Spectatrices et acteurs
Une autre scène du désir

Véronique Lochert
Université de Haute-Alsace, Institut universitaire de France

Résumé : De la peinture de la Renaissance au cinéma hollywoodien, l'orientation du regard semble toujours la même. Aux hommes, le rôle actif de celui qui regarde et qui désire ; aux femmes, le rôle passif de l'objet, modelé par les désirs de l'autre. Les pratiques théâtrales de la première modernité paraissent confirmer cette distribution des regards. Pourtant, le théâtre est aussi un lieu où les femmes peuvent librement et longuement poser leur regard sur des hommes. Cet article considère la manière dont les spectatrices regardent les acteurs afin d'interroger la possibilité que le théâtre offre aux femmes d'accéder au pouvoir de regarder et à la liberté de désirer. À travers le motif ambigu du désir de la spectatrice pour l'acteur se construit une théorie subreptice du théâtre, art foncièrement ambivalent, doté d'un important pouvoir de séduction.

Mots-clés : théâtre européen, première modernité, public féminin, réception, comédiens, érotisme, jeux de regard.

« Les hommes regardent les femmes. Les femmes se voient en train d'être regardées [1] ». Comme le suggère le critique John Berger, de la peinture de la Renaissance au cinéma hollywoodien, l'orientation du regard semble toujours la même. Aux hommes, le rôle actif de celui qui regarde et qui désire ; aux femmes, le rôle passif de l'objet, modelé par les désirs de l'autre. Les pratiques théâtrales de la première modernité paraissent confirmer cette distribution des regards. Placé dans la position de l'observateur masculin, le public braque ses regards sur les acteurs et surtout sur les actrices – des *prime donne* italiennes aux comédiennes anglaises de la Restauration, dont les corps sont complaisamment exhibés sur scène. Ce public n'est pourtant pas composé que d'hommes. Mais les spectatrices sont elles-mêmes perçues d'abord comme objet de regard, qu'elles soient installées aux places d'honneur pour rehausser le lustre de la représentation ou qu'elles soient dévisagées insolemment par les autres membres du

1. « *Men look at women. Women watch themselves being looked at* » (John Berger, *Ways of Seeing*, Londres, British Broadcasting Corporation et Penguin Books, 1972, p. 47).

public. Lorsqu'elles regardent la scène, elles sont invitées à s'identifier aux personnages joués par les actrices.

Pourtant, le théâtre est aussi un lieu où les femmes peuvent librement et longuement poser leur regard sur des hommes. La présence des spectatrices, nombreuses et visibles, dans les salles de théâtre met en question la domination du regard masculin. Art visuel, le théâtre est traversé par les rapports de force qui régissent le regard dans la société, mais, ouvrant l'espace de la fiction, il a aussi le pouvoir de les suspendre et même de les inverser : il autorise le peuple à porter son regard sur les rois et les femmes à scruter les hommes. Étudier la manière dont les spectatrices regardent – et parfois désirent – les acteurs invite à déplacer le regard critique et à interroger la possibilité que le théâtre offre aux femmes d'accéder au pouvoir de regarder et à la liberté de désirer. Il ne s'agit pas seulement de souligner le rôle des spectatrices, mais aussi d'envisager le versant érotique de l'expérience du spectateur. Le point de vue de la spectatrice met en effet en valeur la dimension sensuelle de la réception, qui ne se réduit pas aux mécanismes de l'identification. À travers le motif ambigu du désir de la spectatrice pour l'acteur se construit une théorie subreptice du théâtre, art foncièrement ambivalent, art efficace – ou dangereux – doté d'un important pouvoir de séduction.

1 La femme, sujet du regard

« *I like to look upon the Player-men* » (« J'aime regarder les acteurs »), avoue naïvement la jeune Mrs Pinchwife qui découvre les plaisirs qu'offrent les théâtres de Londres dans la comédie de Wycherley, *The Country Wife*[2]. En 1628 déjà, le portrait de l'acteur compte le succès rencontré auprès du public féminin parmi ses traits caractéristiques : « Les servantes sont folles d'amour pour lui et les dames l'invitent à venir jouer dans leurs chambres[3] ». Ce regard des spectatrices du XVII^{e} siècle sur les acteurs est rarement pris en compte dans la réflexion théorique sur le théâtre. Pourtant, l'histoire offre deux modèles pour penser ce regard féminin. Le premier, négatif, est celui des jeux romains, où les spectatrices s'enflamment pour les gladiateurs et les acteurs, comme le déplore Juvénal[4]. Associant le regard féminin à la luxure et au désordre social, il est souvent convoqué dans la controverse suscitée par le théâtre. Le second, positif, est celui des tournois du Moyen Âge, où la prouesse masculine s'accomplit sous le regard des dames. Il apparaît dans certaines pièces, comme *As You Like It* de Shakespeare, où c'est le regard porté par Rosalinde sur Orlando au cours d'une scène de lutte qui initie la relation amoureuse entre les deux jeunes gens (I, 2). Le regard des spectatrices sur les acteurs est en effet commenté dans deux types de texte aux visées antagonistes : les pamphlets théâtrophobes et les textes dramatiques dotés d'une dimension métathéâtrale.

