



Double jeu
Théâtre / Cinéma

1 | 2003
L'acteur créateur

L'acteur-imitateur des passions de l'âme au XVII^e siècle

Catherine Guillot



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2137>

DOI : 10.4000/doublejeu.2137

ISSN : 2610-072X

Éditeur

Presses universitaires de Caen

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2003

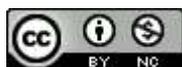
Pagination : 47-58

ISBN : 2-84133-207-1

ISSN : 1762-0597

Référence électronique

Catherine Guillot, « L'acteur-imitateur des passions de l'âme au XVII^e siècle », *Double jeu* [En ligne], 1 | 2003, mis en ligne le 06 juillet 2018, consulté le 22 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/doublejeu/2137> ; DOI : 10.4000/doublejeu.2137



Double Jeu est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

L'ACTEUR-IMITATEUR DES PASSIONS DE L'ÂME AU XVII^E SIÈCLE

Les artistes et les théoriciens du xvii^e siècle scrutent les passions avec attention : elles leur apparaissent comme le révélateur de la nature humaine, l'âme (le caractère et les humeurs) transparaissant dans les manifestations corporelles. La définition et la physiologie de chaque passion de l'âme relèvent conjointement de la religion, de la philosophie, de la médecine, de la pratique artistique et de l'art rhétorique. En même temps qu'elles sont théorisées par des traités, les passions sont l'objet principal des représentations aussi bien théâtrales que picturales. La mise en œuvre des passions, dans ses modalités très diverses, suscite alors le retour insistant d'images corporelles¹ et d'expressions particulières. En réalité, les gestes codés dans l'art de l'acteur de tragédie² (en particulier) et dans les arts figuratifs reposent sur des systèmes équivalents. Si la peinture, pour cette période, fournit, par les attitudes, l'émotion, beaucoup de renseignements didactiques, pour qui s'intéresse à la représentation de la figure humaine, l'avantage principal des gravures du texte réside dans le fait de montrer le corps dans sa relation directe avec l'action du texte, ce qui permet d'avoir une idée assez juste d'un moment de jeu. Dans l'image comme au théâtre, la gestuelle et la mimique du personnage accompagnent le sens d'une réplique, la passion exprimée par le personnage ou ce qu'il ressent au moment d'une action précise. Ainsi, la passion mise en jeu dans la pièce³, les jeux subtils des sentiments des personnages sont visibles dans l'image.

Les mouvements de l'âme au théâtre se dénoncent par les mouvements du corps. Aussi, l'image psychologique des sentiments humains et des humeurs s'appuie sur une physionomie extrêmement codifiée reposant sur un port de tête, une gestuelle et une expression du visage très précis. L'art du comédien au xvii^e siècle consiste à imiter un tel répertoire codifié, s'il est vrai, comme le voulait Aristote, que l'imitation n'est jamais si parfaite que là où elle procède d'une reconnaissance de telle ou telle

1. On peut comparer entre eux les fameux croquis de Le Brun concernant les expressions faciales des passions de l'âme, les illustrations du texte, les différentes peintures de l'époque pour voir que la passion est extrêmement codifiée. Toute une esthétique normative du corps, empruntée ou influencée par l'art oratoire et l'*actio* rhétorique, est mise en place au xvii^e siècle.
2. Les images fournissent un véritable répertoire de la gestualité des *dramatis personae*, codifiée par des valeurs symboliques précises et adoptées par les deux techniques de représentation picturale et théâtrale.
3. Dans le sens où les personnages y parlent de leur âme et de leur entité physique.

figure de la passion du répertoire. Et il incombe à l'acteur de « faire paraître vrai ce qui n'est que feint ». Dans le sens où l'acteur du XVII^e siècle s'inspire d'une esthétique normative, l'illustration nous apparaît comme propre à jeter quelque lumière sur l'art du comédien ; en cela elle constitue un document théâtral précieux.

Parmi toutes les théories en relation avec la physiognomonie et la recherche sur l'âme humaine, celles du philosophe Descartes⁴, du médecin Cureau de La Chambre⁵ et de l'artiste Le Brun⁶ sont les plus importantes. Le Brun, dans ses frontispices de théâtre, s'intéresse aussi à la théâtralisation des passions pour les personnages de tragédie.

