

Diderot et l'expression des passions (1) : Le corps expressif

Hisashi IDA

1. Le jeu de l'acteur et les masques des passions

Dans *Le Rêve de d'Alembert* et le *Paradoxe sur le comédien* qui sont des textes écrits sous l'influence de la théorie physiologique de la sensibilité étudiée par les médecins de l'Ecole de Montpellier, l'idée organique du corps basée sur l'hypothèse de la rivalité entre la tête et le diaphragme aboutit au discrédit de la sensibilité et de l'émotivité. L'homme sage défini par Diderot dans *Le Rêve de d'Alembert* est un être capable de maîtriser ses mouvements et de tout juger avec sang-froid. Nous voyons apparaître ici l'idée stoïcienne de la maîtrise des passions renouvelé par des principes physiologiques :

Le grand homme, s'il a malheureusement reçu cette disposition naturelle [sensibilité], s'occupera sans relâche à l'affaiblir, à la dominer, à se rendre maître de ses mouvements, et à conserver à l'origine du faisceau tout son empire. Alors il se possédera au milieu des plus grands dangers; il jugera froidement, mais sagement. Rien de ce qui peut servir à ses vues, concourir à son but ne lui échappera. On l'étonnera difficilement. Il aura quarante-cinq ans. Il sera grand roi, grand ministre, grand politique, grand artiste, surtout grand comédien, grand philosophe, grand poète, grand musicien, grand médecin. Il régnera sur lui-même et sur tout ce qui l'environne. Il ne craindra pas la mort, peur, comme a dit sublimement le stoïcien, qui est une anse que saisit le robuste pour mener le faible partout où il veut. Il aura cassé l'anse, et se sera en même temps

affranchi de toutes les tyrannies de ce monde. Les êtres sensibles ou les fous sont en scènes. Il est au parterre. C'est lui qui est le sage¹.

Le Paradoxe sur le comédien reprend le même thème de la maîtrise de soi. A la différence des hommes sensibles qui se perdent aux moindres passions qui les affectent, les hommes de sang-froid tels que doivent l'être les grands poètes et comédiens ne s'abandonnent pas à ses mouvements. Au lieu de s'émouvoir eux-mêmes, ils observent assidûment les comportements exagérés des hommes sensibles pour en tirer des modèles qui serviraient à leur imitation :

Ce n'est pas l'homme violent qui est hors de lui-même qui dispose de nous; c'est un avantage réservé à l'homme qui se possède. Les grands poètes, dramatiques surtout, sont spectateurs assidus de ce qui se passe autour d'eux dans le monde physique et dans le monde moral. [...] Ils saisissent tout ce qui les frappe; ils en font des recueils; c'est de ces recueils formés en eux, à leur insu, que tant de phénomènes rares passent dans leurs ouvrages. Les hommes chauds, violents, sensibles sont en scène; ils donnent le spectacle, mais ils n'en jouissent pas. C'est d'après eux que l'homme de génie fait sa copie. Les grands poètes, les grands acteurs, et peut-être en général tous les grands imitateurs de la nature, quels qu'ils soient, doués d'une belle imagination, d'un grand jugement, d'un tact fin, d'un goût très sûr, sont les êtres les moins sensibles. Ils sont également propres à trop de choses : ils sont trop occupés à regarder, à connaître et à imiter pour être vivement affectés au-dedans d'eux-mêmes. Je les vois sans cesse le portefeuille sur les genoux et le crayon à la main. Nous sentons, nous; eux, ils observent, étudient et peignent².

La même idée du contraste entre le sang-froid des hommes de génie et les passions immodérées des hommes sensibles se retrouve dans un autre passage :

¹ Diderot, *Le Rêve de d'Alembert*, in *Œuvres complètes*, éd. Roger Lewinter, Paris, Le Club français du livre, 1969-1973, 15 vol. (Lew.), t. 8, p. 136. Toutes les citations de Diderot dans le présent article seront tirées de cette édition.

² Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, Lew., t. 10, pp. 429-430.

