

Regard féminin / Regard masculin – une opposition pertinente dans le roman du XIXe siècle

Conf.univ.dr. Corina-Amelia GEORGESCU
Université de Pitesti
georgescu_c@yahoo.fr

Résumé : *Les psychologues¹ affirment que les femmes regardent plus que les hommes, aussi bien en fréquence qu'en durée. A part cette dimension quantitative, ils remarquent d'autres différences de nature qualitative ; Argyle² explique la durée et la fréquence du regard féminin par le besoin d'affiliation que les femmes éprouvent. Cette remarque est-elle valable pour les personnages du roman du XIXe siècle ? Dans cette communication, nous nous proposons d'analyser les caractéristiques du regard masculin et du regard féminin telles qu'elles apparaissent dans le roman français du XIXe siècle. Nous ferons appel à une approche thématique, mais aussi aux données offertes par la psychologie quant au sujet étudié. A partir de cette analyse, nous pourrions mettre en évidence le statut de la femme par rapport à l'homme et l'inverse.*

Mots-clés : regard, femme, homme, société, communication

1. Les Femmes ou le regard tâtonnant

Les psychologues³ affirment que les femmes regardent plus que les hommes, aussi bien en fréquence qu'en durée. A part cette dimension quantitative, ils remarquent d'autres différences de nature qualitative ; Argyle⁴ explique la durée et la fréquence du regard féminin par le besoin d'affiliation que les femmes éprouvent.

Parfois, ce besoin est anéanti par les convenances et par les lois, car le XIX^{ème} siècle s'avère l'un des plus sombres de l'histoire des femmes. Catherine Toubin-Malinas⁵ considère que l'une des raisons serait le Code Civil de 1804 conformément auquel la femme était privée de droits juridiques et, une fois mariée, était mise sous la tutelle de son mari. Peut-être est-il possible que cela ait contribué au désir des femmes d'acquiescer un autre statut et elles commencent à devenir plus exigeantes,⁶ ce qui semble très difficile dans un monde qui appartient presque exclusivement aux hommes. Ce sont eux qui décident et Catherine Cazaban⁷ est consciente que « l'éducation des filles est une affaire des hommes. » Dans les pensionnats ou dans les couvents, on leur apprend même comment regarder. Thuillier⁸ explique, en citant la baronne Staffe, qu'il y avait une *police du regard* : « Une jeune fille ne regarde pas (les gens qu'elle ne connaît pas) fixement et effrontément. »

A son tour, Milner affirme : « Porter les yeux sur un homme pour lequel elle éprouve une attirance, c'est pour une femme une faute impardonnable (...), si son regard

¹ Alain Brossard, *Psychologie du regard. De la perception visuelle aux regards*, Delachaux et Niestlé S. A., Neuchâtel-Paris, 1992, p. 175 et Michel Argyle, *La Communication par le regard*, La Recherche, No. 132 Avril 1982, p. 497

² Michel Argyle, *La Communication par le regard*, La Recherche, No. 132 Avril 1982, p. 497

³ Alain Brossard, *Psychologie du regard. De la perception visuelle aux regards*, Delachaux et Niestlé S. A., Neuchâtel-Paris, 1992, p. 175 et Michel Argyle, *La Communication par le regard*, La Recherche, No. 132 Avril 1982, p. 497

⁴ Michel Argyle, *La Communication par le regard*, La Recherche, No. 132 Avril 1982, p. 497

⁵ Catherine Toubin-Malinas, *Heurs et malheurs de la femme au XIX^{ème} siècle : « Fécondité » d'Emile Zola*, Meridiens-Klincksieck, 1986, p. 81

⁶ Pierre Barbéris, *Le Monde de Balzac. Post-face 2000*, Kimé, 1999, p. 306

⁷ Catherine Cazaban, *Etude sur Maupassant : « Une Vie »*, Ellipses, 1999, p. 54

⁸ Guy Thuillier, *Imaginaire quotidien au XIX^e siècle*, Economica, 1985, p. 5

est surpris par le partenaire élu, elle risque de lui apparaître comme une conquête facile. »⁹

En revanche, les femmes mariées ou veuves ne semblent pas obéir à cette règle. La Duchesse de Langeais examine « fort impertinemment »¹⁰ Armand de Montriveau qu'elle ne connaissait pas et Sanséverina regarde « avec une impertinence admirable »¹¹ le prince de Parme. Ces cas isolés, mais quand même présents nous montrent que certaines femmes acquièrent par leur statut social même des droits privilégiés. En réalité, il y a plusieurs autres femmes dont le regard fixe exprime des sentiments différents, mais aucune n'a la personnalité forte d'Antoinette ou de Gina. Marie de Vandenesse est parfaitement consciente que son regard fixe pourrait la compromettre, mais elle ne s'en soucie pas ; elle veut exprimer sa volonté et rien au monde ne peut l'en empêcher.¹²

Si les femmes mariées semblent avoir le courage d'exprimer leurs sentiments par un regard fixe, les jeunes filles le font-elles aussi, mais elles n'appartiennent jamais à l'aristocratie. Denise¹³ et Mercédès¹⁴, la catalane, regardent les hommes de leur regard fixe qui exprime à la fois une volonté forte et une douceur infinie.

En dépit de ces attitudes audacieuses qu'exhibent les femmes à forte personnalité, les autres préfèrent un autre type de **regard, plus discret**, plus approprié au statut de femme du XIX^{ème} siècle. Ne voulant pas se compromettre devant celui qu'elles aiment ou devant les autres, elles cachent leur regard derrière un objet qui deviendra opposant au regard. Le plus souvent, il s'agit d'un voile, ce qui nous fait penser encore une fois aux usages de l'époque :

« Le regard doit être caché, détourné, voilé (le port du voile était jugé «comme il faut »). »¹⁵ Frédéric¹⁶ remarque lui aussi les voiles que les femmes portent en sortant se promener.

Mais les usages de l'époque ne peuvent être considérés que rarement comme les conséquences de la mode, le voile n'acquérant presque jamais une fonction strictement décorative ; le plus souvent ces usages dérivent d'un désir de cacher et relèvent des sens dans lesquels Starobinski¹⁷ comprenait la transparence et le voile : pour lui, la transparence représentait l'être, la vérité, l'innocence, tandis que le voile était le signe du paraître, du mystérieux, du caché.

Le voile revêt une fonction décorative qui est soulignée par sa couleur blanche ; lorsque Christine vient chez Claude le remercier de l'avoir abritée, elle porte une voilette blanche et son visage n'est qu'à demi caché. Cette voilette blanche semble avoir moins la fonction de cacher, que celle de décorer, d'autant plus qu'elle s'harmonise avec la robe claire que la jeune fille porte.