D'un point de vue théorique, les passions entrent dans deux catégories : les passions dites simples, qui sont constitutives de tout homme, se réfèrent à l'admiration, l'amour, la haine, le désir, la joie et la tristesse ; les passions dites composées sont dérivées des autres et suivent un dénombrement multiple. C'est dans « l'appétit concupiscible » que logent les passions simples et dans « l'appétit irascible » celles qui sont composées. La hiérarchie morale des passions, mesurée à l'aune d'une norme de pureté et de rachat, renvoie à la finalité tout ascétique de l'existence humaine (s'efforcer de s'extraire du charnel, des humeurs néfastes pour se tourner vers Dieu et le bien). Pris entre le bien et le mal, se trouvent l'homme et ses passions. Aussi les passions apparaissent-elles comme le propre de la nature humaine, et la conséquence de sa dualité. Au-delà du jugement moral porté sur elles, les passions sont liées aux problèmes de la représentation et de l'expression.

L'amour, dans son acception générale, et son pendant, la haine, sont les préoccupations majeures des hommes de ce siècle. Descartes donne une définition générale de l'amour et de la haine (Lebrun s'en est d'ailleurs inspiré) :

L'amour est une émotion de l'âme causée par le mouvement des esprits, qui l'incite à se joindre de volonté aux objets qui paraissent lui être convenables. Et la haine est une émotion causée par les esprits, qui incite

4. Descartes, *Les Passions de l'âme*, Paris, 1649.

5. Cureau de La Chambre, *Caractères des Passions*, Paris, 1640. Dans son ouvrage, le médecin utilise un langage figuratif alliant la référence médicale à la pensée philosophique et morale. Il étudie la nature de la passion d'un point de vue moral dans le premier volume les *Passions* qui regardent le bien, l'amour, la joie, le rire, le désir et l'espérance. Les autres volumes contiennent les passions qui se rapportent au mal, formant deux groupes : la hardiesse, la colère, la haine, la douleur.

6. En 1668, Le Brun expose à l'Académie royale de peinture, dans sa fameuse *Conférence sur l'expression des passions*, comment l'expression suit les mouvements de l'âme et les traits d'un caractère (cf. *L'Expression des passions & autres conférences*, J. Philipe (éd.), Paris, Dédale – Maisonneuve et Larose, 1994).

l'âme à vouloir être séparée des objets qui se présentent à elle comme nuisibles. Je dis que ces émotions sont causées par les esprits, afin de distinguer l'amour et la haine, qui sont des passions et dépendent du corps, tant des jugements qui portent aussi l'âme à se joindre de volonté avec les choses qu'elle estime bonnes et à se séparer de celles qu'elle estime mauvaises, que des émotions que ces seuls jugements excitent en l'âme⁷.

Au théâtre comme dans l'image, l'accent est en effet mis sur la représentation de l'amour et de la haine. Leur mise en scène répond à différents critères que nous nous proposons dès à présent d'étudier.

MISES EN SCÈNE DE LA PASSION AMOUREUSE

Le champ privilégié des mouvements de l'âme au théâtre est celui de la passion amoureuse. Il n'est pas de tragédie ou de tragi-comédie sans intrigue amoureuse. L'histoire en est presque toujours cruelle, soit qu'elle multiplie les amours contrariés non réciproques soit qu'un obstacle extérieur vienne nuire au mariage du couple d'amoureux. La constitution des couples dans l'illustration renvoie aux différentes situations qu'entraîne la passion amoureuse : déclaration d'amour, désir charnel, souffrances et malheurs de l'amant infortuné, tout est montré. À cela correspond une grammaire corporelle de la passion pour l'acteur. Si les bienséances, pour les tragédies, proscrirent les scènes libidineuses de viol, de rapt ou d'érotisme extrême, les tragi-comédies du premier tiers du siècle, quant à elles, ne s'en privent pas. Dans le frontispice *Le Jugement de Pâris*⁸, le rapt d'Hélène par Pâris et la relation amoureuse entre Vénus et Pâris sont parfaitement mis en scène dans l'image. La posture des corps, le contact physique et le désir charnel sont les prémisses de la relation amoureuse entre Pâris et Vénus (premier plan de l'image). La représentation renvoie à une certaine forme d'érotisme, bien connue des peintres du xvii^e siècle⁹ : nudité du corps de la femme, geste tendre à connotation érotique comme la caresse, disposition des corps. La séduction opérée entre Vénus et Pâris, toute charnelle et de nature concupiscente, ne peut se passer d'une action physique clairement identifiable par le spectateur. Vénus, déesse de l'amour, est la Vénus terrestre qui excite le désir de l'homme, aussi dans sa fonction symbolique

