincenzo Maggi affronte systématiquement le thème du comique de la tradition aristotélicienne à la tradition cicéronienne et reflète cette fixité (ou assurance) dans l'argumentaire, qui était déjà présente dans l'ensemble des traités précédents ou contemporains, comme dans les œuvres de Gian Giorgio Trissino, Giovan Battista Giraldi Cinzio ou Bernardo Pino da Cagli : le ridicule comme faisant partie du laid ; la condition d'une laideur qui ne provoque pas de souffrance ; les causes du rire rattachées à la laideur de l'âme, du corps ou bien d'autres causes extérieures. De prime abord, néanmoins, Maggi ajoute une condition indispensable pour que le rire puisse parvenir à ses fins :

Quamquam vero ridicola omnia a superius enumeratis ridicolorum locis deduci certum sit, ea tamen, si non accedat admiratio, sola nequeunt suum manus praestare⁴.

« *Si non accedat admiratio* » écrit Maggi et ses traducteurs choisissent sagement le mot « meraviglia » pour *admiratio* conscients de la valeur que le terme va prendre dans les années qui suivront jusqu'à désigner le « merveilleux » Baroque.

La justification, en tout cas, que l'émerveillement, ou si l'on veut l'étonnement, est aussi indispensable que la laideur dont on rit, tient au fait qu'on ne rit jamais de la même manière d'une même réplique, d'une situation ou d'un trait d'esprit, lorsqu'on est amené à l'entendre plusieurs fois. La laideur de cet objet ou de cette situation demeure, mais l'étonnement venant à manquer, le rire cesse. Ou encore, si cette explication n'était pas suffisamment convaincante, une autre preuve de la nécessité de l'*admiratio* réside dans la modalité du rire même. Si le rire s'arrête quand l'effet de surprise est terminé, en effet, cela

4 « Toutefois bien que nous ayons établi que tous les cas de comique découlent des catégories décrites ci-dessus, ceux-ci ne peuvent produire leur effet à eux seuls, à moins d'y ajouter la merveille ». Ce passage est traduit en italien dans MUSACCHIO, CORDESCHI 1985, p. 41.

signifie que la laideur à elle seule ne suffit pas, de sorte que même si la laideur d'un objet ou d'un événement persiste, le rire finit toujours par cesser.

Émerveillement et laideur sont donc nécessaires l'un à l'autre, ils sont dépendants l'un de l'autre, mais la capacité à rendre une chose inattendue relève du travail de l'esprit qui, selon le traité de Maggi, joue un rôle fondamental. C'est en effet grâce à l'esprit et au trait d'esprit que les personnes savantes suscitent le rire en feignant la moindre laideur de leur âme.

Étonnement, esprit, finesse. Le *De Ridiculis* est publié en 1550, mais bien qu'il se rattache solidement à la pensée aristotélicienne, qu'il conserve les caractères d'un traité du XVI^e siècle, qu'il discute des thématiques communes aux divers Robortello, Trissino, Giraldi et autres, il introduit certainement des éléments qui renvoient, ne serait-ce qu'indirectement, au débat du XVII^e siècle sur le comique. En lisant les observations de Maggi, on ne peut s'empêcher de penser à la « meraviglia » de Tesauro qui dans le principe « consertare cose spropositamente sconsertate » établit – comme l'affirme Ezio Raimondi – « l'unità di misura di ogni fantasia comica »⁵ (Raimondi, 1961, p. 106).

Au milieu, entre Maggi e Tesauro, il y a eu toute la réflexion sur le comique soulevée par les différentes phénoménologies théâtrales qui l'expérimentent en se soumettant à l'épreuve d'un public ; une réflexion théorique qui évolue dans le milieu érudit des traités, 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.

Ce n'est sûrement pas un hasard si les troupes naissantes de comédiens italiens qui veulent se démarquer des bouffons et des charlatans, qui veulent s'élever au grade de « comiques illustres » – pour reprendre l'expression de Niccolò Barbieri, qui veulent être « Corsari tra i Pittrati » [Corsaires parmi les Pirates] – choisissent en imitant les académies d'adopter « imprese, stemmi e motti » [armoiries, blasons et devises] pour marquer leurs vertus (MAROTTI, ROMEI, 1991, p. 575-690). Pour ne citer que l'exemple le plus illustre, dans *Le bravure di Capitano Spavento*, publiées en 1606, Francesco Andreini, faisant le bilan d'une vie de comédien et de directeur d'une troupe désormais vouée à disparaître, deux ans après la mort de sa femme Isabella, se souvient ainsi de ses compagnons de route : « questi tali comici uniti insieme si nominavano comici Gelosi, quali avevano

5 Concerter des choses démesurément déconcertées établit – comme l'affirme Ezio Raimondi – « l'unité de mesure de toute fantaisie comique ».

un Giano con due facce per impresa, con un motto che diceva: “Virtù, fama e onor ne fer Gelosi” »⁶ (TESSARI, 2013, p. 55).