⁹ Max Milner, *On est prié de fermer les yeux : le regard interdit*, Gallimard, 1991, p. 146

¹⁰ Balzac, *La Comédie humaine*, V, La Duchesse de Langeais, 1977, p. 940

¹¹ Stendhal, *Romans et nouvelles*, t.II, La Chartreuse de Parme, 1952, p. 253

¹² Balzac, *La Comédie humaine*, II, Une Fille d'Eve, 1976, p. 362

¹³ Emile Zola, *Les Rougon-Macquart*, III, Au Bonheur des Dames, 1964, p. 541-542

¹⁴ Alexandre Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*, 1981, p. 23, 26

¹⁵ Guy Thuillier, *Imaginaire quotidien au XIX^e siècle*, Economica, 1985, p. 5

¹⁶ Gustave Flaubert, *L'Education sentimentale*, 1952, p. 54

¹⁷ Jean Starobinski, *La Transparence et l'obstacle suivi de sept essais sur Rousseau*, Gallimard, 1971

« Il regarda, il demeura stupéfait: une femme était là, vêtue d'une robe claire, le visage à demi caché sous une voilette blanche; et il ne la connaissait point, et elle tenait une botte de roses qui achevait de l'ahurir. »¹⁸

Moins innocente que Christine, mais aussi moins coupable que d'autres femmes, Annette regarde M. de Durantal « à travers son voile »¹⁹ dans l'église, mais nous devons remarquer qu'elle ne le fait pas avec préméditation. Une autre jeune fille, Ursule Mirouët²⁰, porte un voile vert qu'elle lève lorsqu'elle parle pour être reconnue ; elle est coquette, mais elle n'est ni méchante, ni fausse. Le moment où elle lève son voile est le moment où elle proclame son être et renonce au paraître, à la dissimulation. Au contraire, Modeste ne veut pas être reconnue et elle se déguise en vieille femme et son chapeau est garni d'un « voile mis en double »²¹. Elle est d'ailleurs la moins innocente de toutes ces jeunes filles ; elle veut regarder, mais non pas être regardée jusqu'au moment qu'elle choisit elle-même. Ce voile mis en double l'aide à cacher ses sentiments à l'être aimé, mais aussi à ne pas les trahir et implicitement se compromettre devant les autres.

Toutes ces femmes, plus ou moins honnêtes envers leurs maris, se cachent sous des voiles ou des voilettes pour que les autres ne les reconnaissent pas ; elles ont peur de tous les regards virtuels dont elles pourraient être l'objet ; elles se cachent non pas parce que leurs maris pourraient apprendre leurs aventures, mais parce qu'elles veulent garder l'image que les autres ont d'elles. Elles redoutent donc toutes le regard des autres, surtout celui des étrangers, mais aussi celui des proches auxquels elles ne veulent pas causer de soucis. Madame de Morcerf cache son visage à son fils qui se rend compte de l'ambiguïté du comportement de sa mère. L'obscurité de la chambre et « le nuage de gaze »²² qu'elle avait roulé autour de ses cheveux et qui, aux yeux d'Albert, devient « une auréole de vapeur », renforcent la beauté de sa mère qu'il considère comme une sorte d'ange, de créature sainte, mais ils ne suffisent pas pour détruire tout soupçon dans l'âme d'un fils aimant. Si son regard n'arrive pas à deviner dans celui de sa mère ce qui se passe, il se rend compte en écoutant le son de sa voix et en sentant les odeurs de la chambre où les senteurs des sels de vinaigre se mêlant aux parfums des roses.

Le voile réussit à dissimuler le regard de la femme et s'oppose aux regards des autres ne les laissant pas deviner ce qui lui arrive. Mais malheureusement, les autres sens remplacent la puissance du regard. Le voile n'est qu'un obstacle fragile et délicat devant le regard et nous oserions dire, temporaire, car il cache jusqu'à ce qu'on le lève, et d'habitude c'est la femme elle-même qui le lève à un moment donné. Il ne fait que retarder le moment de la vérité et protéger contre un monde masculin où le regard féminin est considéré trop souvent comme un péché, un attentat à la pudeur.

Parfois, cette façon de se défendre ne suffit plus et alors les femmes, tout en faisant de la distance une sorte d'allié, emploient d'autres manières pour n'être pas remarquées. C'est l'amour interdit qui les fait imaginer des moyens pour regarder l'homme aimé sans qu'il s'en rende compte. Madame de Rênal ou Madame de Chasteller se cachent derrière les persiennes pour regarder Julien et Lucien, mais ceux-ci n'arrivent pas à les remarquer, fait dû soit à l'inattention (Julien), soit à l'obstacle réel que sont les persiennes, auquel

¹⁸ Emile Zola, *Les Rougon-Macquart*, IV, L'Oeuvre, 1966, p. 90

¹⁹ Balzac, *Annette et le criminel*, 1982, p. 165

²⁰ Balzac, *La Comédie humaine*, III, Ursule Mirouët, 1952, p. 372

²¹ Balzac, *La Comédie humaine*, I, Modeste Mignon, 1976, p. 577

²² Alexandre Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*, 1981, p. 528-529

s'ajoute très souvent le noir (Lucien). Ce regard caché est un garant de leur réputation, mais aussi de leurs moments de bonheur.

Malgré ces précautions, les hommes devinent la présence de la femme derrière cet obstacle. Monte-Cristo qui est un exemple quant à la qualité de son attention et de ses perceptions remarque la présence inattendue de Mercédès derrière les rideaux par le mouvement de ceux-ci.

« Et il s'élança dans sa voiture, qui se referma derrière lui, et partit au galop, mais pas si rapidement que le comte n'aperçut le mouvement imperceptible qui fit trembler le rideau du salon où il avait laissé Madame de Morcerf. »²³

Le narrateur lui-même semble défendre la pudeur du personnage, car le mot *regard* n'existe pas textuellement ; ce sont Monte-Cristo et le lecteur qui le supposent ; le regard n'est en fait que suggéré par le mouvement du rideau.

Le regard des femmes, à quelques exceptions près, est un regard fragile, hésitant, qui évite le contact avec le regard masculin ; les préjugés, les convenances, les usages, tout à la fois contribue à la création de ce regard qui n'est pas sûr, qui se cherche, qui se cache et qui se dévoile en même temps lorsque la femme est prête. Le mystère, l'éternel féminin s'ajoute bien à la peur d'affirmer l'identité féminine et d'admettre que la différence des sexes ne se réduit pas à une différence physiologique ou au fait d'assumer des responsabilités différentes dans le ménage et que cela relève de quelque chose d'autre. La condition précaire de la femme toujours située derrière l'homme se reflète dans sa façon de regarder.