2. William Wycherley, *The Country Wife*, Londres, T. Dring, 1675, p. 34.

3. « The waiting-women Spectators are over-eares in love with him, and Ladies send for him to act in their Chambers. » (John Earle, *Microcosmographie*, cité par Andrew Gurr, *Playgoing in Shakespeare's London* [1987], Cambridge, Cambridge UP, 2004, p. 282).

4. « Oubliant à la fois sa maison, sa patrie, / N'a-t-on pas vu naguère aux murs d'Alexandrie, / Du noble Véïenton l'épouse sans pudeur, / Hippia, sur le Nil, suivre un gladiateur » (Juvénal, *Satires*, VI, v. 82-87, trad. L. V. Raoul, 1812).

Les traités anti-théâtraux font une large place à l'analyse des jeux de regard. Dénonçant les méfaits de la *libido spectandi*, ils mettent en garde les spectateurs contre la « mort par les yeux » qui les guette au théâtre [5]. Le principal type de regard commenté par ces textes est celui que les spectateurs masculins portent sur la scène et, en particulier, sur les actrices ou les *boy actors* de l'Angleterre d'avant 1642. Lorsqu'ils prennent en compte le regard féminin, les adversaires du théâtre s'alarment surtout des mauvais exemples donnés par le comportement des héroïnes. Si le regard des hommes est un regard désirant, attiré par la présence – réelle ou fictive – de l'autre sexe sur la scène, le regard des femmes semble principalement régi par l'imitation et peu de place est faite à l'autonomie du désir féminin.

Les pièces de théâtre offrent une autre vision des spectatrices, plus actives et plus indépendantes. En France et en Angleterre, les structures métathéâtrales sont fréquemment convoquées dans la défense du théâtre et accueillent plusieurs personnages de spectatrices. Les stratégies mises en œuvre par les dramaturges anglais diffèrent de celles des dramaturges français, qui s'inscrivent dans des contextes polémiques à la fois proches et distincts [6]. Là où les auteurs anglais répondent par la provocation, en reprenant à leur compte les critiques des théâtrophobes, les auteurs français affirment la légitimité du théâtre, désormais fréquenté par les « honnêtes femmes ». Au regard libidineux des spectatrices anglaises s'oppose ainsi le regard critique des spectatrices françaises. Dans les pièces mettant en scène la réception en France [7], certaines spectatrices ont des comportements excessifs ou inappropriés et commettent des erreurs de jugement, mais aucune n'est en proie à la concupiscence. La passion de Sestiane pour le théâtre dans *Les Visionnaires* de Desmarets de Saint-Sorlin (1637) est certes condamnable, puisque la jeune fille renonce au mariage pour pouvoir s'y adonner entièrement, mais la plupart de ses propos s'inscrivent dans les débats dramaturgiques contemporains, où sa principale faute est de préférer les irrégulières tragi-comédies. De même, dans *La Critique de L'École des femmes* de Molière (1663), l'opposition passe entre des spectatrices avisées, qui appuient leur jugement sur le bon sens et les émotions, et des spectatrices affectées, qui ne cherchent qu'à donner aux autres le spectacle d'une prétendue vertu. Le dialogue entre les personnages prend la forme d'un débat critique portant sur l'œuvre, où le jeu des acteurs et leurs qualités physiques n'ont guère de place. En France, théoriciens et dramaturges défendent le théâtre en le présentant comme l'objet d'un plaisir maîtrisé, loin de tout emportement passionnel incontrôlable. La représentation des spectateurs et spectatrices participe de l'entreprise de régulation des pratiques théâtrales qui se développe sous Richelieu et vise à instaurer un rapport bien défini entre le public et la fiction vraisemblable représentée sur scène.

En représentant le désir des spectatrices pour les acteurs, les pièces anglaises mettent au contraire en question la frontière entre la fiction et la réalité, les acteurs et les

5. Voir François Lecercle, « "La mort par les yeux". Comédie, scandale et théâtrophobie », *Méthode*, XXIII, 2013, p. 261-277.

6. Voir François Lecercle, « Obscénité et théâtrophobie en France et en Angleterre (1570-1715) », *in* Bénédicte Louvat-Molozay et Florence March (dir.), *Les Théâtres anglais et français (XVI^e^- XVII^e^ siècle). Contacts, circulation, influences*, Rennes, PUR, 2016, p. 99-110.