[...] Dans la grande comédie, la comédie du monde, celle à laquelle j'en reviens toujours, toutes les âmes chaudes occupent le théâtre; tous les hommes de génie sont au parterre. Les premiers s'appellent des fous; les seconds, qui s'occupent à copier leurs folies, s'appellent des sages. C'est l'œil du sage qui saisit le ridicule de tant de personnages divers, qui le peint, et qui vous fait rire et de ces fâcheux originaux dont vous avez été la victime, et de vous-même. C'est lui qui vous observait, et qui traçait la copie comique et du fâcheux et de votre supplice³.

L'homme de génie appelé sage par Diderot se possède au milieu de la comédie générale que donnent les hommes sensibles. En spectateur froid, il observe, copie et collectionne dans la mémoire les diverses expressions de leur sensibilité. Au théâtre, c'est cet esprit d'observation qui fait un grand acteur, sauf que celui-ci donne une unité conventionnelle aux traits des passions naturelles qu'il a copiés et les agrandit d'après un modèle idéal. Le vrai de la scène est « la conformité des actions, des discours, de la figure, de la voix, du mouvement, du geste, avec un modèle idéal imaginé par le poète et souvent exagéré par le comédien⁴ ».

Cette différence entre la « sensibilité vraie » et la « sensibilité jouée » explique pourquoi on ne pourrait pas s'empêcher de rire si, par exemple, l'actrice la Clairon se mettait réellement en colère dans sa vie privée en gardant ses gestes et accents exagérés qui sentent un effet théâtral et qu'on admirerait au contraire si elle se trouvait sur la scène :

[...] C'est que la colère réelle de la Clairon ressemble à de la colère simulée, et que vous avez le discernement juste du masque de cette passion et de sa personne. Les images des passions au théâtre n'en sont donc pas les vraies images, ce n'en sont donc que des portraits outrés, que de grandes caricatures assujetties à des règles de convention. Or interrogez-vous; demandez-vous à vous-même quel artiste se renfermera le plus strictement dans ces règles données ? Quel est le comédien qui saisira le mieux cette bouffissure prescrite, ou de l'homme dominé par

³ *Ibid.*, p. 430.

⁴ *Ibid.*, p. 435.

son propre caractère, ou de l'homme né sans caractère, ou de l'homme qui s'en dépouille pour se revêtir d'un autre plus grand, plus noble, plus violent, plus élevé ? On est soi de nature; on est un autre d'imitation; le cœur qu'on se suppose, n'est pas le cœur qu'on a. Qu'est-ce donc que le vrai talent ? Celui de bien connaître les symptômes extérieurs de l'âme d'emprunt, de s'adresser à la sensation de ceux qui nous entendent, qui nous voient, et de les tromper par l'imitation de ces symptômes, par une imitation qui agrandisse tout dans leurs têtes et qui devienne la règle de leur jugement; car il leur est impossible d'apprécier autrement ce qui se passe au-dedans de nous. Et que nous importe en effet qu'ils sentent ou qu'ils ne sentent pas, pourvu que nous l'ignorions ?

Celui donc qui connaît le mieux et qui rend le plus parfaitement ces signes extérieurs d'après le modèle idéal le mieux conçu, est le plus grand comédien⁵.

Le grand comédien peut prendre le masque de n'importe quelle passion qu'il veut jouer sans en éprouver le vrai sentiment. Il connaît parfaitement les symptômes extérieurs des passions qui constituent le caractère de son personnage fictif et les imite en renforçant leurs traits par un agrandissement théâtral. Pour Diderot, l'acteur anglais Garrick incarne idéalement ce talent protéiforme du grand comédien. Diderot cite l'histoire d'une séance où Garrick a pris successivement les physionomies de toutes les passions dans une courte durée de temps :

Garrick passe sa tête entre les deux battants d'une porte, et dans l'intervalle de quatre à cinq secondes son visage passe successivement de la joie folle à la joie modérée; de cette joie à la tranquillité; de la tranquillité à la surprise; de la surprise à l'étonnement; de l'étonnement à la tristesse; de la tristesse à l'abattement; de l'abattement à l'effroi; de l'effroi à l'horreur; de l'horreur au désespoir, et remonte de ce dernier degré à celui d'où il était descendu. Est-ce que son âme a pu éprouver toutes ces sensations et exécuter de concert avec son visage, cette espèce de gamme ? Je n'en crois rien ni vous non plus. Si vous demandiez à cet homme célèbre, qui lui seul méritait autant qu'on fit le voyage d'Angleterre que tous les restes de Rome méritent qu'on fasse le voyage d'Italie; si vous