Et à juste titre Roberto Tessari souligne, en commentant le sens de cette symbolique, à la fois l'élan de renouveau imposé par les initiateurs du théâtre moderne, et aussi combien ceux-ci deviennent des références pour les troupes futures en se démarquant surtout par leur manière de se présenter au regard de leur public. La troupe des *Gelosi* est :

il metro cui ognuno, in futuro, dovrà misurare le proprie pretese e il proprio valore. Significativamente, il dio che svetta sulla bandiera del gruppo è il nume tutelare delle soglie : Giano. E le parole che costellano l'immagine della divinità propongono la sfida di *virtutes* artistiche tali da dover provocare con forza irresistibile sentimenti di 'gelosia' nei confronti della compagnia di Isabella e di Francesco Andreini. Quel che più conta, però, è che i Gelosi avessero scelto di presentarsi al pubblico non nelle forme dimesse che sembrano caratterizzare i 'fraternali' [...] bensì ostentando a mo' di bandiera una vera e propria impresa araldica con tanto di stemma e di motto. E, soprattutto, adottando [...] una denominazione per la quale non si saprebbe trovare altro termine di confronto che non sia quello delle terminologie metaforiche di regola escogitate a designare *le accademie scientifiche e artistiche* (Intenti, Cruscani, Intronati, Rozzi ecc.) [...]. Francesco Andreini [...] mette in opera come molta accortezza una strategia intesa a presentare se stesso, alcuni suoi colleghi e le loro compagnie quali depositari di un'arte scenica che [...] intendeva porsi sullo *stesso* gradino di dignità e di prestigio da tutti riconosciuto alle accademie (TESSARI, 2013, p. 55-56).

Comme la troupe des *Gelosi* il y aura celle des *Fedeli*, des *Confidenti*, les *Accesi* qui s'afficheront en public en tant que pairs et qui pour bon nombre d'entre eux seront traités comme tels, accueillis en académiciens et investis comme tels pour leurs qualités poétiques, en commençant par Isabella Andreini suivie par son fils Giovan Battista.

Dans la dynamique complexe de légitimation de la profession d'acteur et de la *Commedia dell'Arte* comme forme moderne de théâtre et de spectacle, 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, un public payant (qu'il soit sur le parvis ou à la cour) qui exige le divertissement attendu et la jouissance promise. C'est le public qui doit être captivé, émerveillé et même convaincu.

Les troupes *dell'Arte* en phase de légitimation de leur travail, en effet, se retrouvent dans la nécessité de captiver le regard du public pour l'étonner, l'amuser, mais surtout

6 « ces comédiens réunis » appelaient les *Gelosi*, qui avaient pour entreprise un Janus à deux visages, avec une devise qui disait : « La vertu, la gloire et l'honneur les ont rendus *Gelosi* ».

pour le convaincre de la qualité littéraire et morale du spectacle auquel il est en train d'assister. Dans la logique d'un équilibre, peut-être même d'une lutte, entre *delectare aut prodesse* tant débattu dans les traités, la défense de leur travail devient un objectif prioritaire pour la légitimation de la nouvelle profession.

Ainsi ce sont les comédiens eux-mêmes qui se mettent au défi – en revendiquant à nouveau la « parité », en acquérant toujours plus de conscience et en définissant leur dignité professionnelle – de produire des traités en défense et pour la définition de la *Commedia dell'Arte*. Ils font cela en jouant justement avec le regard du public, en le rendant protagoniste de la scène théâtrale, en le convainquant et en l'impliquant. Dans ce cas aussi il est possible de s'appuyer sur de nombreux exemples célèbres, parmi lesquels, tout d'abord le *Prologue* entre le comédien et l'étranger de *Il Finto Marito* de Flaminio Scala (SCALA, 1618), dans lequel le comédien, en allant en scène pour faire son prologue, se retrouve à discuter de la qualité de la pièce avec un étranger de passage qui conteste *a priori* le déroulement d'une *zannata* et qui finit par être persuadé de rester, à coups de définitions de poétiques et de citations d'Aristote, Horace, Cicéron et d'autres grands poètes philosophes. Ou bien on peut se souvenir encore du mécanisme métathéâtral des *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*.