Elle cache donc son regard ou le message de celui-ci selon les circonstances ; si ce n'est derrière le voile, le rideau ou les persiennes, ce sera dans le choix d'un regard indirect conscient car elle doit toujours veiller à ne pas gêner l'image que les autres se font d'elle. Ce que nous appelons *regard indirect* est en fait un regard dans le miroir par lequel le sujet du regard essaie de surprendre chez l'objet du regard certains sentiments sans que celui-ci ou les autres s'en aperçoivent. Ce type de regard est déterminé par le respect des convenances ou par le souci permanent de la femme de ne pas se compromettre car le plus souvent elle regarde celui qu'elle aime. Le miroir sert bien tous les buts de la femme car il lui révèle les vrais sentiments d'un homme. Discrète, fine et très cultivée, Mademoiselle des Touches maîtrise parfaitement ce type de regard qui l'aidera dans toutes ces démarches ultérieures. Au pôle opposé se trouve Valérie Marneffe²⁴ qui en use elle aussi et qui en fait une des plus fortes armes de la séduction. En regardant furtivement dans la glace, elle est loin de le faire par pudeur, elle le fait tout simplement pour savoir ce qu'elle devra faire ou si ses charmes ont sur l'homme en question l'effet désiré.

Loin de posséder le savoir-vivre de Camille ou l'art de la séduction de Valérie, Adeline Hulot²⁵ emploie le regard indirect non pas pour atteindre des buts futiles, qui visent tous une existence mondaine, mais pour sauver la vie de son mari et de sa famille. Toutes ces femmes mûres trouvent dans le regard indirect une façon facile et discrète de savoir la vérité, une vérité sur laquelle repose leur avenir. Quelques-unes l'emploient dans le jeu compliqué de la séduction, d'autres l'emploient dans le jeu encore plus compliqué de l'amour authentique.

²³ idem, p. 528

²⁴ Balzac, *La Comédie humaine*, VI, *La Cousine Bette*, 1950, p. 495-496

²⁵ idem, p. 390

Obligée de ne pas regarder directement ou de se cacher pour regarder, la femme choisit parfois elle-même de ne pas regarder un homme ; dans ce cas, elle montre à cet homme qu'il ne l'intéresse pas ; le regard transmet un message d'indifférence, une indifférence silencieuse, plus discrète, mais qui blesse encore plus que les paroles.

« Le lendemain, le surlendemain, même froideur de sa part; elle ne le regardait pas, elle ne s'apercevait pas de son existence. Julien, dévoré par la plus vive inquiétude, était à mille lieues des sentiments de triomphe qui l'avaient seuls animé le premier jour. Serait-ce, par hasard, se dit-il, un retour à la vertu? Mais ce mot était bien bourgeois pour l'altière Mathilde. »²⁶

C'est cette absence du regard qui provoque chez Julien *la plus vive inquiétude* et il y réfléchit beaucoup, car l'absence du regard devient presque synonyme de l'absence des sentiments. Modeste Mignon fait encore plus que cela : elle²⁷ regarde très attentivement Canalis et en même temps elle ne regarde pas du tout La Brière. Les regards à profusion qu'elle adresse à l'un et l'absence de tout regard inflige à l'autre réunis paradoxalement dans une même phrase, expriment clairement sa préférence pour le poète et son indifférence pour le secrétaire de celui-ci.

Michael Argyle attire l'attention sur le fait que « la femme ne redoute pas les échanges de regards qu'elle interprète comme une manifestation d'intérêt et un désir de communication. »²⁸ Si elle comprend donc le regard comme marque d'intérêt pour l'autrui, elle traduira le manque d'intérêt par l'absence de tout regard. Qu'il s'agisse de jeunes filles, de prostituées ou de femmes mariées, elles procèdent toutes de la même façon. Nana²⁹ ne regarde guère Muffat ou Vandeuves, Georges ou Philippe, elle regarde Satin qui l'intéresse. A son tour, Madame de Sérizy³⁰ inflige à Lucien une double absence : du regard et de la parole, assez longuement prolongée et, si elle se décide à prononcer quelques mots, si fâcheux qu'ils puissent être pour le jeune homme, elle ne peut pas se décider à le regarder.

Eviter de regarder ou ne pas regarder équivalent à cacher, et fermer les yeux ou abaisser ses regards ont le même rôle que porter un voile ou une voilette. Nous avons de nouveau affaire à cette hésitation de la femme à dévoiler ses vrais sentiments, à exprimer clairement ses pensées. Etant consciente que ce qu'elle sent n'est pas en accord avec ce qu'elle devrait sentir (du point de vue de la société et de ses règles) et que son regard peut-être plus que ses paroles, ne réussira à mentir à personne, elle évite de regarder :

« - Ne lui permettez-vous pas d'accepter ma loge à l'opéra ? dit la comtesse sans même échanger un regard avec sa sœur, tant elle craignait de lui voir trahir leur secret. »³¹

Cette action est, en quelque sorte, le résultat de l'éducation reçue : élevées de la même manière, ayant reçu une éducation identique dont le but manifeste était de faire de Marie et Eugénie les épouses parfaites, les deux sœurs se comportent différemment envers leurs maris selon que ceux-ci sont plus (Félix de Vandenesse) ou moins (du Tillet) indulgents.

²⁶ Stendhal, *Romans et nouvelles*, t.I, Le Rouge et le Noir, 1952, p. 544

²⁷ Balzac, *La Comédie humaine*, I, Modeste Mignon, 1976, p. 629

²⁸ Michel Argyle, *La Communication par le regard*, La Recherche, No. 132 Avril 1982, p. 497

²⁹ Emile Zola, *Les Rougon-Macquart*, II, Nana, 1961, p.1365

³⁰ Balzac, *La Comédie humaine*, VI, Splendeurs et misères des courtisanes, 1977, p. 653

³¹ Balzac, *La Comédie humaine*, II, *Une Fille d'Eve*, 1976, p. 289

Ce regard hésitant, indirect, ou l'absence du regard sont une conséquence de la position que la société assigne à la femme ; Griseline³² considère que « *la femme française est par excellence femme d'intérieur* ». Elle développe donc tous les attributs qui puissent l'aider dans ce milieu qui lui est propre ; une fois sortie, elle n'est plus la même. Ce topos fait de la femme un personnage qui vit près de la fenêtre : elle contemple, elle attend, elle est, disons-le dans un seul mot, passive. Victor Brombert³³ tout comme Lucette Czyba³⁴ remarquent l'importance de la fenêtre pour Emma Bovary : c'est le symbole d'une attente qui donne l'impression d'espoir, mais elle se révèle toujours illusoire. Jeanne³⁵ passe plusieurs nuits devant une fenêtre ouverte et son regard entre en résonance avec le paysage qui devient la traduction de ses états d'âme.