7. Descartes, *Les Passions de l'âme*, article 79.

8. Sallebray, *Le Jugement de Pâris et le Ravissement d'Hélène : tragi-comédie*, Paris, 1639, front. gravé de Vignon.

9. Voir à ce propos E. Lucie-Smith, *La Sexualité dans l'art occidental*, trad. fr. A. Clerval et B. Turle, Paris – Londres, Thames & Hudson, 1991.

Vénus est-elle l'incarnation même de la volupté. Le couple Vénus-Pâris dégage une grande sensualité. Pâris qui trahit sa femme pour Vénus et ensuite Hélène qu'il enlève de force (second plan de l'image) symbolisent le vice dans l'amour libidineux.

Dans la scène d'amour contrarié, le déchirement et l'émotion douloureuse sont précisés par un geste que l'on peut qualifier « d'affectif »¹⁰ : la main sur le cœur, notamment, est une preuve de souffrance et d'amour (d'où l'expression « donner son cœur »).

Elle [la main] peut venir se poser sur la poitrine, à la place du cœur, pour donner l'impression de le toucher, de le frapper, dans un mouvement de grande émotion douloureuse¹¹,

nous dit le père de Cressolles dans ses *Vacationes autumnales*. Examinons, en effet, les trois frontispices de *Didon*, *Panthée* et *Alcionée*.

Dans *Didon*¹², la séparation des amants pour « raison d'État »¹³ est la cause de la souffrance qu'ils endurent tous les deux. Ici, dans le frontispice, les gestes d'Énée (la main sur le cœur notamment) traduisent à la fois l'amour et le déchirement énoncés au vers 1439 : « Adieu chère Didon, le désastre m'emporte ». Le visage d'Énée et sa tête inclinée se réfèrent à la définition de Le Brun concernant l'amour :

Les mouvements de cette passion, lorsqu'elle est simple, sont fort doux et simples, car le front sera uni, les sourcils un peu élevés du côté où se trouve la prunelle, la tête inclinée vers l'objet qui cause de l'amour¹⁴.

Dans le texte, la longue description des ravages de l'amour se double ici de la peinture du désespoir de Didon au moment du départ d'Énée. Celle-ci, par désespoir, court se précipiter dans la mer. Dans sa conférence, Le Brun signale en effet que dans le *désespoir* « on peut faire un homme [...] qui court et se précipite »¹⁵.

Dans *Panthée*¹⁶, le refus de Panthée cause le désespoir d'Araspe et celui-ci, pour témoigner de sa douleur et de son amour, tient encore une fois la main posée sur son cœur. C'est par fidélité pour son mari que Panthée se détourne véritablement d'Araspe – la métaphore n'est pas moindre –, dans

10. On pourra se reporter à la théorie du geste affectif défini par D. Barnett, « La rhétorique de l'opéra », *Dix-septième siècle*, n° 132, juillet-septembre 1981, p. 347.

11. Cité par M. Fumaroli, « Le corps éloquent : une somme d'*actio* et *pronuntiatio rhetorica* au XVII^e siècle, les *Vacationes autumnales* du père Louis de Cressolles (1620) », *ibid.*, p. 254.

12. G. de Scudéry, *Didon*, Paris, 1637, front. de Le Brun.

13. Énée, chargé de la fondation de Rome, doit quitter définitivement Carthage.

14. *L'Expression des passions...*, p. 79.

15. *Ibid.*, p. 108.

16. Tristan L'Hermite, *Panthée*, Paris, 1639, front. de La Hyre.

le frontispice elle tourne le dos à Araspe et rejette « son cœur » par un geste de main totalement suggestif. Panthée, à l'inverse de Pâris, fait preuve de constance amoureuse et de vertu de chasteté.