Nous pourrions citer une quantité d'autres exemples où le public est toujours au centre de l'attention des professeurs de comédies, non seulement dans la pratique de ces mêmes pièces mais aussi dans la vaste production théorique que nous évoquions précédemment et dont les auteurs sont justement les plus illustres acteurs comiques. Une production théorique qui précède et côtoie la pratique de leur art. Ainsi Giovan Battista Andreini, Pier Maria Cecchini, Domenico Bruni, Niccolò Barbieri insistent sur l'utilité de la pièce de théâtre et prennent de plus en plus d'assurance et de conscience face à leurs détracteurs, sachant qu'ils doivent orienter le regard du public vers la validation de la pièce. Et le premier public qu'il faut convaincre c'est celui des « grands » de ce monde, parce que c'est avec l'estime des rois, des reines et des empereurs « très chrétiens » qu'ils peuvent légitimer la moralité de leur travail, c'est avec l'estime des hommes de lettres et des poètes de cour qu'ils peuvent en légitimer la qualité littéraire et qu'ils peuvent les convaincre dans la pratique avec leurs « bravure » [prouesses] et des fables théâtrales nouvelles, merveilleuses et complexes, incarnées par des comédiens aux capacités extraordinaires.

Ce sera ainsi qu'Isabella Andreini, poétesse et femme de lettres, toute en étant femme, entrera à l'*Accademia degli Intenti* de Pavie sous le nom de *Accesa*. Ce sera ainsi qu'elle entrera dans l'histoire du théâtre et des lettres, acclamée par les grands poètes de son temps entre l'Italie et la France où elle évolua : Jacopo Castelvetro, Rodolfo Campeggi,

Gabriello Chiabrera, Torquato Tasso, de même que Demoiselle de Beaulieu, Isaac Du Ryer et Siméon-Guillaume de La Roche.

Cependant, entre tous, Giovan Battista Marino mérite une attention spéciale, considéré comme le plus grand poète de l'époque, il rend hommage à la défunte Isabella par ces vers :

Piangete, orbi teatri ; invano s'attende
più la vostra tra voi bella Sirena.
Ella orecchio mortal, vista terrena
sdegnata, e colà d'onde aria scese ascende.
Quivi Accesa d'amor, d'amor accende
l'eterno amante ; e nell'empireo scena,
che d'angelici lumi è tutta piena,
dolce canta, arde dolce e dolce splende⁷.

Les destins de Marino et de Andreini sont mêlés, partagés entre l'Italie et la France. Marino est appelé en France à la cour de Maria de Médicis, au service de son fils Ludovico, de la volonté de la reine elle-même qui lors de son voyage de noces pour rejoindre Henri IV voulut emmener avec elle sa propre troupe de comédiens italiens. De récentes études démontrent des influences réciproques entre le *Canzoniere* d'Andreini (écrit en premier) et le *Rime* de Marino, mais ce qui nous intéresse d'avantage ici c'est le fait que le principal admirateur et soutien de la poétesse et actrice soit précisément le « poète du merveilleux », le premier des « innovateurs » qui met en avant le dépassement certain des classiques et surtout qui insiste sur une poésie qui a désormais dépassé la querelle du *delectare aut prodesse* en déclarant ouvertement la suprématie du plaisir et plus encore celle de plaire en émerveillant, comme il le dit dans ses *Versi Satirici* les plus célèbres : « È del poeta il fin la meraviglia / (parlo de l'eccellente e non del goffo) : / chi non sa far stupir, vada alla striglia ! » (MARINO, 1967, VII).

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* – bien qu'il

7 Le sonnet est publié dans les *Rime* d'Isabella imprimé par son mari Francesco en 1605 (ANDREINI I, 1605) ; Marino avait déjà dédié à Isabella un autre sonnet : « Tace la notte, e chiara al par del giorno, / spiegando per lo ciel l'ombra serena, / già per vaghezze oltre l'usato affrena / di mille lumi il bruno carro adorno. / Caggia il gran velo omai, veggiasi intorno / dar bella donna altrui diletto e pena, / che 'n su la ricca e luminosa scena / faccia a Venere, a Palla invidia e scorno. / Febo le Muse, Amor le Grazie ancelle / seco/ accompagni, e da l'oblio profondo / sorga il Sonno a mirar cose sí belle. / A sí dolce spettacolo e giocondo, / dian le spere armonia, lume le stelle, / sia spettatore il ciel, teatro il mondo » (MARINO, 1967, XIII).

n'ait pas la nécessité de légitimer son travail puisqu'il est déjà appelé à faire le métier de poète de cour. Il se trouve engagé dans l'industrie du divertissement, il choisit le *delectare* plutôt que le *prodesse* et surtout il exerce l'artifice du verbe comme instrument pour créer l'illusion fantastique, celle-là même qui dans les arts visuels avait pris la forme du trompe-l'œil et du poly perspectivisme. À nouveau le regard du public est au centre du mécanisme de la création artistique. Et puis, *ut pictura poesis*, de même que l'architecture se fond avec la peinture, ainsi on assiste en littérature à l'hybridation des genres, la vision se confond, l'illusion s'amplifie, on montre une chose pour en signifier une autre, on procède à l'utilisation voire à l'abus de la métaphore. Ainsi, en revenant à Tesauro, on s'aperçoit que « sproporzionare » [déformer], tromper, émerveiller sont les opérations d'un esprit fin : « peroche quel trapasso dall'inganno al disinganno, è una maniera d'imparamento, per via non aspettata ; & perciò piacevolissima »⁸.