Certaines femmes qui regardent par la fenêtre y sont amenées par un amour que la société interdit : elles sont mariées comme Madame de Rênal, veuves comme Madame de Chasteller ou bien leur appartenance sociale empêche le mariage (Ursule Mirouet). En restant derrière la fenêtre, elles satisfont leur désir d'amour et ont l'impression qu'elles expriment cet amour, mais les hommes auxquels leurs sentiments sont destinés n'arrivent presque jamais à les apercevoir à la fenêtre ; notons d'ailleurs une exception : Ursule Mirouet et Savinien qui se regardent de leurs fenêtres, ce qui amène le narrateur à faire une remarque inoubliable :

« Quand on songe aux immenses services que rendent les fenêtres aux amoureux, il semble assez naturel d'en faire l'objet d'une contribution. »³⁶

Ce regard réciproque qui s'ajoute au fait que ni Ursule, ni Savinien ne sont mariés, préfigure la destruction des barrières sociales qui les séparent et rend possible leur union heureuse, ce qui n'arrive pas aux autres femmes. La fenêtre, adjuvante du rêve, de la réflexion ou de l'amour, configure l'obstacle, l'écran qui s'interpose entre le désir et la réalité ; d'un autre côté, elle connote la séparation et la distance imposées par les convenances et dans la plupart des cas la distance qui semble pour l'instant d'ordre physique et la séparation qui semble temporaire deviennent obstacles définitifs, infranchissables pour la femme. Une femme à la fenêtre, ce qui a les résonances d'un titre de tableau grâce, peut-être, à l'image visuelle qui s'y impose, devient, moyennant le regard, un archétype des désirs inexprimables (vu leurs conséquences sociales) et trop souvent inexprimés et qui, même exprimés, ne réussissent jamais à s'assouvir.

En fait, toutes ces femmes que le lecteur « voit » à leurs fenêtres gardent dans leur âme une sorte d'innocence, de pudeur, cette sensibilité extrême qu'elles doivent soigneusement cacher aux yeux des autres, car la société, ce juge impitoyable, accepte difficilement ou n'accepte pas les manifestations publiques d'une telle sensibilité :

« Pour jouer un rôle public, il faut apprendre à contrôler ses pleurs et à les réserver au secret de la chambre. (...) Pleurer aux yeux du monde est franchement humiliant pour un homme, mais aussi dangereux pour une femme qui découvre ainsi son cœur. »³⁷

³² Griseline, *Manuel du Savoir-vivre*, François Tedesco, 1919, p. 208

³³ Victor Brombert, *The Novels of Flaubert: a study of themes and techniques*, Princeton University Press, New Jersey, 1966, p. 57

³⁴ Lucette Czyba, *La Femme dans les romans de Flaubert. Mythes et idéologie*. Presses Universitaires de Lyon, 1983, p. 79

³⁵ Guy de Maupassant, *Une Vie*, 1974, p. 37 ; p. 124

³⁶ Balzac, *La Comédie humaine*, III, Ursule Mirouët, 1952, p.386

³⁷ Anne Vincent-Buffault, *Histoire des larmes - XVIII^e-XIX^e siècle*, Rivages/Histoire, 1986, p. 153-154

Malgré ces conseils qui étouffent la manifestation publique de la souffrance, le regard des femmes est assez souvent accompagné de larmes comme s'il ne suffisait pas pour suggérer la souffrance ; d'ailleurs ce regard noyé de larmes appartient à la plus stricte intimité. On ne le remarque qu'en présence de la famille ou des personnes très proches et il se manifeste presque toujours à l'intérieur de l'espace privé.

« Ah! quelle pitié, et de quels yeux trempés de larmes Christine le regardait! Un instant, elle eut la pensée de le laisser à cette besogne folle, comme on laisse un maniaque au plaisir de sa démente. Ce tableau, jamais il ne le finirait, c'était bien certain maintenant. »³⁸

Certaines femmes se rendent compte qu'elles sont regardées par les hommes, mais elles perçoivent ce fait « de façon positive. »³⁹ Elles acceptent de devenir objet du regard et nous y remarquons une certaine passivité, voire un certain plaisir : Clélia⁴⁰ est émue ; Renée⁴¹ en est satisfaite tandis que le regard dont Louise⁴² est l'objet exerce sur elle une sorte de magie. Il est évident que les femmes aiment être regardées et que le regard féminin a besoin du regard masculin ; pour saisir ce regard masculin, la femme doit regarder l'homme. Brossard⁴³ explique ce fait par la persistance de certaines représentations sociales construites autour du sujet masculin « dominant » (et par là même du sujet féminin « soumis »).

Le regard féminin n'est pas entièrement autonome ; il est partiellement dépendant car il se construit sous l'influence du regard masculin. Cet abandon agréable au regard masculin prouve que l'identité féminine et donc le regard féminin s'expriment par rapport au regard masculin. Les moments d'auto-contemplation de la femme dans le miroir ou le regard sur soi sont plus fréquents chez la femme que chez l'homme car, de temps en temps, elle a besoin de s'assurer que son image reste la même.

Romana Lowe, en se rapportant au début du roman *Nana*, constate: « La femme est définie par le regard de l'homme et donc uniquement par rapport à lui. »⁴⁴

C'est pour cela que la femme, lorsqu'elle se regarde dans le miroir, s'efforce de se percevoir avec les yeux d'un homme. Son regard n'est donc pas un regard purement féminin, un regard par lequel elle puisse percevoir son identité, son altérité, au contraire c'est un regard troublé par la persistance consciente ou inconsciente du regard de l'homme dans le regard de la femme. En se regardant dans le miroir, les femmes veulent y trouver une personne que les hommes désirent. Madame Desforges⁴⁵ qui se regarde dans la glace et a l'impression que l'âge est la cause pour laquelle Octave préfère Denise, essaie de se regarder «objectivement » c'est-à-dire à travers le regard de l'homme

³⁸ Emile Zola, *Les Rougon-Macquart*, IV, L'Oeuvre, 1966, p. 342

³⁹ Alain Brossard, *Psychologie du regard. De la perception visuelle aux regards*, Delachaux et Niestlé S. A., Neuchâtel-Paris, 1992, p. 175

⁴⁰ Stendhal, *Romans et nouvelles*, t.II, La Chartreuse de Parme, 1952, p. 463-464

⁴¹ Emile Zola, *Les Rougon-Macquart*, I, La Curée, 1960, p. 455

⁴² Balzac, *La Comédie humaine*, I, Mémoires de deux jeunes mariées, 1976, p. 250

⁴³ Alain Brossard, *Psychologie du regard. De la perception visuelle aux regards*, Delachaux et Niestlé S. A., Neuchâtel-Paris, 1992, p. 175

⁴⁴ Romana N. Lowe, *The Fictional Female. Sacrificial Rituals and Spectacles of Writing in Baudelaire, Zola and Cocteau*, Peter Lang, N.Y. – Washington, D.C. / Baltimore, Bern – Frankfurt am Main- Berlin – Vienna – Paris, 1997, p. 93 (notre traduction)

⁴⁵ Emile Zola, *Les Rougon-Macquart*, III, Au Bonheur des Dames, 1964, p. 633-634

auquel elle veut plaire ; elle le fait consciemment à la différence de Noun qui est tout à fait innocente :