Dans le frontispice d'*Alcionée*¹⁷ représentant le couple Alcionée-Lydie, Alcionée tient encore une fois les mains posées sur le cœur. Le héros éponyme vient de s'immoler et c'est par désespoir¹⁸ qu'il s'est jeté aux pieds de sa bien-aimée pour lui déclarer une dernière fois sa flamme :

Si l'on n'aime un Amant en ce désordre étrange,
 Peut-être aimerez-vous une main qui vous venge :
 Et voyant par mon sang accomplir vos souhaits,
 Peut-être direz-vous, meurs pour le moins en paix.
 Quoi, Madame, est-il vrai que mon sang ait des charmes
 Capables maintenant de vous tirer des larmes ?
 Ha ! si pour moi ces pleurs coulent à cet instant,
 Que ma fin est heureuse, & que je meurs content¹⁹.

Ici, la douceur du héros verse dans l'affectation et la galanterie. Alcionée est le héros galant²⁰ par excellence. L'image offre le spectacle d'un désespoir amoureux et d'un acte tout à la fois funeste et sanglant. Le corps d'Alcionée, de par sa posture de soumission à genoux et l'expression de son visage, témoigne d'une sensibilité qui verse dans la mièvrerie sentimentale. Le regard langoureux et la tête inclinée montrent à la fois la tendresse, la galanterie et l'extrême sensibilité de l'amant « doucereux ». Pour Guizot, l'amour peut être effectivement synonyme de tendresse :

La tendresse est moins une action qu'une situation de cœur. Elle en rabat la fierté, en amollit le courage, et va quelquefois jusqu'à la faiblesse²¹.

De manière générale, la représentation du couple d'amoureux consentant met en avant le contact et le lien physique « pré-nuptial » : on se tient notamment par la main. À l'inverse, tourner le dos (à l'exemple de Panthée) est considéré comme une position de révolte et marque une rupture dans la communication entre les amants. À la pulsion de rupture (rendue visible par le bras tendu vers l'avant en signe de répulsion ou le dos tourné), répond alors la pulsion opposée d'acceptation de l'amour par réciprocité, le contact étant alors physique voire charnel (à l'exemple du couple Pâris-Vénus).

17. P. du Ryer, *Alcionée, tragédie*, Paris, 1640, front. de Vignon.

18. Lydie, en tant que princesse royale, ne peut épouser Alcionée simple soldat.

19. P. du Ryer, *Alcionée...*, acte V, scène 5, vers 1609-1622.

20. D'après Furetière, galant signifie « amant qui se donne tout entier au service d'une maîtresse ».

21. M. Guizot, *Dictionnaires des synonymes*, Redon, 1999.

CLÉOPÂTRE ET L'EXPRESSION DE LA HAINE

Le Brun a longuement exploré l'expression du visage humain. Dans le frontispice de *Rodogune* de Corneille²², l'accent est mis sur l'expression faciale de Cléopâtre. Là encore, l'étude comparative des dessins de Le Brun et du frontispice de *Rodogune* constitue un véritable répertoire de figures schématiques des expressions faciales utiles pour un acteur. L'expression du visage est particulièrement évoquée dans *Rodogune*. La distinction entre chaque visage du répertoire réside dans la position des yeux, des sourcils et de la bouche. Leurs multiples combinaisons donnent à lire les passions ; c'est celle de la haine qui est montrée dans le frontispice.

Dans le cadre de cette édition, Le Brun et Corneille ont travaillé dans un même sens : définir la vérité psychologique d'un caractère, déterminer une physionomie des humeurs et des tempéraments. Leur point de contact aura bien évidemment été le frontispice qui illustre la scène du dénouement²³. En partie lisible sur le visage, une description des symptômes de la rage est donnée dans le texte :

Seigneur, voyez ses yeux
Déjà tous égarés, troubles et furieux,
Cette affreuse sueur qui court sur son visage,
Cette gorge qui s'enfle. Ah, bons Dieux, quelle rage²⁴ !