7. Voir Véronique Lochert, « Y a-t-il une critique féminine ? Représentations du jugement des spectatrices dans le théâtre français du XVII^e^ siècle », *Littératures classiques*, n° 89, 2016, p. 75-86.

spectateurs et soulignent la dimension sensuelle de l'expérience théâtrale. Le motif du regard, vecteur du sentiment amoureux, joue un rôle central dans *A Midsummer Night's Dream* de Shakespeare. La pièce s'ouvre sur la rébellion d'Hermia, qui revendique le droit de regarder par ses propres yeux et de choisir son amant : « *I would my father looked but with my eyes* » (I, 1, v. 58). Le désir féminin cause également le désordre dans la forêt : le goût de Titania pour « *a lovely boy* » déclenche une querelle entre le roi et la reine des fées. Titania est punie de cet écart par l'amour grotesque qu'Obéron lui fait éprouver pour l'artisan Bottom, affublé d'une tête d'âne. Or Bottom est aussi l'acteur chargé du rôle de Pyrame dans la petite troupe des artisans qui répète la tragédie de Pyrame et Thisbé. C'est lui qui apparaît à ses collègues comme le mieux placé pour incarner l'amant malheureux, « *a sweet-faced man ; a proper man as one shall see in a summer's day ; a most lovely, gentleman-like man* » (« Un si joli garçon, le garçon le plus délicieux qu'on puisse rencontrer par un beau jour d'été ; un exquis, un gentilhommesque jeune homme ») [8]. Bien qu'elle soit suscitée par la magie, en dehors des circonstances d'une représentation, la passion soudaine de Titania pour Bottom n'est pas sans évoquer, sur un mode parodique, les désirs des spectatrices pour les acteurs. Lors du spectacle, au cinquième acte, les réactions de la reine Hippolyte contrastent avec une telle passion comme avec les vives émotions, de douleur et de peur, que les artisans craignent de produire chez les dames. Là où Thésée jouit de son pouvoir de spectateur royal, faisant de la performance maladroite des artisans l'objet de son divertissement, Hippolyte ne prend guère plaisir à ce spectacle plein de défauts. Ses remarques critiques suggèrent que le plaisir de la spectatrice repose davantage sur l'illusion que sur la distance, sur la passivité que sur l'activité (Thésée corrige les défauts de la représentation par son imagination), mais le présentent aussi comme un plaisir maîtrisé et raisonné.

C'est une vision beaucoup plus inquiétante de la spectatrice royale que livre la tragédie de Philip Massinger, *The Roman Actor*, publiée en 1629, à travers le personnage de l'impératrice Domitia. Beaucoup plus active qu'Hippolyte, qui assiste à un spectacle choisi par Thésée, Domitia prend elle-même en charge la représentation de la tragédie *Iphis et Anaxaréte* au troisième acte. Veillant aux costumes et dirigeant le jeu des acteurs, elle réserve à Paris le rôle qui lui convient le mieux à ses yeux : celui de l'amant (II, 1, v. 430-431). Sa position d'auteur-metteur en scène lui permet de donner corps à ses fantasmes sur scène. Modelant l'acteur au gré de ses désirs (« *The seeming late fallen, counterfeited tears / That hang upon his cheeks, was my device* » – « Ces larmes simulées qui coulent sur ses joues, / Et semblent toutes fraîches, c'est mon idée ») [9], elle succombe aux apparences qu'elle a elle-même produites : « *By Caesar's life he weeps. And I forbear / Hardly to keep him company.* » (« Par César, mais il pleure ! Et j'ai du mal / À ne pas lui tenir compagnie. ») [10]. Le comportement de l'impératrice peut suggérer que les spectatrices vont au théâtre pour voir leurs fantasmes se réaliser sur scène. Il fait aussi écho à l'implication contemporaine dans les spectacles de la cour de la reine Henrietta Maria, qui se sentira visée par le virulent

8. *Le Songe d'une nuit d'été*, trad. Jules Supervielle et Jean-Louis Supervielle, Paris, GF-Flammarion, 1996 [1956], I, 2, p. 59.

9. Philip Massinger, *The Roman Actor*, III, 2, trad. Yves Peyré, *in Théâtre élisabéthain II*, éd. Line Cottegnies, François Laroque, Jean-Marie Maguin, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2009, p. 1324.

10. *Ibid.*, p. 1325.

pamphlet contre le théâtre de William Prynne en 1632. Incarnant les excès du pouvoir royal, Domitia peut également représenter les risques de l'auctorialité féminine. La proximité entre la position de spectatrice et celle d'auteur est souvent soulignée : en France, Sestiane imagine des intrigues de tragi-comédie qu'elle propose au poète Amidor. Dans la réalité, nombreux sont les freins à l'écriture dramatique féminine : parmi eux, figurent les rapports étroits que le dramaturge entretient avec les acteurs. Si de nombreux auteurs, de Lope de Vega à Racine, créent des rôles pour des actrices qui sont souvent aussi leurs maîtresses, les rares femmes dramaturges entretiennent des rapports beaucoup plus distants avec les comédiens, qu'il ne leur convient pas de fréquenter, comme le souligne *The Female Tatler* en 1709 [11]. La représentation négative des spectatrices exprime peut-être les craintes des auteurs masculins face à une appropriation du regard qui peut conduire à la conquête de l'autorité.