L'étonnement est donc double, d'un côté, il est véhiculé par la construction rhétorique inattendue à même de provoquer la stupeur chez celui qui en jouit ; de l'autre, il est produit par le jaillissement d'une connaissance à laquelle celui-ci ne s'attendait pas et qu'il ne prétendait pas recevoir.

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 que celui-ci devienne une « maniera d'imparamento » [manière d'apprendre], bien au contraire, c'est justement dans la gratuité de cet enseignement que réside la modernité du jeu métaphorique de Tesauro.

Les théories du comique entre le XVI^e et le XVII^e siècles (abordées dans ce survol beaucoup trop rapide à travers quelques points cardinaux) rendent compte d'une révolution et témoignent d'une nouvelle prise de conscience en ce qu'elles sont mises à l'épreuve du regard du public de comédies, dans un jeu de miroirs fondamental qui permet à la réflexion théorique d'être appliquée et applicable dans la pratique de l'art comique et à ce dernier de 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.

8 « parce que ce passage du mensonge à la vérité, est une manière d'apprendre, par un chemin inattendu, et donc très agréable » (TESAURO, 1654).

Bibliographie

- ANDREINI, Francesco, *Le brauure del Capitano Spauento, diuise in molti ragionamneti in forma di dialogo* [...], Venise, Somasco, 1607.
- ANDREINI, Giovan Battista, *Le due comedie in comedia, soggetto straugantissimo* [...], Venise, Ghirardo & Iseppo Imberti, 1623.
- ANDREINI, Isabella, *Rime d'Isabella Andreini comica gelosa*, [...], Milan, Bordone & Locarni, 1605.
- CECCHINI, Piermaria, *Frutti delle moderne comedie, et auisi a chi le recita. Di Piermaria Cecchini nobile ferrarese trà comici detto Frittellino*. [...], Padoue, Guareschi, 1628.
- DOGLIO, Maria Luisa, *Lettere inedite di Emanuele Tesauro*, Florence, Olschki, 1979.
- MAGGI, Vincenzo, *De Ridiculis: et in horatii librum de arte poetica interpretatio* [...], Venise, Erasmiana apud Vincentium Valgrisium, 1550.
- MARINO, Giovan Battista, *Opere di Gian Battista Marino*, éd. A. Rosa, 8 vol., Milan, Rizzoli, 1967.
- MAROTTI, Ferruccio et ROMEI, Giovanna, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. 2. La professione del teatro*, Rome, Bulzoni, 1991.
- MUSACCHIO, Enrico et CORDESCHI, Sandro (éd.), *Il riso nelle poetiche rinascimentali*, Bologne, Cappelli, 1985.
- RAIMONDI, Ezio, *Letteratura Barocca*, Florence, Olschki, 1961.
- SCALA, Flaminio, *Il Finto Marito. Commedia di Flaminio Scala*, Venise, Andrea Baba, 1618.
- TESAURO, Emanuele, *Il cannocchiale aristotelico o sia idea delle argutezze heroiche vulgarmente chiamate imprese et di tutta l'arte simbolica et lapidaria contenente ogni genere di figure & inscrittioni espressive di arguti & ingegnosi concetti. Esaminata in fonte co' rettorici precetti del divino Aristotele che comprendono tutta la rettorica & poetica locutione*, Turin, Sinisbaldo, Stampator Regio e Camerale, 1654.
- TESSARI, Roberto, *La commedia dell'arte: la maschera e l'ombra*, Milan, Mursia, 1981.
- , *La commedia dell'arte: genesi d'una società dello spettacolo*, Rome-Bari, Laterza 2013.
- ZANARDI, Mario, *Sulla genesi del Cannocchiale aristotelico di Emanuele Tesauro*, Florence, Olschki, 1982.
- , *Metafora e gioco nel Cannocchiale aristotelico di Emanuele Tesauro*, Florence, Olschki, 1985.



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 *apostentos*, 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 BRUSCAMPILLE, 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 théâtraphobe 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 théâtraphobes 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 another²⁹.

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 approbation³².

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.