Dans sa *Conférence sur l'expression des passions*, Le Brun donne une description semblable :

Le visage sera presque tout noir, couvert d'une sueur froide, les cheveux hérissés, les yeux égarés & dans un mouvement contraire, la prunelle tirant tantôt du côté du nez, & tantôt se retirant dans les coins de l'œil du côté des oreilles ; toutes les parties du visage seront extrêmement marquées & enflées²⁵.

Toutefois, le frontispice ne retient que les derniers instants de vie du personnage où la rage s'est convertie en haine personnifiée²⁶. Par comparaison, le visage de Cléopâtre se rapproche à la fois du croquis illustrant la haine et de celui de la colère dans l'édition des *Conférences*²⁷. Dans l'action du

22. P. Corneille, *Rodogune, tragédie*, Paris, 1647, front. de Le Brun.

23. *Ibid.*, acte v, scène iv.

24. *Ibid.*, vers 1806 à 1809.

25. *L'Expression des passions...*, p. 102.

26. La haine du personnage pour son fils et sa belle-fille est inspirée du schème tragique aristotélicien : le conflit entre proches.

27. *L'Expression des passions...*, p. 89.

texte qui fait suite à la description des symptômes de la rage, Cléopâtre exprimera sa haine profonde pour Rodogune et Antiochus et au moment de mourir elle rappellera une dernière fois : « Ma haine est trop fidèle, et m'a trop bien servie »²⁸.

Dans le frontispice, la figure de Cléopâtre montre les parties exactes du visage qui servent à extérioriser les passions. Pour Le Brun, c'est le visage qui fait particulièrement voir ce que l'âme ressent :

Le sourcil est la partie de tout le visage où les passions se font mieux connaître, quoique plusieurs aient pensé que ce soit dans les yeux²⁹.

Dans la théorie de Le Brun, les sourcils effectuent deux mouvements contraires : vers le haut et vers le bas. Celui qui s'élève vers le haut, comme c'est le cas du frontispice, « exprime toutes les passions les plus farouches & les plus cruelles ».

À l'alphabet des expressions se joint une grammaire des gestes. Dans l'expression des passions, si le regard et le visage sont codifiés, les positions des mains, des bras, des jambes le sont également selon des combinaisons travaillées. Dans son frontispice, Le Brun dépasse la simple grille de l'expression du visage de ses croquis. La posture du corps et les gestes sont significatifs de la passion qui anime le personnage. La main gauche de Cléopâtre serre une boucle de ses cheveux. La chevelure est également, dans la représentation, reliée au siège de la conscience et aux soucis en ce XVII^e siècle. Dans sa *Conférence sur l'expression des passions*, Le Brun énumère également les parties du corps qui peuvent servir à l'expression. Il pourrait s'agir du désespoir (ou de la colère). Les notions resteront très proches pour Le Brun, comme il le signale en 1668 :

À la colère succède quelquefois la rage ou le désespoir³⁰.

Dans le désespoir toutes les parties du corps sont presque en même état que dans la colère, mais elles doivent paraître plus désordonnées ; car on peut faire un homme qui s'arrache les cheveux³¹.

Il se peut qu'à l'époque du frontispice, en 1647, Le Brun n'ait pas encore fait de véritable distinction entre ces trois passions qui découlent de la haine : la colère, la rage ou le désespoir.

La main droite quant à elle pourrait signifier la colère dont parle le père Louis de Cressolles dans ses *Vacations autumnales* :

28. P. Corneille, *Rodogune...*, vers 1812.

29. *L'Expression des passions...*, p. 61.

30. *Ibid.*, p. 98.

31. *Ibid.*, p. 108.

La main droite, elle, se tend modérément en avant [...] au prix d'une inflexion, ce même geste peut exprimer la colère³².

Le geste est pointé en direction de Rodogune car la colère est sœur de la vengeance. À ce propos, Le Brun donne également une explication :

La Colère est une agitation turbulente que la douleur et la hardiesse excitent dans l'appétit, par laquelle l'âme se retire en elle-même pour s'éloigner de l'injure reçue, et s'élève en même temps contre la cause qui lui fait l'injure afin de s'en venger³³.