En 1640, la comédie de Richard Brome, *The Antipodes*, reflète l'augmentation du public féminin sous le règne de Charles I^er^ en mettant en scène des spectatrices qui n'appartiennent plus à la cour mais à la petite noblesse et à la bourgeoisie. Dans cette pièce qui fait du théâtre l'antidote aux maux qui affligent le corps social, les acteurs font l'objet de regards appuyés de la part des spectatrices. Barbara, la maîtresse de maison, trouve à son goût le garçon qui fait le prologue (II, 5, v. 25-27) ; Marthe, délaissée par son mari, serait prête à se satisfaire d'un acteur (II, 7, v. 64-67). Mais c'est surtout à travers les réactions de Diane, la jeune épouse du vieux et jaloux Joyless, que sont interrogés les rapports des spectatrices avec les comédiens. Diane exprime une nette préférence pour l'acteur Byplay, « fort bel homme » (II, 9, v. 46), qui n'a pourtant d'autre identité que ce surnom et incarne une série de personnages différents au cours du spectacle. Le goût de Diane, qui l'identifie dans ses multiples rôles et apprécie son talent, n'a donc rien à voir avec la passion destructrice de Domitia [12] : c'est l'amour du théâtre qu'elle exprime – rejoignant ainsi l'« amoureuse de la comédie » mise en scène par Desmarets en France – et non un sentiment adultère pour un comédien.

Cet engouement pour le théâtre et pour le jeu de certains acteurs correspond sans doute au comportement réel du public féminin en Angleterre au XVII^e^ siècle. Les informations que livre le Journal de Samuel Pepys sur sa femme, Élisabeth, font apparaître sa fréquentation régulière du théâtre et sa préférence marquée pour Thomas Betterton. Pepys rapporte ainsi que le 16 octobre 1667 Élisabeth a quitté le théâtre sans attendre son arrivée, mécontente du jeu de l'acteur qui remplaçait Betterton malade dans le rôle de Macbeth. Alors que son mari la trompe notamment avec une actrice, l'admiration vouée par Élisabeth à Betterton n'a rien d'une passion coupable ; c'est un goût théâtral qui unit le mari et la femme : « *But for Betterton he is called by us both the best actor in the world.* » (« Mais pour Betterton, nous le considérons tous deux comme le meilleur acteur du monde. ») [13]. Mais il existe aussi des spectatrices aux mœurs plus déréglées, à l'image de Lady Castlemaine, duchesse de Cleveland.

11. « no woman ever turned poetess but lost her reputation by appearing at rehearsals [...] [the] treatment authors meet with from the players is too gross for a woman to bear » (cité par Janet Todd, *The Secret Life of Aphra Behn*, New Brunswick, The Rutgers University Press, 1997, p. 142).

12. Voir Nova Myhill, « 'Wanton Females of All Sorts' : Spectatorship in *The Antipodes* », *Early Theatre*, XVI, 2013, p. 121-142.

13. 4 novembre 1661.

Celle qui fut l'une des maîtresses du roi Charles II a de nombreuses aventures avec des hommes de théâtre : le dramaturge William Wycherley, l'acteur Charles Hart, le danseur de cordes Jacob Hall, « *a mighty strong man* » selon Pepys, l'acteur Cardonell Goodman. Ces relations se nouent parfois et s'affichent au théâtre, où la duchesse se donne en spectacle, faisant ainsi concurrence à la scène.

Au théâtre, les spectatrices peuvent regarder et désirer les hommes, mais ces comportements sont généralement associés à une position sociale dominante et/ou à l'évocation d'un monde à l'envers. Titania et Hippolyte dans *A Midsummer Night's Dream* et Domitia dans *The Roman Actor* ne sont pas des spectatrices ordinaires, mais des reines au service desquelles se placent les acteurs, artisans amateurs ou professionnels de la scène. Dans ces deux pièces, ce sont moins les spectatrices que le théâtre met en danger que les acteurs. Si les artisans sont si préoccupés par les réactions des dames, c'est qu'ils ont peur d'être pendus s'ils les effraient. Dans *The Roman Actor*, la passion de Domitia pour Paris entraîne la mort de l'acteur, qui tombe sous les coups de l'empereur jaloux, tandis que l'impératrice retrouve les grâces de son époux avant de participer au complot visant à l'assassiner. Dans *The Antipodes*, les scènes jouées pour aider Pèlerin à retrouver la raison présentent toutes sortes d'inversion des rapports sociaux. Les femmes y punissent les hommes indociles ; les jeunes filles demandent aux gentilshommes de satisfaire leurs caprices sexuels (IV, 2, v. 19). Mais « ce ne sont là que des rêves » et Pèlerin témoigne de son bon sens retrouvé en s'étonnant du caractère inapproprié de ces actions. La pièce suggère ainsi que les comportements déréglés mis en scène par le théâtre n'ont pas de portée subversive, mais renforcent au contraire le respect des normes sociales. L'inversion des rapports genrés produite par le théâtre n'est cependant pas cantonnée à la fiction. Dans l'espace réel du théâtre, la spectatrice s'empare du pouvoir conféré par le regard, tandis que l'acteur est parfois réduit au statut d'objet sexuel.