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], Roberto Gigliucci, « Don Juan dissolu et dissous : un regard averti sur l'*Empio punito* (1669) », 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

Don Juan dissolu et dissous :

un regard averti sur *l'Empio punito* (1669)

Roberto Gliucci
Sapienza Università di Roma

Le clou du carnaval de 1669 à Rome fut la comédie de Pippo Acciaiuoli donnée dans le Palais du connétable Onofrio Colonna in Borgo ; la première eut lieu le 17 février, sous le patronage de Christine de Suède, de Colonna, de Flavio Chigi et du pape-librettiste Clement IX Rospigliosi, ancien protagoniste de la saison pionnière du mélodrame à l'époque de Barberini. La « comédie » de Filippo Acciaiuoli était un somptueux opéra en musique, avec un livret « réajusté » par Apolloni (le librettiste préféré par Cesti) et une musique d'Alessandro Melani, musicien de Pistoia (comme Rospigliosi lui-même) et frère de Iacopo, lui aussi musicien, et d'Atto, célèbre chanteur et espion non moins célèbre. Le scénographe était le peintre et protégé de la Reine, Pierre Paul Sevin.

La représentation fut très longue, spectaculaire et retentissante ; une chronique mondaine de l'époque la définit ainsi :

È stata cosa nuova. In mezzo stava la Regina; fu tutta bella, le apparenze bellissime; sala, galleria, anticamera, selva, giardini capricciosissimi. Giocorno bene le scene e li cieli dieci volte si muttorno, l'uni e l'altri nel medesimo tempo. Habiti superbissimi, ben recitata. [...] un tantino lunghetta con un poco di melanconia¹.

Une chose nouvelle, vraiment belle, décors magnifiques ; salon, galerie, antichambre, bois, jardins capricieux ?² Les scènes fonctionnaient bien et les cieux se transformèrent dix fois, les

1 ADEMOLLO, 1969 : 107. Voir en général SALERNO, 2001.

2 Un caprice est, selon Furetière, une œuvre qui réussit plutôt par la force du génie que par l'observation des règles de l'art.

uns et les autres en même temps. Des habits vraiment superbes, la pièce bien jouée ; un petit peu long, avec un soupçon de mélancolie.

Ailleurs on lit : « somptueux décor... habits très riches... beaux changements de scène effectués avec grâce et des perspectives, des symphonies, et des ballets superbes » (« son-tuoso apparato, ricchissimi abiti, vaghe et bellissime mutationi di scene e prospettive, sinfonia e balli superbi... »)³. À l'occasion d'une reprise, le 22 février, Christine de Suède loua beaucoup scènes et ballets, mais elle s'ennuya tout autant à cause de la longueur de la pièce ; à celui qui lui demandait si elle avait aimé l'opéra, elle répondit : *È il Convitato di Pietra*, et c'est tout⁴.

Un regard averti et révélateur sur cet opéra...

La réponse de Christine, restée célèbre, montre que l'histoire de Don Juan, en 1669, était bien connue sur la scène baroque, depuis le *Burlador* (récemment dis-attribué à Tirso), à travers la Comédie Improvisée et ses innombrables variations, jusqu'au chef-d'œuvre *idéologique* de Molière (1665) et au-delà, à Rome, avec notre *Impie punito*, qui voulait dépasser les précédents avec la grandeur de sa mise en scène, la beauté de sa musique etc. ; en tout cas, Don Juan était devenu omniprésent sur les scènes européennes, sur les planches des troupes professionnelles (en Italie et en France), dans les palais et les meilleurs théâtres publics. Cette histoire a été racontée par beaucoup de spécialistes et de musicologues.

L'idée courante que Acciaiuoli ait pris comme modèle principal la traduction-réélaboration du *Burlador* attribuée à Giacinto Andrea Cicognini (attribution précédemment refusée par Benedetto Croce, mais maintenant jugée vraisemblable après la découverte de nouveaux documents) est plutôt discutable ; Giovanni Macchia même écrivait : « Chi conosce l'*Invitato* dello pseudo-Cicognini e l'*Empio punito* di Acciaiuoli, sa che è *difficile avvicinare opere tanto diverse* »⁵ (« Celui qui connaît l'*Invitato* de Cicognini et l'*Impie* d'Acciaiuoli, sait combien il est difficile de rapprocher des œuvres tellement différentes »).

Très amusant est d'abord le compte rendu de la représentation de l'*Empio punito* fourni par le grand peintre et écrivain Salvator Rosa dans une missive à son ami Ricciardi :

Venerdì andai a sentire il castratissimo Convitato di Pietra, il quale, e per il caldo della stanza, e per lo tedio della solennissima coglioneria, m'alterò in maniera la testa e mi si accese sì fortemente la bile, che son stato sforzato a starmene in casa due giorni per digerirmi la rabbia. Oh Dio, con quanto poco l'huomo si fa coglionare, e per questi, per essere burlati, ci hanno speso cinque in seimila scudi ! [2 mars 1669].

3 DELLA LIBERA, 2020, p. 18.

4 ADEMOLLO, 1969, p. 107-108.

5 MACCHIA, 1978, p. 77, italiques ajoutés par mes soins.

Vendredi je suis allé écouter le très castrat *Festin de pierre* qui, à cause de l'endroit surchauffé et de l'ennui de cette énorme connerie-là, m'a perturbé le cerveau et échauffé la bile si fortement que j'ai été forcé de rester chez moi deux jours pour me défouler. Mon Dieu, la facilité avec laquelle on se fait duper, et juste pour se moquer de nous, ils ont dépensé cinq ou six mille écus !