⁵ *Ibid.*, pp. 469-470.

lui demandiez, dis-je, la scène du petit garçon pâtissier, il vous la jouait; si vous lui demandiez tout de suite la scène d'Hamlet, il vous la jouait, également prêt à pleurer la chute de ses petits pâtés, et à suivre dans l'air le chemin d'un poignard. Est-ce qu'on rit, est-ce qu'on pleure à discrétion ? On en fait la grimace plus ou moins fidèle, plus ou moins trompeuse, selon qu'on est ou qu'on n'est pas Garrick⁶.

Comme il est démontré par cette anecdote, un grand acteur de l'envergure de Garrick peut disposer à son gré de la sensibilité des spectateurs en les trompant par l'imitation des symptômes extérieurs des passions qui sont répertoriés conventionnellement. Il s'ensuit de là logiquement que, pour rendre parfaitement ces symptômes des passions, un acteur doit être capable tout d'abord de déchiffrer et distinguer leurs nuances. Sur ce point précisément, nous pouvons approcher le travail de l'acteur à celui du « physionomiste » que Diderot définit dans l'article « Théosophes » de l'*Encyclopédie* :

[...] Les passions ont chacune leur physionomie particulière; les traits s'altèrent sur le visage à mesure qu'elles se succèdent dans l'âme. Le même homme présente donc à l'observateur attentif un grand nombre de masques divers. Ces masques des passions ont des traits caractéristiques et communs dans tous les hommes. Ce sont les mêmes viscères intérieurs qui se meuvent dans la joie, dans l'indignation, dans la colère, dans la frayeur, dans le moment de la dissimulation, du mensonge, du ressentiment. Ce sont les mêmes muscles qui se détendent ou se resserrent à l'extérieur, les mêmes parties qui se contractent ou qui s'affaissent; si la passion était permanente, elle nous ferait une physionomie permanente, et fixerait son masque sur notre visage. Qu'est-ce donc qu'un physionomiste ? C'est un homme qui connaît les masques des passions, qui en a des représentations très présentes, qui croit qu'un homme porte, malgré qu'il en ait, le masque de sa passion dominante, et qui juge des caractères des hommes d'après les masques habituels qu'il leur voit. Cet art est une branche de la sorte de divination dont il s'agit ici. (Voyez l'article PRESENTIMENT.)

⁶ *Ibid.*, p. 445.

Si les passions ont leurs physionomies particulières, elles ont aussi leurs gestes, leur ton, leur expression. Pourquoi n'ai-je point été surpris qu'un homme que j'avais regardé pendant de longues années comme un homme de bien, ait eu tout à coup la conduite d'un coquin? C'est qu'au moment où j'apprends son action, je me rappelle une foule de petites choses qui me l'avaient annoncé d'avance, et que j'avais négligées⁷.

Le grand acteur ressemble à ce physionomiste. Il observe et étudie sur les autres les traits physionomiques des passions. Au bout de ces études et des exercices, il arrive à prendre à son gré tous les masques des passions qu'il a collectionnés dans sa mémoire. Hérault de Séchelles, avocat et député, auteur d'un article sur l'art déclamatoire paru dans la revue *Magasin encyclopédique* de 1795, raconte ses souvenirs de l'actrice Mlle Clairon de qui il a pris personnellement des leçons. En rappelant les diverses méthodes d'exercice adoptées par Mlle Clairon, il rapporte un épisode raconté par un certain M. Thomas sur l'étonnante capacité de celle-ci à jouer la gamme de toutes les passions en les graduant et en les nuancant :