2 L'homme, objet du désir

Pour Laura Mulvey, les caractéristiques de l'acteur masculin au cinéma ne sont pas celles de l'objet érotique du regard : il est le sujet agissant auquel le spectateur – et même la spectatrice – sont invités à s'identifier dans sa prise de contrôle de la femme [14]. Pourtant, le corps masculin s'y trouve également sexualisé, offert aux regards et aux désirs du public [15]. Au XVII^{e} siècle, certains acteurs, hommes aussi bien que femmes, deviennent des vedettes qui jouent un rôle déterminant dans l'économie des troupes et le succès des pièces. La Bruyère exprime son mépris pour ces « hommes publics, [...] exposés par leur condition à la vue des autres [16] ». Dans les troupes professionnelles, où les acteurs se spécialisent dans certains rôles, c'est le jeune premier qui est le plus propre à plaire aux femmes. En Espagne, le comédien qui fait le *galán* doit allier la beauté à l'élégance sous peine de provoquer la colère des spectatrices. Ces dernières se montrent en effet particulièrement attentives au physique et au costume des acteurs. Les « femmes ignorantes » (*mujeres necias*) mises en scène dans une

14. Laura Mulvey, « Visual pleasure and narrative cinema », *Screen*, XVI, 1975, p. 6-18.

15. Voir Jean-Marc Leveratto et Laurent Jullier, *Les Hommes-objets au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2009.

16. La Bruyère, *Les Caractères*, 1688, III, 33.

loa de la *Parte VIII* des *Comedias* de Lope de Vega (1617) critiquent le « corps mal proportionné », « les maudites jambes » et les « mauvais costumes » de certains acteurs [17]. Dans *The Staple of News* de Ben Jonson, les quatre commères installées sur scène apprécient les costumes portés par certains comédiens [18], tandis que les auteurs de *The Actors' Remonstrance* regrettent « ces filles plantureuses et généreuses, qui étaient généralement amoureuses des acteurs les plus jeunes, à cause des beaux habits qu'ils portaient sur scène, et qui croyaient qu'ils étaient vraiment les personnes qu'ils ne faisaient que représenter [19] ». Tout en soulignant l'importance de la réception féminine, ces textes accusent les spectatrices de s'arrêter aux apparences et de les prendre pour la réalité.

À travers le désir des spectatrices pour les acteurs est ainsi interrogé le statut des émotions produites par le théâtre, à la fois réelles et fausses. Pas encore perçu comme une émotion esthétique gratuite, le plaisir de la spectatrice est caractérisé par l'instabilité de son objet, qui peut entraîner de dangereux glissements. Comme s'en alarment les adversaires du théâtre, le séducteur a beau jeu de manipuler les désirs éveillés par les comédiens pour les transférer sur sa personne : « les acteurs ont soin de parler pour lui, et d'inspirer à cette jeune fille d'aussi tendres sentiments qu'il pourrait lui inspirer lui-même [20] ». Le Père Juan Ferrer rapporte comment la représentation de la comédie de la conversion de Madeleine, conçue pour encourager la piété, peut produire des effets totalement contraires. Au cours d'une représentation, une jeune fille « tomba amoureuse du Christ, ou plutôt, de celui qui interprétait le rôle du Christ [21] » : l'amour du Christ se dégrade en amour de l'acteur et conduit la jeune fille à sa perte. L'incarnation de l'épisode sacré par les comédiens pervertit la nature d'un spectacle aux effets incontrôlables.

Ailleurs, les anecdotes mettent en scène les succès des acteurs célèbres du XVII^{e} siècle auprès des femmes, qui représentent par métonymie le public dans son ensemble, conquis par le talent du comédien. En France, c'est le cas de Michel Baron, qui serait le Roscius mis en scène dans *Les Caractères* de La Bruyère (III, 33) dénonçant la passion des dames pour les acteurs, dans une veine rappelant Juvénal. Mais ce motif est surtout présent en Angleterre, où l'acteur joue un rôle de premier plan dans l'économie théâtrale. William Mountfort est décrit par Colley Cibber comme « grand, bien fait, beau et d'un aspect agréable, doté d'une voix claire, pleine et mélodieuse [22] ».

17. « Una dice : ¡qué mal talle ! ; / Otra, ¡qué malditas piernas ! ; / Otra, ¡qué malos vestidos ! » (éd. Jean-Louis Flecniakoska, *La loa*, Madrid, Sociedad general española de libreria, 1975, p. 182).

18. « I was in love with Master Fitton : He did wear all he had, from the hat-band to the shoe-tie, so politically » (« J'étais amoureuse de maître Fitton : il portait si gracieusement tout ce qu'il avait, du ruban de son chapeau au lacet de sa chaussure », Ben Jonson, *The Staple of News*, repr. 1625, *in The Works*, Londres, H. Herringman *et alii*, 1692, p. 451).

19. « Those buxsome and bountifull lasses that usually were enamoured on the persons of the younger sort of actors, for the good clothes they wore upon the stage, believing them really to be the persons they did only represent » (anonyme, *The Actors' Remonstrance*, Londres, E. Nickson, 1643, p. 6).

20. Laurent Pégurier, *Réfutation des Sentiments relâchés d'un nouveau théologien touchant la comédie*, Paris, J.-B. Coignard, 1694, p. 117.