Précédemment, au même destinataire, Rosa avait écrit : « ... il signor Pippo Acciaiuoli ingegno da compor statuti nella cuccagna. L'ebreo rappezzatore degl'inferiti suoi propositi, l'Apolloni », et semblables insultes, propres d'un homme atrabilaire. (« Monsieur P. Acciaiuoli, talent apte à composer des œuvres ineptes ; le juif Apolloni qui rapièce ses infinies sottises »)⁶.

Et pourtant, Acciaiuoli était très célèbre : poète, impresario, créateur d'un théâtre de marionnettes, personnage multiforme et brillant. D'autre part, Alessandro Melani, maître de chapelle de la basilique Sainte-Marie-Majeure, composa une musique superbe pour l'*Empio*, considérée actuellement comme une pièce maîtresse du mélodrame du deuxième Baroque. Et alors pourquoi ces – disons – perplexités, pour le moins ? La longueur de la représentation n'était pas une nouveauté pour les grands spectacles mélodramatiques. La *mélancholie* dont parle l'avis cité est probablement un effet de la douceur parfois sombre de l'envoûtante musique de Melani et de la grande richesse en arias du *lamento*. Par ailleurs, l'*Empio punito* est la première version mélodramatique du mythe de Dom Juan, c'est donc une œuvre qui vient de paraître, même si les Dom Juan baroques avaient déjà inondé les théâtres, comme on l'a dit.

La substance historique et culturelle de l'*Empio* nécessite donc une analyse plus approfondie.

Considérons le texte d'Acciaiuoli. Macchia écrivait : « È un dramma barocco, pieno di un senso della morte e del sangue, e carico di dure grossolanità, ma ha scene anche significative »⁷ (« C'est un drame baroque, plein de sens de la mort et du sang, et lourd d'*après grossièretés*, mais il a aussi des scènes très considérables »). C'est là une définition fascinante, sans doute, mais elle est désormais incomplète pour nous aujourd'hui. Je veux dire que la suggestion du grand Macchia est forte, mais la structure et l'« idéologie » de *L'empio punito* sont beaucoup plus complexes et remarquables dans l'histoire du mélodrame baroque.

En première instance, l'intrigue originelle concernant Don Juan est ensevelie, dans l'œuvre d'Acciaiuoli, par un guêpier de vicissitudes amoureuses ou comiques typiques de l'opéra post-Cavalli, ou post-Faustini, comme on voudra. La centralité du personnage de

6 ROSA, 2003, p. 382, 384-385.

7 MACCHIA, 1978, p. 78.

Don Juan, nommé Acrimante par Acciaiuoli, est bouleversée par la multiplication des autres personnages, par la complication de l'intrigue, par les variations du schéma originel qui sont intéressants mais fondamentalement déroutants.

Il est impossible de raconter l'intrigue de l'opéra, mais nous pouvons dire, grossièrement, que si tous les éléments de l'histoire cristallisée autour de Dom Juan sont présents, ils sont en même temps dissimulés par la concentration des *topoi* opératiques propres au mélodrame avancé.

Pour mieux comprendre, nous pouvons faire une comparaison avec un autre mélodrame contemporain, l'*Orfeo* de Aureli-Sartori (1673, Venise). Ce mélodrame très amusant dissout à l'acide de l'absurde, de la parodie mythologique presque délirante, de la multiplication des personnages étrangers, l'histoire simple d'Orphée et d'Eurydice (*fabula simplex*). Le résultat est une déformation paranoïaque du personnage même d'Orphée, qui veut tuer Eurydice à cause d'une jalousie grotesque. C'est n'est pas un hasard si Ellen Rosand, dans la conclusion de son formidable livre sur l'opéra à Venise au XVII^e siècle⁸, présente justement l'*Orfeo* dont nous parlons ici comme la dissolution du mélodrame baroque, nous dirions même la parodie heureuse et effrontée du mythe fondateur du genre.

Si le mythe d'Orphée est un ancien *paràdeigma*, le mythe moderne de Dom Juan est, probablement avec celui de Faust, le protagoniste le plus représentatif de l'âge baroque.