« A force de penser aux séductions que le luxe devait exercer sur son amant, Noun s'avisa d'un moyen pour lui plaire davantage. Elle se para des atours de sa maîtresse, alluma un grand feu dans la chambre que madame Delmare occupait au Lagny, para la cheminée des plus belles fleurs qu'elle put trouver dans la serre chaude, prépara une collation de fruits et de vins fins, apprêta en un mot toutes les recherches du boudoir auxquelles elle n'avait jamais songé; et, quand elle se regarda dans un grand panneau de glace, elle se rendit justice en se trouvant plus jolie que les fleurs dont elle avait cherché à s'embellir. »⁴⁶

Si elle se regarde et qu'elle veuille être belle, c'est parce qu'elle doit plaire à Raymon et non pas parce qu'elle doit être contente d'elle-même. Pour Madame Desforges et pour Noun se regarder dans le miroir signifie trouver une réponse à la question qu'Adeline Hulot a le courage de se poser à haute voix : « peut-on me désirer encore ?... »⁴⁷

Pour les femmes, le regard dans le miroir est l'affirmation de soi par rapport aux autres, notamment par rapport aux hommes, mais certaines femmes, qui connaissent bien le pouvoir qu'elles détiennent sur les hommes, se regardent dans le miroir uniquement pour affirmer leur propre identité, sans se rapporter au regard masculin. Pour Romana Lowe⁴⁸, le portrait de Nana indique le pouvoir qu'elle a sur les hommes et c'est en même temps une inversion de la manière générale de représenter les femmes du XIX^{ème} siècle. C'est notre avis aussi, car Nana se regarde dans le miroir et elle est « absorbée dans son ravissement d'elle-même »⁴⁹. Elle ne pense pas aux hommes et elle pense encore moins à Muffat qui assiste à cette scène ; elle se regarde pour s'admirer et non pas pour répondre à la question que Madame Hulot se posait car elle sait d'avance que la réponse serait affirmative.

Quant aux hommes que les femmes regardent, il n'arrive jamais qu'ils n'aient aucun rôle dans leur vie ; si on les regarde, c'est qu'ils comportent un intérêt pour la femme en question. S'ils ne le sont pas déjà, ils deviendront à coup sûr le mari, l'amant ou l'ami de celles qui les regardent. Le regard féminin est caché, hésitant, bien des fois il n'a pas une identité à lui en se rapportant à celui de l'homme. Il peut être noyé de larmes, mais il n'est jamais indifférent ; au contraire, il porte en lui les germes d'une relation future, quoi qu'elle puisse signifier. Tout regard féminin qui se dirige vers un homme devient le signe d'un désir de communiquer davantage ou bien d'attirer son attention. Les exemples sont trop nombreux ; nous nous limiterons à rappeler qu'Annette regarde un inconnu qui deviendra par la suite son époux, Madeleine Forestier regarde l'ami de son mari qui finira par devenir son conjoint, Madame de Rênal accueille Julien par un regard et elle tombera amoureuse de lui et la liste peut continuer. Le regard féminin est toujours prêt à aller au-delà de lui-même, à se dépasser, à chercher quelque chose de plus derrière un simple échange.

⁴⁶ George Sand, *Indiana*, 1962, p. 80

⁴⁷ Balzac, *La Comédie humaine*, VI, *La Cousine Bette*, 1950, p. 393

⁴⁸ Romana N. Lowe, *The Fictional Female. Sacrificial Rituals and Spectacles of Writing in Baudelaire, Zola and Cocteau*, Peter Lang, N.Y. – Washington, D.C. / Baltimore, Bern – Frankfurt am Main- Berlin – Vienna – Paris, 1997, p. 101

⁴⁹ Emile Zola, *Les Rougon-Macquart*, II, *Nana*, 1961, p. 1270

Le XIX^{ème} siècle est un des siècles qui applique à la femme la dénomination que, parmi d'autres, Simone de Beauvoir rendit célèbre : le deuxième sexe. Les lois et les convenances créent l'image d'une femme qui n'a pas réussi à définir sa propre identité. Elle oscille entre des moments d'audace extraordinaire, voire d'impertinence, et des moments où elle essaie de cacher sa présence et particulièrement son regard derrière des voiles et des voilettes qui servent à la dissimulation, tout comme les rideaux et les persiennes.

2. Le Regard masculin : entre sensualité et pouvoir. Les hommes qui font la loi et la font à leur profit expriment à travers le regard le pouvoir dont ils disposent. Pour eux, cette forme de communication devient un instrument qui renforce le statut social que la société leur attribue et devient un instrument de ce qu'Argyle⁵⁰ appelle « relation de dominance ». Pour eux, il n'y a pas de « police du regard »⁵¹ et ils peuvent regarder ce qu'ils veulent, quand et comme ils veulent.

Le regard masculin se définit selon le statut dont l'homme bénéficie et les romans que nous étudions sont, dans leur majorité, écrits par des hommes qui, tout objectifs qu'ils veuillent être en tant qu'auteurs ou narrateurs, portent dans le sub-conscient l'empreinte imprimée par les mentalités que le XIX^{ème} siècle cultive. Nous n'y entrerons pas dans le détail car nous étudions le regard du personnage sans nous rapporter au narrateur ou encore à l'auteur.

Certains hommes qui exercent une attraction mystérieuse sur les autres ont un regard magnétique ou qui, sous une forme ou autre, relève de cette force à laquelle on ne peut pas s'opposer. Ils sont toujours des personnages négatifs qui, pour ceux qui savent remarquer ce type de regard, deviennent redoutables. Ferragus a des « regards demi magnétiques »⁵² qu'Auguste ne remarque pas, mais que le lecteur du texte ne peut ignorer, car la sensation déjà forte suggérée par l'adjectif semble renforcée deux fois dans la même phrase par le verbe *dévoré*, qui connote une mort violente, mais aussi par la mention du basilic, être mythique dont le regard provoque la mort. Nous remarquons donc que le regard de Ferragus connote le pouvoir de vie et de mort qu'il possède, pouvoir qui sera confirmé par l'évolution ultérieure du personnage dans ses rapports avec Auguste.

Le fameux Jacques Collin, alias l'abbé Herrera, détient le même pouvoir d'influencer les êtres et de les faire agir à sa volonté comme s'ils devenaient, devant son regard, des marionnettes. Il agit ainsi envers Lucien⁵³ qui est un homme faible, mais aussi envers La Pouraille⁵⁴ qu'il convainc de reconnaître les faits d'un autre et, implicitement d'accepter le châtement. L'effet est immédiat dans les deux cas et il se traduit par l'abandon de toute résistance éventuelle par Lucien et par l'obéissance sans commentaire de La Pouraille.