21. Juan Ferrer, *Tratado de las comedias* (1618), cité, traduit et commenté par Clotilde Thouret, « Théâtres de la concupiscence. Anecdotes d'actrices et de spectatrices dans les polémiques sur le théâtre », *in* François Lecercle, Sophie Marchand et Zoé Schweitzer (dir.), *Anecdotes dramatiques de la Renaissance aux Lumières*, Paris, PUPS, 2012, p. 193-208.

22. « Mr Montfort was of person tall, well made, fair, and of an agreeable aspect : his voice clear, full and melodious » (Colley Cibber, *An Apology for the Life of Mr. Colley Cibber*, Londres, J. Watts, p. 76).

Évoquant la mort de l'acteur, assassiné en 1692, dans une élégie intitulée « The Ladies' Lamentation for their Adonis », Thomas Brown décrit la douleur des spectatrices et souligne le pouvoir de séduction propre aux comédiens [23]. Si ceux-ci plaisent tant aux femmes, c'est grâce au talent avec lequel ils incarnent les amants. Colley Cibber poursuit ainsi le portrait de Mountfort en rappelant sa performance dans le rôle d'Alexandre dans la tragédie de Nathaniel Lee, *The Rival Queens, or the Death of Alexander the Great*, représentée en 1677 :

> Dans la tragédie, il était l'amant le plus touchant dont je me souvienne. [...] Il démontrait particulièrement tout cela dans la scène où Alexandre se jette aux pieds de Statira pour lui demander pardon pour ses infidélités passées. [24]

La tragédie d'un grand héros en proie à l'amour – tout droit sorti des romans de La Calprenède –, voilà de quoi combler le public féminin, mais aussi de quoi percevoir des enjeux plus complexes qui concernent le développement des genres dramatiques et leur implication dans l'élaboration des normes genrées.

Parmi les rôles éveillant les désirs des femmes pour les acteurs figurent celui de l'homme de pouvoir, mais surtout celui de l'amoureux transi. Au pouvoir de la scène, qui s'exerce sur un public passif et soumis, semble ainsi se substituer le pouvoir du public, qui s'exprime à travers la soumission de l'acteur aux attentes des spectatrices. La représentation de l'amour est l'un des plus sûrs moyens de susciter l'adhésion féminine, comme l'ont compris les adversaires du théâtre, qui mettent en garde contre les « rôles de tendresse [25] ». En se féminisant, le théâtre augmente son pouvoir de séduction, à l'image de Richard III dans la tragédie de Shakespeare. Dans son journal, John Manningham raconte en 1602 qu'une bourgeoise tombée amoureuse de Burbage jouant Richard l'a convié à passer la nuit avec elle :

> Un jour que Burbage jouait Richard III, une bourgeoise éprouva une telle inclination pour lui qu'avant de quitter le théâtre elle lui demanda de venir chez elle la nuit même sous le nom de Richard III. [26]

L'acteur est invité à continuer à jouer son rôle lors du rendez-vous amoureux. Or il ne s'agit pas ici d'un beau jeune homme amoureux, mais d'un être difforme et machiavélique, transfiguré par son talent de comédien. Richard représente alors le pouvoir de séduction du théâtre, pouvoir trompeur qui métamorphose le réel, face à un public féminisé, qui tombe sous le charme. Comme le signale l'identification problématique du tyran avec le théâtre, cette configuration est instable et ambiguë. Pour Phyllis

23. Thomas Brown, *The Works serious and comical*, Londres, E. Midwinter, 1730, t. IV, p. 314-315.

24. « In Tragedy he was the most affecting lover within my memory. [...] All this he particularly verify'd in that scene of Alexander, where the Heroe throws himself at the feet of Statira for pardon of his past infidelities »(*loc. cit.*).

25. « Si on a dit autrefois qu'une Dame devient amoureuse d'un Danseur en le voyant danser, n'a-t-on pas dit d'une autre qu'elle fut éprise d'un Comédien en lui voyant jouer un rôle de tendresse ? » (Pégurier, *op. cit.*, p. 120).

26. « Upon a time when Burbage played Richard the Third there was a citizen grew so far in liking with him, that before she went from the play she appointed him to come that night unto her by the name of Richard the Third » (cité par John Jowett dans son édition de *Richard III*, Oxford, Oxford UP, 2000, p. 74).

Rackin, le pouvoir de Richard repose en partie sur sa capacité à jouer le rôle féminin aussi bien que le rôle masculin : c'est en se jetant aux genoux de Lady Anne et en lui tendant son poignard qu'il achève de la conquérir [27]. À l'ambiguïté sexuelle du personnage de Richard répond celle du public séduit dans l'anecdote contée par Manningham. La spectatrice y est en effet d'abord désignée par le terme « *a citizen* », qui renvoie généralement à un individu masculin, avant de l'être par le pronom féminin « *she* » : cette double identité sexuelle évoque à la fois, selon John Jowett, la dominante masculine du public et sa passivité féminine face à la représentation. Mais on peut aussi lire dans cette féminisation symbolique la montée en puissance des spectatrices et surtout le jeu sur les différences genrées à travers lequel le théâtre participe aux interrogations et aux angoisses soulevées par les mutations sociales contemporaines. Tantôt présentée comme le genre où se construit et s'affirme la subjectivité masculine [28], tantôt identifiée à la féminité [29], la tragédie européenne du XVII^{e} siècle met en scène la théâtralité du genre. Au-delà du motif de l'efféminement, tant craint par les adversaires du théâtre, se dessine une profonde indétermination sexuelle : l'érotique du théâtre repose sur l'ambiguïté et l'inversion des rôles, les positions genrées n'étant jamais durablement fixées.