Le sort de Dom Juan dans l'*imbroglio* de l'*Empio punito* produit donc un phénomène de *désagrégation* comparable à celui de l'*Orphée* de 1673, moins comique, parfois, mais certainement déroutant, pour le moins. L'élaboration baroque des deux mythes a été cruciale, dans la mesure où le mythe gréco-latin orphique a été l'emblème même du genre du mélodrame, alors que, d'autre part, le mythe moderne de Dom Juan, né dans le sein de la Contre-Réforme, développé à travers le divertissement comique et, en même temps, enrichi par les sucs du libertinisme érudit, est devenu le mythe par excellence de la modernité. Vu sous l'angle du libertinage à la fois éthique et idéologique, Don Juan peut devenir un héros, bien que noir, au nom de la liberté. Cette évolution, de Tirso à Molière, pour simplifier, culminera avec le *Don Giovanni* de Da Ponte et (surtout) Mozart : *è aperto a tutti quanti, viva la libertà!* Du reste, deux ans seulement séparent 1787 et 1789. Au XIX^e siècle, après d'autres Dom Juan (Hoffmann, Byron, Mérimée etc.), le personnage extraordinaire qui prendra le témoin donjuanesque de la liberté dans son acception absolue sera Carmen, protagoniste de l'opéra de Meilhac-Halévy-Bizet, un siècle après Mozart, en chantant : *Surtout la chose enivrante : la liberté!* Une liberté totale et incontournable, justement absolue ; une liberté pour laquelle on peut et on doit mourir.

8 ROSAND, 1990.

Pour revenir à l'*Empio punito*, œuvre qui manque de véritable auto-conscience « philosophique », nous ne trouvons pas le mot-clé de *liberté* dans les paroles chantées par Acrimante-Don Juan. Si on regarde le texte [ACCIAIUOLI, 1669], il faut exclure l'aria de la seizième scène du premier acte, où Atrance, le roi de Pella, exalte sa propre *libertà* (bien trois fois) d'homme qui n'est pas soumis à Amour, avant de tomber passionnément amoureux d'Atamira. Il s'agit là d'un *topos* de la pastorale qui montre la conversion d'une apparente autonomie sentimentale en une sujétion totale à Cupidon. Ensuite, nous rencontrons des expressions luxurieuses ou de violentes agressions verbales contre le Ciel dans la bouche d'Acrimante, mais le mot *liberté* est absent, quoique souvent sous-entendu, notamment dans les dialogues avec Atamira-Elvira, ou dans les invocations impies du pouvoir de l'Enfer.

La réalité est que Acrimante est terriblement amoureux *d'une seule femme*, Ipomene (une Donn'Anna très « floue ») ; il est bien plus passif que ses prédécesseurs. Après sa « résurrection », due à l'absorption d'un somnifère au lieu du poison mortel, il est sans doute plus énergique et *impie*, mais à la fin, son voyage en Enfer marque sa défaite complète. Après sa condamnation à mort, Acrimante arrive même à invoquer la mort, preuve qu'il est une *victime à la fois* dans le monde des hommes et dans celui d'outre-tombe. Don Juan, devenu Acrimante, a perdu son autonomie héroïque, malgré ses fanfaronnades, et on serait tenté de dire qu'il a pris certains aspects du personnage *effeminato* (comme le modèle de Giasone, ou d'Ercole amante). Il est devenu amoureux et malheureux. En outre, il expérimente la mort et la résurrection, quoique fictive, élément qui est absolument étranger aux vicissitudes de Don Juan et renvoie plutôt à de lointains imaginaires orphiques, dionysiaques etc., sans leur signification symbolique et sacrée, évidemment.

Répetons-le, donc, le Don Juan-Acrimante est submergé par une construction opératique propre au baroque fleurissant, peut-être précisément parce qu'il est le premier Don Juan protagoniste d'un mélodrame. Le genre théâtral et musical englobe avec sa force désormais consolidée la puissance et l'énergie de Don Juan dans une *dipinta gabbia*, une cage polychrome. La performance dirigée par Alessandro Quarta à Rome (Théâtre de Villa Torlonia, septembre-octobre 2019) a mis en scène un Acrimante (soprano) avec une voix de baryton, et pour cause. Il s'agissait clairement de rendre le personnage plus viril, plus dominant, moins sacrificiel, on pourrait dire, un peu plus proche de notre conception post-mozartienne de Don Juan.

Si nous revenons à la réponse de la Reine Christine à propos de *L'empio punito* (è il *convitato di pietra*, 'ça c'est le Festin de pierre'), nous pouvons lui donner une autre signification : 'sous le couvert d'une histoire nouvelle et complexe, je reconnais manifestement un Don Juan, un énième Festin de pierre'. Cela voudrait dire qu'effectivement il y avait une *couverture*, un chatoyant maquillage *more operatico* exécuté sur le canevas bien connu de l'intrigue domjuanesque du Festin de pierre. En ce sens, notre interprétation serait

confirmée par la Reine de Suède en personne, qui confirme qu'un regard averti pouvait dévoiler le Dom Juan enterré sous l'intrigue hyper-baroque...