La victime n'a aucune chance devant ce regard qui agit plus que ne le font les mots qui l'accompagnent. Schmucke n'a de force que pour s'écrier : « - Mon Tieu! mon Tieu! »⁵⁵, exclamation qui exprime la réaction de l'homme face à un pouvoir qu'il ne

⁵⁰ Michel Argyle, *La Communication par le regard*, La Recherche, No. 132 Avril 1982, p.495

⁵¹ Guy Thuillier, *Imaginaire quotidien au XIX^e siècle*, Economica, 1985, p. 5

⁵² Balzac, *La Comédie humaine*, V, Ferragus, 1977, p. 822

⁵³ Balzac, *La Comédie humaine*, VI, Splendeurs et misères des courtisanes, 1977, p. 502

⁵⁴ idem, p. 870

⁵⁵ Balzac, *La Comédie humaine*, VI, Le Cousin Pons, 1950, p. 783

peut affronter. Le représentant de ce pouvoir illimité est Fraisier dont le regard est d'autant plus dominateur qu'il est le délégué de la loi et de la famille.

« - Monsieur, dit Fraisier en dirigeant sur Schmucke un de ces regards venimeux qui magnétisaient ses victimes comme une araignée magnétise une mouche, monsieur, qui a su faire faire à son profit un testament par-devant notaire, devait bien s'attendre à quelque résistance de la part de la famille. »⁵⁶

Le pouvoir que le regard de Fraisier exerce est redoublé car, en plus de la force que le verbe *magnétiser* implique, le qualificatif *venimeux* fait penser le lecteur soit à des insectes, soit à des reptiles qui sont aussi désagréables les uns que les autres. En effet, la comparaison qui s'ensuit révèle le choix des insectes ; il s'agit de l'araignée qui tisse la toile autour de la mouche, après l'avoir immobilisée. Très suggestive, mais en même temps très effrayante, la comparaison offre l'image de la lutte inégale entre celui qui domine et celui qui est dominé.

Il semble d'ailleurs que le règne animal signifie, du point de vue du regard au moins, le pouvoir. Le regard masculin devient tour à tour un regard d'aigle, de lion ou de tigre qui, tous les trois sont reconnus comme étant parmi les animaux les plus forts et les plus fiers, tous impitoyables avec leur proie.

C'est toujours Fraisier qui jette « un regard de tigre »⁵⁷ sur la portière, comme s'il voulait s'emparer d'elle et ces deux hypostases suffisent presque pour le caractériser comme un personnage sans scrupules qui ne connaît pas le sens du mot compassion. Pour lui la vie est une sorte de chasse perpétuelle où, s'il veut être vainqueur, le chasseur ne doit jamais laisser de chance à sa proie.

Dans son cas, la proie la plus désirée est l'or, ce qui ne va pas de même pour Julien :

« -Eh bien, elle est jolie! continuait Julien avec des regards de tigre. Je l'aurai, je m'en irai ensuite, et malheur à qui me troublera dans ma fuite! »⁵⁸

Chez lui, l'ambition d'être admis et reconnu par une certaine société vaut davantage et cela est d'autant plus important que l'estime qu'il a pour lui-même s'en nourrit. Pour Julien, la proie n'est pas littéralement Mademoiselle de La Mole, mais ce qu'elle représente.

Si le regard de tigre a une connotation négative, celui de l'aigle en a une positive, les personnes qui regardent de cette façon étant nobles et fières plutôt que sans scrupules et ambitieuses. Lorsque le baron Hulot va chez le maréchal pour demander la promotion de Marneffe, nous remarquons que l'homme d'état le reçoit avec « un de ces regards d'aigle »⁵⁹ qui reflète toutes les qualités de cet homme : *la fierté, la lucidité, la perspicacité*. Louise de Chaulieu apprécie aussi ce type de regard :

« L'homme qui me plaira, ma chère, devra être rude et orgueilleux avec les hommes, mais doux avec les femmes. Son regard d'aigle saura réprimer instantanément tout ce qui peut ressembler au ridicule. »⁶⁰

La jeune fille s' imagine l'homme qu'elle aimera comme ayant cette qualité qui suggère qu'elle pense à un homme fort. Les femmes savent comment déchiffrer les

⁵⁶ idem, p. 748

⁵⁷ idem, p. 748

⁵⁸ Stendhal, *Romans et nouvelles*, t.I, Le Rouge et le Noir, 1952, p. 509

⁵⁹ Balzac, *La Comédie humaine*, VI, La Cousine Bette, 1950, p. 386

⁶⁰ Balzac, *La Comédie humaine*, I, Mémoires de deux jeunes mariées, 1976, p. 247-248

regards des hommes, elles arrivent à deviner la force qu'ils manifestent à travers ces regards définis par rapport à certains animaux ; la duchesse de Langeais remarque chez Armand son « regard de lion »⁶¹ qui à côté d'autres traits physiques font qu'elle le perçoit comme *terrible*. Il est intéressant, pour ces deux dernières occurrences, que ce soit les femmes qui observent ou qui désirent. Nous nous confrontons donc à deux témoignages féminins qui réussissent à dessiner le portrait du genre d'homme que les femmes aiment : c'est plutôt un individu fort, prêt à affronter toutes sortes de dangers à n'importe quel moment. En tout cas, d'après l'optique de l'époque, l'homme est un être fort et ce pouvoir émane par tous ses gestes, y compris de son regard.

Pour maintenir cette image que les femmes semblent agréer et qui est conforme aux demandes de la société, les hommes ne s'extériorisent pas souvent, ils s'orientent plutôt vers eux-même et leur regard n'a pas les millions de nuances de celui des femmes ; c'est presque un regard en noir et blanc, car il exprime généralement les sentiments extrêmes, l'amour et la haine. Certains hommes gardent assez de sensibilité pour savoir comment transmettre aux femmes tout leur amour par un simple regard. Frédéric, Armand de Montriveau, M. de Durantal ou Raphaël de Valentin réussissent tous à communiquer leur amour intense à celles qu'ils aiment, sans véritablement prononcer le verbe *aimer* ou plutôt en le prononçant avec les yeux.

« Il [Armand] se trouva la langue immobile, glacée par les convenances du noble faubourg, par la majesté de la migraine, et par les timidités de l'amour vrai. Mais nul pouvoir au monde ne put voiler les regards de ses yeux dans lesquels éclataient la chaleur, l'infini du désert, des yeux calmes comme ceux des panthères, et sur lesquels ses paupières ne s'abaissaient que rarement. Elle aima beaucoup ce regard fixe qui la baignait de lumière et d'amour. »⁶²

Si l'homme sait exprimer l'infini de son amour pour une femme par son regard, il en fait de même avec sa colère ou sa haine. Il n'est jamais capable de dissimuler des sentiments si forts ; cela n'est pas une question de personne, voire de tempérament ou personnalité puisque le regard de Goupil⁶³, être pervers dont le lecteur redoute les actions, et celui de Calyste⁶⁴, amoureux naïf qui suscite même la sympathie du lecteur, expriment la haine aussi bien l'un que l'autre. Ils ne diffèrent que par l'intensité qu'ils transmettent à l'objet du regard et par le mélange de sentiments qui accompagnent la haine : envie et crainte chez Calyste, méchanceté et défi, chez Goupil.