Par son travestissement, son érotisme ambigu, mais aussi la précarité de son statut, le *boy actor* anglais peut apparaître comme l'incarnation de cette vision du théâtre. La jeunesse du *boy* ou *youth* lui permet de représenter le masculin aussi bien que le féminin et de séduire également spectateurs et spectatrices [30]. Le jeune acteur incarnant Gallathea invite les dames à l'amour à la fin de la pièce éponyme de Lyly [31], tandis que dans le célèbre épilogue d'*As You Like It*, l'acteur qui fait Rosalinde joue des différentes identités sexuelles qui sont les siennes. Face à la distribution de plus en plus contraignante des rôles genrés dans la société, le théâtre apparaît comme un espace de liberté, un espace d'expérimentation où l'art de l'acteur se définit à travers sa capacité à incarner différents types de personnage et où le plaisir du spectateur repose sur la diversité des rôles qu'il peut adopter face à eux, par le jeu de l'identification ou de la distance, de l'empathie ou du désir. Sous la Restauration, alors que les actrices enflamment les spectateurs, le *boy actor* apparaît comme un objet de désir féminin. C'est particulièrement explicite dans l'épilogue de *The Rival Queens*, où la comédienne met en garde les spectateurs trop entreprenants avec les actrices contre le retour des *boy actors* qu'ils pourraient causer : « *There's not one Lady will receive your Court : / But for the Youth in petticoats run wild* » (« Aucune dame ne se laisserait plus courtiser par vous, emballée qu'elle serait par le jeune homme en jupons [32] »). Mais les spectatrices semblent surtout avoir admiré la beauté et le

27. Phyllis Rackin, « History into Tragedy : The Case of *Richard III* », *in* Shirley Nelson Garner et Madelon Sprengnether (dir.), *Shakespearean Tragedy and Gender*, Bloomington, Indiana UP, 1996, p. 31-53.

28. Voir notamment Rackin, *ibid.*

29. Voir Vincent Dupuis, *Le Tragique et le Féminin. Essai sur la poétique française de la tragédie (1553-1663)*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

30. Voir Stephen Orgel, *Impersonations. The Performance of Gender in Shakespeare's England*, Cambridge, Cambridge UP, 1996 et Dympna Callaghan, *Shakespeare Without Women. Representing Gender and Race on the Renaissance Stage*, Londres et New York, Routledge, 2000, chap. 5.

31. « *Yield, ladies, yield to love ladies* » (John Lyly, *Gallathea*, Londres, J. Charlwood for the widow Broom, 1592, fol. [H2]).

32. Cité par Orgel, *op. cit.*, p. 81.

talent de l'acteur, devenu l'un(e) des leurs, comme le suggère l'anecdote rapportée par Cibber au sujet d'Edward Kynaston, dernier acteur anglais à avoir joué des rôles féminins à la Restauration :

> Kynaston était un si beau jeune homme à cette époque que les dames de qualité se vantaient de l'emmener avec elles, dans leurs voitures, à Hyde Park, dans son costume de théâtre, après la représentation. [33]

Comme Burbage, l'acteur est invité à l'issue de la représentation par des spectatrices ; comme Burbage, il conserve son costume et son être de théâtre, mais au lieu d'un rendez-vous amoureux nocturne, c'est à une promenade entre femmes que Kynaston est convié. La diversité des spectatrices mises en scène dans les pièces, les anecdotes et les traités anti-théâtraux manifeste les tensions dont la maîtrise du regard et la distribution des rôles genrés font l'objet. Lieu propice aux troubles dans le genre, le théâtre se définit au cours de la première modernité comme un art de la séduction, dont les armes comme les cibles sont aussi bien masculines que féminines.

Dionysos, dieu du théâtre, est aussi un dieu fondamentalement ambivalent, un dieu qui brouille les frontières et dont l'identité sexuelle est ambiguë [34]. Associé à la féminité et accusé de provoquer l'efféminement, le théâtre de la première modernité est plutôt perçu aujourd'hui comme un bastion masculin, où auteurs et acteurs contribuent à la construction de rapports de genre largement défavorables aux femmes. Pourtant, à une époque où les femmes se voient de plus en plus cantonnées à la sphère domestique, le théâtre leur ouvre un espace public où elles ont la liberté de regarder, de juger ou de désirer. Profondément ambivalent, le motif du désir de la spectatrice évoque la vulnérabilité et la concupiscence qui caractérisent les femmes selon les stéréotypes misogynes. Mais il met aussi en relief la liberté et le pouvoir dont disposent les spectatrices, dont la présence et les goûts sont de plus en plus pris en compte par les acteurs et les auteurs. L'action de l'épouse d'un sénateur romain, qui quitte sa famille pour suivre un gladiateur, et celle de la jeune fille espagnole, qui « sortit de chez elle pour se rendre à l'auberge du comédien », apparaissent comme des actes transgressifs menaçant l'ordre social. En revanche, le départ d'Élisabeth Pepys, qui quitte le théâtre, sans attendre son mari, car le jeu de l'acteur lui déplaît, exprime dans toute sa force et sa simplicité le pouvoir de la spectatrice et, à travers elle, celui du public tout entier, loin de la passivité « féminine » à laquelle il est souvent réduit.