Donc, pour nous rapprocher d'une conclusion provisoire, résumons quelques points non négligeables : le schéma de la *fabula* moderne de Dom Juan est sûrement présent dans la texture de l'*Empio punito* avec des moments indispensables, c'est-à-dire, par exemple, le rapport entre Acrimante-Juan et l'ex aimée et encore amoureuse Atamira-Elvira ; l'assassinat ; la scène de l'invitation à dîner adressée à la statue de la victime ; l'enfouissement dans l'Enfer ; le cri final de Bibi-Sganarelle-Leporello (« E il mio caro padron chi me lo rende ? », « Qui me rendra mon cher maître ? voire : Mes gages ! Mes gages ! ») etc. Un regard conscient peut relever tout cela.

Et pourtant les nouveautés et les altérations sont beaucoup plus puissantes : Atamira, qui empoisonne pour de faux Acrimante, après sa mort, se sent soudainement libre et heureuse, de sorte qu'elle vole vers les noces avec le Roi Atrace ; la scène clou pré-finale du dîner avec la statue s'enrichit d'autres statues (*bambocci*), évoquant les *statue parlanti* de Rome (Pasquino, Lucrezia, Marforio, Babuino etc.), ainsi que la première scène de la comédie, où un chœur de palefreniers chante le topique, mais drôle *lamento* « Gran tormento che mi par / lavorar la notte e 'l dì » (« odieux travaille, pendant la nuit et le jour »). Tout de suite, ils ajoutent : « O che pena, / che catena / è la vita d'un Paì » (« quelle souffrance, quelle chaîne est la vie d'un garçon »). Le mot *paì*, *paino* est un terme dialectal romain, qui a survécu à travers les siècles (cependant, l'opéra se déroule à Pella, c'est-à-dire en Macédoine !).

Nous pourrions continuer, au niveau de l'intrigue et des situations. Pour néanmoins vraiment conclure, parlons de l'importance de la musique et du chant dans cette première traduction mélodramatique du mythe de Don Juan « revu ». L'extrême complexité de la performance repose sur la richesse fluviale de la musique ; les inventions de Melani, à l'époque de Stradella, se souvenant du mélodisme de Cavalli et en attendant l'arrivée de Alessandro Scarlatti, sont d'une qualité extraordinaire, d'une tonalité sérieuse, noble, tragique et parsemée d'arias sublimes et surtout de duos mémorables, dès le début (Ipomene-Cloridoro *O lumi beati / o labri adorati* I, ii). Arias émouvantes et sophistiquées comme *Piangete occhi, piangete* d'Atamira (I, iv) ou l'aria « double », triste et chromatique, avec les rôles inversés par rapport au livret, *Se d'Amor la cruda sfinge* d'Acrimante et Atamira (II, ix), pour ne donner que deux des plus célèbres exemples de la beauté musicale de *L'empio punito* de Melani⁹. D'autres numéros dynamiques sont animés par le *basso passeggiato* avec une énergie vibrante. Mais cela ne suffit pas. Nous voulons souligner que dans ce cas – comme toujours, d'ailleurs, dans l'histoire de l'opéra – c'est

9 Voir PIRROTTA, 1999, p. 33-34.

la musique et le chant qui enrichissent le texte et sa dramaturgie. Et le sens polymorphe de la construction musicale de l'*Empio punito*, avec sa grandeur, sa vanité superbe et sa douleur abstraite, peut-être compensée mais pas vraiment indemnisée. Il existe absolument au-delà du texte et du prétexte. Et le prétexte, cette fois-ci, est proprement Don Juan lui-même.

Bibliographie

- ADEMOLLO, Alessandro, *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo*, Rome, A. Borzi, 1969. Antonine DELLA LIBERA, Luca, *Alessandro Melani. « L'Empio punito »*, booklet du CD, Auser Musici de Claudio Ipata, redcorded live on stage in Pisa, Teatro Verdi, October 2019, note I music gmbh 2020.
- FURETIERE, Antoine, *Dictionnaire universel*, Paris, SNJ-Le Robert, 1978 (facsimilé).
- MACCHIA, Giovanni, *Vita avventure e morte di Don Giovanni*, Turin, Einaudi, 1978, p. 77.
- PIRROTTA, Nino, *Don Giovanni in musica*, Venise, Marsilio, 1999.
- ROSA, Salvator, *Lettere*, recueillies par Lucio Festa, Gian Giotto Borrelli (éd.), Naples, Istituto Italiano per gli Studi Storici [Società Editrice Il Mulino], 2003.
- ROSAND, Ellen, *Opera in Seventeenth-Century Venice. The Creation of a Genre*, Berkeley - Los Angeles - Oxford, California Univ. Press, 1990.
- SALERNO, Maura Francesca, « Sulla messinscena romana dell' *Empio punito* (1669) : ritrovamenti e studi », *Biblioteca teatrale*, 59-60, 2001, p. 137-164.