Les conséquences de cette tentative de maîtriser ses sentiments, même les plus forts, et d'une certaine peur que l'*ego* pourrait en souffrir, entraînent une certaine distance entre l'homme amoureux et la femme qu'il aime vraiment. Cette distance est consciente ou inconsciente, mais elle existe et nous ne pouvons la nier : Frédéric et Madame Arnoux, la duchesse de Langeais et Armand de Montriveau, M. de Durantal et Annette et même Raphaël de Valentin qui ne parvient pas à comprendre que c'était Pauline qu'il voyait tous les jours qu'il aimait, et non pas Foedora, (et il a besoin d'une distance physique et temporelle pour s'en rendre compte), ils éprouvent tous les effets de cette distance.

⁶¹ Balzac, *La Comédie humaine*, V, La Duchesse de Langeais, 1977, p. 987

⁶² idem, p. 952-953

⁶³ Balzac, *La Comédie humaine*, III, Ursule Mirouët, 1952, p. 426

⁶⁴ Balzac, *La Comédie humaine*, II, Béatrix, 1976, p. 742

En effet, il est assez difficile de maintenir cette distance et certains personnages masculins ont besoin d'une compensation qu'ils trouvent dans le regard à distance ou bien en regardant les fenêtres de celles qu'ils aiment. Par l'espace où ils se placent, ils se situent au pôle opposé par rapport aux femmes qui se trouvent derrière les fenêtres, tandis qu'eux-mêmes sont face à celles-ci. Cette position correspond en fait aux représentations mentales de l'époque qui assignait des rôles précis à chaque sexe.

Les hommes regardent souvent la fenêtre des femmes qu'ils aiment ou qu'ils s'imaginent aimer et ils sont malheureux. Frédéric Moreau contemple les fenêtres qu'il suppose appartenir à Madame Arnoux, mais qui en réalité ne sont pas celles de son appartement.

« Au-dessus de la boutique d'Arnoux, il y avait au premier étage trois fenêtres, éclairées chaque soir. Des ombres circulaient par derrière, une surtout, c'était la sienne ; - et il se dérangeait de très loin pour regarder ces fenêtres et contempler cette ombre. »⁶⁵

Capable de couvrir la distance séparatrice au moins pour quelques instants et de reconforter un homme malheureux, le regard masculin, s'il n'arrive pas à exprimer toute une gamme de sentiments comme celui de la femme, a un plus de mobilité. Il erre d'un être à l'autre quand il s'agit de surprendre un secret et M. Noirtier qui existe par le regard réussit non seulement à le surprendre, mais aussi à le partager avec son fils ; le secret des crimes de Madame de Villefort était un secret terrible que la voix n'aurait jamais pu faire partager, ce que le regard⁶⁶ a réussi à faire.

Dans son oscillation, le regard masculin établit des comparaisons lorsqu'il est en présence de deux femmes. Le regard de Georges Duroy se partage entre Clotilde et Madeleine qu'il compare continuellement, ne sachant pas laquelle est la plus belle des deux :

« Du Roy avait pris à sa droite Mme Walter, et il ne lui parla, durant le dîner, que de choses sérieuses [...]. De temps en temps il regardait Clotilde. "Elle est vraiment plus jolie, et plus fraîche", pensait-il. Puis ses yeux revenaient vers sa femme qu'il ne trouvait pas mal non plus, bien qu'il eût gardé contre elle une colère rentrée, tenace et méchante. »⁶⁷

En errant d'une femme à l'autre, dans un endroit public, en présence d'autres personnes, le regard masculin affirme sa supériorité et sa sensualité ; il franchit les obstacles de la pudeur qu'une femme ne peut jamais dépasser et se libère. Il ne connaît plus de barrière : les mœurs deviennent de plus en plus permissives et le corps humain, même celui féminin est dénudé au sens propre et au sens figuré, car il perd son auréole de mystère. Fabienne Reboul-Scherrer affirme que « le XIX^{ème} siècle a découvert et a recouvert le corps humain – surtout féminin. »⁶⁸

En fait, ce regard masculin qui fouille et qui brûle de surprendre les secrets du corps féminin, manifeste ainsi son pouvoir car « le moi qui regarde tente de posséder l'autre »⁶⁹. Cette tentation est permanente et vise toutes les femmes, des jeunes filles aux femmes mariées, des prostituées aux femmes honnêtes. Il n'y a aucun corps qui puisse

⁶⁵ Gustave Flaubert, *L'Education sentimentale*, 1952, p. 54

⁶⁶ Alexandre Dumas, *Le Comte de Monte-Cristo*, 1981, p. 1296

⁶⁷ Guy de Maupassant, *Bel-ami*, 1973, p. 290-291

⁶⁸ Fabienne Reboul-Scherrer, *L'Art de vivre au temps de George Sand*, NiL éditions, 1998, p. 49

⁶⁹ Jean Brun, *Le Regard et l'Existence*, Revue de Métaphysique et de morale, No. 62 / juillet-septembre, 1957, p. 293

être regardé et que l'homme évite de regarder. Le regard masculin s'empare de tout ce que la mode laisse à nu et qu'il perçoit comme une promesse : la chevelure, le cou, les épaules, ou la gorge. Rien n'y échappe.

Les jeunes hommes qui commencent leur vie amoureuse, comme Félix ou Frédéric⁷⁰, s'enhardissent et leur regard vise plutôt des parties dont la connotation érotique est plus faible : la chevelure et les épaules, mais leur apprentissage est court et le regard qui se voulait innocent au début devient consciemment substitué du toucher :

« Mon regard se régalaient en glissant sur la belle parleuse, il pressait sa taille, baisait ses pieds, et se jouait dans les boucles de sa chevelure. »⁷¹ (*Le lys dans la vallée*, p. 15)