Bibliographie

The Actors' Remonstrance, Londres, E. Nickson, 1643.

Berger, John, *Ways of Seeing*, Londres, British Broadcasting Corporation et Penguin Books, 1972.

Brown, Thomas, *The Works serious and comical*, Londres, E. Midwinter, 1730, t. IV.

Callaghan, Dympna, *Shakespeare Without Women. Representing Gender and Race on the Renaissance Stage*, Londres et New York, Routledge, 2000.

Cibber, Colley, *An Apology for the Life of Mr. Colley Cibber*, Londres, J. Watts, 1740.

33. « Kynaston at that time was so beautiful a youth, that the ladies of quality prided themselves in taking him with them in their coaches to Hyde Park, in his theatrical habit, after the play » (Cibber, *op. cit.*, p. 72).

34. Voir Dupuis, *op. cit.*, p. 199-200.

Dupuis, Vincent, *Le Tragique et le Féminin. Essai sur la poétique française de la tragédie (1553-1663)*, Paris, Classiques Garnier, 2016.

Flecniakoska, Jean-Louis, *La loa*, Madrid, Sociedad general española de libreria, 1975.

Gurr, Andrew, *Playgoing in Shakespeare's London* [1987], Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

Jonson, Ben, *The Staple of News*, *in The Works*, Londres, H. Herringman *et alii*, 1692.

Juvénal, *Satires*, trad. L. V. Raoul, Bruxelles, Wouters, Raspoet et C^{o}, 1812.

La Bruyère, Jean de, *Les Caractères*, Paris, Michallet, 1688.

Lecercle, François, « "La mort par les yeux". Comédie, scandale et théâtrophobie », *Méthode*, n° 23, 2013, p. 261-277.

Lecercle, François, « Obscénité et théâtrophobie en France et en Angleterre (1570-1715) », *in* Bénédicte Louvat-Molozay et Florence March (dir.), *Les Théâtres anglais et français (XVI^{e}-XVIII^{e} siècle). Contacts, circulation, influences*, Rennes, PUR, 2016, p. 99-110.

Leveratto, Jean-Marc et Laurent Jullier, *Les Hommes-objets au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2009.

Lochert, Véronique, « Y a-t-il une critique féminine ? Représentations du jugement des spectatrices dans le théâtre français du XVII^{e} siècle », *Littératures classiques*, n° 89, 2016, p. 75-86.

Lyly, John, *Gallathea*, Londres, J. Charlwood for the widow Broom, 1592.

Massinger, Philip, *The Roman Actor*, trad. Yves Peyré, *in* Line Cottegnies, François Laroque et Jean-Marie Maguin (éd.), *Théâtre élisabéthain II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2009.

Mulvey, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, n° 16, 1975, p. 6-18.

Myhill, Nova, « 'Wanton Females of All Sorts' : Spectatorship in *The Antipodes* », *Early Theatre*, n° 16, 2013, p. 121-142.

Orgel, Stephen, *Impersonations. The Performance of Gender in Shakespeare's England*, Cambridge, Cambridge UP, 1996.

Pégurier, Laurent, *Réfutation des Sentiments relâchés d'un nouveau théologien touchant la comédie*, Paris, J.-B. Coignard, 1694.

Pepys, Samuel, *Diary* [1660-1669], éd. Robert Latham et William Matthews, Londres, G. Bell and sons, 9 t., 1970-1983 ; `https://www.pepysdiary.com/`

Rackin, Phyllis, « History into Tragedy : The Case of *Richard III* », *in* Shirley Nelson Garner et Madelon Sprengnether (dir.), *Shakespearean Tragedy and Gender*, Bloomington, Indiana University Press, 1996, p. 31-53.

Shakespeare, William, *Le Songe d'une nuit d'été* [1595], trad. Jules Supervielle et Jean-Louis Supervielle, Paris, GF-Flammarion, 1996 [1956].

Shakespeare, William, *Richard III* [1592], éd. John Jowett, Oxford, Oxford University Press, 2000.

Thouret, Clotilde, « Théâtres de la concupiscence. Anecdotes d'actrices et de spectatrices dans les polémiques sur le théâtre », *in* François Lecercle, Sophie Marchand et Zoé Schweitzer (dir.), *Anecdotes dramatiques de la Renaissance aux Lumières*, Paris, PUPS, 2012, p. 193-208.

Todd, Janet, *The Secret Life of Aphra Behn*, New Brunswick, The Rutgers University Press, 1997.

Wycherley, William, *The Country Wife*, Londres, T. Dring, 1675.