Ce geste de colère (geste d'opposition) vis à vis de Rodogune marque que son souhait de vengeance est bien présent au moment de l'action. Vengeance et haine continuent encore à dominer cette reine agonisante, jusqu'aux dernières paroles prononcées. La posture du corps est éloquente, qui repousse et rejette l'aide de Rodogune et d'Antiochus. « La haine », nous dit Le Brun,

est donc une émotion causée par les esprits qui incitent l'âme à vouloir être séparée des objets qui se présentent à elle comme nuisibles³⁴.

Les gestes des deux mains évoqués dans le frontispice sont à considérer comme des « gestes affectifs »³⁵ qui expriment la passion du personnage et corroborent l'expression du visage. La lecture du corps de Cléopâtre dans sa globalité (posture et gestes des mains) s'associe à l'expression du visage. L'ensemble forme la chorégraphie éloquente du corps sur lequel peuvent se lire les différents états qui découlent de la haine et les intentions du personnage, l'extérieur étant alors la révélation de l'intérieur du personnage et de ce qu'il ressent ou pense. Le Brun dans ses *Conférences* explique comment les figures de la passion données à voir dans *La Manne* de Poussin sont le reflet de ce que pensent et ressentent intérieurement les personnages, « ces différents états & ces diverses actions lui tenant lieu de discours et de paroles pour faire entendre sa pensée »³⁶.

Imaginons les moyens utilisés par l'acteur du xvii^e siècle pour rendre sensible aux spectateurs les jeux de physionomie du frontispice. En ce qui concerne l'effet des sourcils relevés en accent circonflexe, l'acteur pouvait certes froncer les sourcils mais un trait noir de maquillage était indispensable pour renforcer l'illusion (par comparaison, le trait du sourcil gauche

32. Cité par M. Fumaroli, « Le corps éloquent... », p. 254.

33. *L'Expression des passions...*, p. 58.

34. *Ibid.*, p. 57.

35. D. Barnett, « La rhétorique de l'opéra », p. 34.

36. *L'Expression des passions...*, p. 166.

de Cléopâtre est bien marqué dans le frontispice). Concernant les yeux égarés, l'acteur devait jouer de son regard, éventuellement s'exercer à loucher. Se placer de profil ou de trois quarts face selon les conventions théâtrales, en inclinant légèrement la tête (comme c'est l'usage pour l'expression de la haine). Par respect de la bienséance, la comédienne devait garder une dignité de reine même dans l'agonie. Le travail de jeu de scène sur le maintien a un but informatif pour le spectateur qui ne doit jamais perdre de vue la noblesse du rang social. Aussi, les règles de l'*actio*, où l'idéal de noblesse et de grâce était prédominant, auront servi de modèle à l'illustrateur et par analogie à l'actrice de la tragédie. En ce sens, le Père de Cressolles conseillait tout particulièrement à l'acteur tragique de soutenir la noblesse des gestes et de la physionomie.

La majorité des règles qui ont trait aux mouvements de l'orateur concernent les membres supérieurs du fait que les gestes (les bras, les mains, les doigts), le visage et le port de tête donnent à lire l'émotion du personnage et son discours. En rhétorique, le jeu des pieds n'émet *a priori* pas de signe particulier et les jambes doivent seulement accompagner la grâce et l'élégance du mouvement. Selon Sabine Chaouche³⁷, fléchir le corps sur le pied droit – comme le fait Cléopâtre – est permis si le buste reste droit. Le corps qui semble ici légèrement fléchir indique l'affaiblissement de la reine dans son agonie. Elle est soutenue par Laonice qui lui permet de garder une certaine contenance. Cette notion a une importance capitale pour le Père de Cressolles qui écrit dans ses *Vacationes autumnales* :

Cette manière de se tenir, les Latins l'appellent *status* et nos Français qui ont toujours fait preuve d'une profonde sagesse dans l'invention de leurs mots, le nomment « port » : ce que l'on appelle *status basilicus* chez Plaute est qualifié parmi nous de « port majestueux », ce qui désigne une économie du corps digne d'un grand prince ou d'un grand roi, qui a pour racine à mon sens, le verbe porter, & pour synonyme ce que les Français appellent « maintien » ou « contenance » ce qui revient à dire que les hommes supérieurs et doués d'une exceptionnelle noblesse d'âme « portent » tout leur corps convenablement à ce qu'ils sont, [...] et qu'ils sont « contenus » dans cette manifestation parfaitement noble et libérale d'eux-mêmes³⁸.