L'association métaphorique entre le regard et des verbes tels que *glisser*, *presser*, *baiser*, voire *se jouer* désigne le regard comme quelque chose de palpable, de physique, qui appartient au corps, il est une sorte de prolongement invisible de la main qui peut se permettre des gestes impossibles en réalité. Cette audace qui va finalement blesser Henriette n'est pas le fruit fugitif d'un éclair, elle est continuelle, elle est poursuite et interruption en même temps, car ce toucher imaginaire est une action réitérée, le regard masculin ne pouvant s'en empêcher. Au début du roman, nous assistons à une scène qui constitue l'avant-propos de celle que nous venons de commenter. Le mode en est le même : le conditionnel du désir, un conditionnel passé qui témoigne d'une action voulue qui n'a pas eu lieu est accompagné du verbe *rouler*, verbe qui évoque le moment où les amoureux sont enlacés et auquel s'ajoute le regard tout-puissant qui est « plus hardi que la main »⁷². Un témoignage subtil transforme le regard en caresse et laisse le lecteur attentif traduire le mot *épaules* par le terme *seins*, parties qui se juxtaposent dans le corps féminin tout comme les notions de *permis* et d'*interdit* se rejoignent dans la société. Le regard est investi de pouvoirs érotiques car le personnage-narrateur ne s'interdit pas d'employer des mots qui, plus ou moins, y renvoient : « des épaules légèrement rosées qui semblaient rougir comme si elles se trouvaient nues pour la première fois ou la peau satinée éclatait à la lumière comme un tissu de soie. »⁷³ Après la substitution du regard à la main ou au toucher, nous sommes étonné par une autre substitution d'ordre métonymique cette fois-ci : la réaction des épaules sous le regard de Félix est en fait celle d'Henriette ; remarquons également l'idée de toucher suggérée par la comparaison.

Pour ce qui est des autres hommes qui perçoivent le corps féminin comme un objet qui peut et doit à tout instant satisfaire leurs désirs, on remarque une sorte de brutalité du regard, qui est près de devenir l'instrument d'un viol symbolique et le peu d'importance accordé aux besoins et aux sentiments de la femme. Monsieur de Boves « fouille du regard »⁷⁴ le corsage de Madame Guibal et le sens du verbe ne suggère rien qui puisse être mis en rapport avec l'amour ; tout se déroule sur le plan physique et transforme la femme en objet.

Si le regard masculin n'obéit à aucune règle sociale, il est d'autant moins limité par l'âge. Jeunes ou vieux, les hommes regardent tous. On modère un peu l'audace du regard, on l'emploie plus discrètement, mais on n'y renonce pas. Il est intéressant que ces regards qui visent des parties assez intimes du corps féminin ne soient jamais réservés à l'espace

⁷⁰ Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, 1952, p. 80; 191

⁷¹ Balzac, *La Comédie humaine*, VIII, *Le Lys dans la vallée*, 1949, p. 796

⁷² idem, p. 785

⁷³ ibidem

⁷⁴ Emile Zola, *Les Rougon-Macquart*, III, *Au Bonheur des Dames*, 1964, p. 465-466

privé. Au contraire, tout se passe dans des espaces publics : le magasin ou bien le salon, où il y a toujours du monde, mais où personne ne semble embarrassé.

Le regard masculin domine par sa force et anéantit par sa fascination. Son magnétisme ne laisse aucune chance à celui qui est regardé et qui agit conformément à la volonté de celui qui regarde. Le regard de certains hommes trahit des attributs appartenant à différents animaux : l'aigle, le lion et le tigre. Tous ceux-ci suggèrent un pouvoir absolu, mais ont des connotations différentes. Si le regard d'aigle et celui du lion sont connotés positivement, le regard du tigre reçoit d'habitude des connotations négatives qui suggèrent des personnes sans scrupules et ambitieuses.

Ce désir permanent de domination cultivé par l'individu, mais aussi par la société, est concrétisé dans des regards que nous appellerons bicolores, car ils ne transmettent que les sentiments extrêmes et forts : l'amour et la haine. Cette impossibilité de variation des sentiments au niveau du regard pousse les hommes à garder une certaine distance par rapport à la femme qu'ils aiment, distance qui est parfois renforcée par des contraintes d'ordre social. Nous découvrirons donc l'homme devant la fenêtre, tandis que la femme se cache derrière. La disponibilité de l'homme se retrouve dans son regard (qui passe facilement d'une personne à l'autre soit pour surprendre et partager un secret, soit, s'il s'agit de deux femmes pour établir une comparaison) et qui est toujours prêt à découvrir ou plutôt à *découvrir* le corps féminin.

Bibliographie :

- Argyle, Michel, *La Communication par le regard*, La Recherche, No. 132 Avril 1982
Balzac, *La Comédie humaine*, I, II, III, V, VI, VIII, Gallimard, Paris, 1949-1977
Balzac, *Annette et le criminel*, Flammarion, Paris, 1982
Barbérès, Pierre, *Le Monde de Balzac. Post-face 2000*, Kimé, Paris, 1999
Brombert, Victor, *The Novels of Flaubert: a study of themes and techniques*, Princeton University Press, New Jersey, 1966
Brossard, Alain, *Psychologie du regard. De la perception visuelle aux regards*, Delachaux et Niestlé S. A., Neuchâtel-Paris, 1992
Brun, Jean, *Le Regard et l'Existence*, Revue de Métaphysique et de morale, No. 62 / juillet-septembre, 1957, pp. 286-302
Cazaban, Catherine, *Etude sur Maupassant : « Une Vie »*, Ellipses, Paris, 1999
Czyba, Lucette, *La Femme dans les romans de Flaubert. Mythes et idéologie.*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1983
Dumas, Alexandre, *Le Comte de Monte-Cristo*, Gallimard, Paris, 1981
Flaubert, Gustave, *L'Education sentimentale*, Gallimard, Paris, 1952
Griseline, *Manuel du Savoir-vivre*, François Tédesco, 1919
Lowe, Romana N., *The Fictional Female. Sacrificial Rituals and Spectacles of Writing in Baudelaire, Zola and Cocteau*, Peter Lang, N.Y. – Washington, D.C. / Baltimore, Bern – Frankfurt am Main- Berlin – Vienna – Paris Paris, 1997
Maupassant, Guy de, *Bel-ami*, Gallimard, Paris, Folio, 1973
Maupassant, Guy de, *Une Vie*, Gallimard, Paris, 1974
Milner, Max, *On est prié de fermer les yeux : le regard interdit*, Gallimard, Paris, 1991
Starobinski, Jean, *La Transparence et l'obstacle suivi de sept essais sur Rousseau*, Gallimard, Paris, 1971
Reboul-Scherrer, Fabienne, *L'Art de vivre au temps de George Sand*, NiL éditions, 1998
Sand, George, *Indiana*, Gallimard, Paris, 1962
Stendhal, *Romans et nouvelles*, t.I, II, Gallimard, Paris, 1952
Thuillier, Guy, *Imaginaire quotidien au XIX^e siècle*, Economica, Paris, 1985
Toubin-Malinas, Catherine, *Heurs et malheurs de la femme au XIX^{ème} siècle : « Fécondité » d'Emile Zola*, Meridiens-Klincksieck, Paris, 1986
Vincent-Buffault, Anne, *Histoire des larmes - XVIII^e-XIX^e siècle*, Rivages/Histoire, Paris, 1986
Zola, Emile, *Les Rougon-Macquart*, I, II, III, IV, Gallimard, Paris, 1960-1964