Le corps de l'acteur ne peut bien évidemment pas imiter toutes les modifications physiologiques du personnage. La gorge enflée (pour la Rage) est

37. S. Chaouche, *L'Art du comédien. Déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*, Paris, Champion, 2001, p. 50.

38. Cité par M. Fumaroli, « Le corps éloquent : théorie de l'action du héros cornélien », in *Héros et Orateurs*, Genève, Droz, 1996, p. 433.

difficilement représentable par l'acteur, les mots seuls devaient suffire à créer l'illusion du spectateur. À ce moment-là, comme le signale Pierre Larthomas,

[le] texte a une valeur compensatoire : il exprime ce que l'acteur lui-même ne peut physiquement exprimer et ce que le spectateur voit mal ou ne voit pas³⁹.

Ce qui est dit appelle la mise en action du personnage et, réciproquement, ce qui ne peut pas se jouer se dit. Même si l'univers des tragédies donne textuellement les réactions du corps des personnages⁴⁰, les mots ne suffisent pas à transmettre toute l'éloquence du corps. Aussi, le complément d'informations sur le jeu de l'acteur serait plus difficile à imaginer sans l'image. D'autant plus que le frontispice met en évidence les signes visuels du corps qui ne sont pas signalés par le texte : comme le mouvement du sourcil qui l'accompagne, la main gauche serrant la mèche de cheveux, l'inflexion de la main droite exprimant la colère, la posture du corps, l'expression faciale, le mouvement de la tête penchée sur le côté.

L'acteur idéal tel qu'on le conçoit à cette époque doit savoir utiliser une *actio* efficace qui accompagne les vers et utiliser l'expression du visage pour donner à voir l'humeur et le caractère qui en découlent. La mécanique de l'acteur serait sa capacité mimétique à copier les traits d'une passion. On connaît l'excellence de l'acteur Montdory dont certains témoignages rappellent qu'il savait parfaitement imiter les passions de l'âme pour le plus grand plaisir des spectateurs.

Nous pourrions conclure cette étude sur la question de la réception du spectateur. Il n'est pas de représentation au théâtre sans regard du spectateur. Rapin a parfaitement montré que la représentation des passions contribuait à la participation affective du spectateur qui vient au théâtre pour s'émouvoir, d'abord par plaisir et peut être ensuite pour se purger de ses propres excès :

La tragédie ne devient agréable au spectateur que parce qu'il devient lui-même sensible à tout ce qu'on lui représente, qu'il entre dans tous les différents sentiments des acteurs, qu'il s'intéresse dans leurs aventures, qu'il craint, et qu'il espère, qu'il s'afflige, et qu'il se réjouit avec eux [...]. C'est alors que le cœur s'abandonne à tous les objets qu'on lui propose, que toutes les images le frappent, qu'il épouse les sentiments de tous ceux

39. P. Larthomas, *Le Langage dramatique*, Paris, PUF, 1980, p. 96 (au sujet des textes de Corneille et de Racine).

40. Comme on l'a vu plus haut avec la description des symptômes de la rage sur le visage.

qui parlent, et qu'il devient susceptible de toutes les passions qu'on lui montre⁴¹.

À la lecture de ce passage, on mesure tout d'abord la force des émotions suscitées par le spectacle des sentiments et la part que les spectateurs prennent aux situations représentées. Le lecteur moderne a peut-être tendance à oublier ce fait, mais c'est pourtant là un point capital pour comprendre l'importance de la représentation des passions au théâtre. Et c'est bien la violence des passions qui intéresse les spectateurs. En définitive, la représentation de l'amour et de la haine par le spectacle pathétique qu'elle offre doit émouvoir son spectateur. Il s'agit de faire impression sur le public par l'évocation d'images pathétiques fortes de manière à susciter efficacement la crainte et la pitié du spectateur (référence à la Poétique d'Aristote oblige !).

CATHERINE GUILLOT

UNIVERSITÉ DE CAEN BASSE-NORMANDIE

41. R. Rapin, *Les Réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* [1675], E.-T. Dubois (éd.), Genève, Droz et Paris, Minard, 1970, p. 99.