[...] Un jour elle s'assit sans faire un seul geste, elle peignit avec le visage seul, toutes les passions, la haine, la colère, l'indignation, l'indifférence, la tristesse, la douleur, l'amour, l'humanité, la nature, la gaieté, la joie, etc. Elle peignit non seulement les passions en elles-mêmes, mais encore toutes les nuances et toutes les différences qui les caractérisent. Par exemple, dans la crainte, elle exprima la frayeur, la peur, l'émotion, le saisissement, l'inquiétude, la terreur, etc.; sur ce qu'on lui en témoignait de l'admiration, elle répondit, qu'elle avait fait une étude particulière de l'anatomie, qu'elle savait quels muscles elle devait faire agir, et qu'ensuite, la grande habitude l'avait mise en état de faire, pour ainsi dire, agir tous ces fils⁸.

Cet épisode de Mlle de Clairon nous fait évidemment penser à celui de Garrick racontée dans *Le Paradoxe sur le comédien*. Le

⁷ *Encyclopédie*, article « Théosophes », Lew., t. 14, p. 865.

⁸ Hérault de Séchelles, « Art déclamatoire : Réflexions sur la Déclamation » in *Magasin encyclopédique*, 1(1795), p. 405.

grand acteur est un homme-protée qui peut imiter avec son seul visage les signes de toutes les passions imaginables. L'épisode de Mlle Clairon nous frappe d'autant plus que Mlle Clairon déclare avoir fait une étude particulière de l'anatomie. Comme le physionomiste dont parle Diderot dans l'article « Thésophes », Mlle Clairon connaît quels muscles agissent dans chaque passion particulière. Non seulement elle a une connaissance profonde de cette correspondance physiologique entre les mouvements extérieurs des muscles du visage et les mouvements intérieurs de l'âme, mais elle sait donner à sa physionomie les masques des passions qu'elle veut prendre en faisant agir les muscles qui participent à l'expression de ces passions.

Cette étude des signes extérieurs des passions qui fait partie des disciplines nécessaires des grands acteurs a une relation inséparable avec la tradition de la physiognomonie, « science du rapport entre le caractère et l'aspect physique des individus, et spécialement entre le caractère et les traits du visage »⁹.

2. Charles Le Brun et la théorie de l'expression

L'origine de la physiognomonie, qui sera établie systématiquement comme science ou pseudoscience par Lavater et Gall entre la fin du XVIIIe siècle et le début du XIXe siècle, remonte aux *Physiognomonica* d'Aristote. La physiognomonie aristotélicienne voit, d'une part, une correspondance entre les mouvements de l'âme et ceux du corps, et d'autre part, une analogie de caractère entre l'animal et l'homme basée sur une comparaison morphologique¹⁰:

Au moyen âge, la physiognomonie aristotélicienne et antique fusionnera avec la tradition arabe, qui interprète la physiognomonie

⁹ André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, article « Physiognomonie ».

¹⁰ Jacques Proust, « Diderot et physiognomonie » in *Cahiers d'Association Internationale des Etudes Françaises*, 13(1961).

comme l'art de deviner par le regard l'intérieur invisible des personnes. Ces deux sources différentes de la physiognomonie ont été introduites dans le monde occidental par des traductions au XIIe siècle. Ce qui explique la coexistence d'une tendance naturaliste ou médicale et d'une tendance astrologique ou divinatoire qui persistera jusqu'à la fin du XVIe siècle¹¹.

À la fin du XVIe siècle, cette concurrence de deux tendances vacille et la physiognomonie commence à se naturaliser en se dégageant de la tendance astrologique. Cette naturalisation de la physiognomonie peut bien s'expliquer par le développement général des sciences qui va pour ainsi dire exorciser et rationaliser les sciences occultes par une notion physique du monde, mais elle s'inscrit plus spécifiquement dans le contexte de la rationalisation et de la condamnation des sciences occultes qui ont suivi la Contre-Réforme catholique.

La *Conférence sur l'expression des passions* de Charles Le Brun prononcée en 1668 devant l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture et qui a connu de nombreuses éditions jusqu'à la fin du XVIIIe siècle marque le moment décisif où la physiognomonie naturaliste se dégage finalement de sa tradition astrologique en produisant une nouvelle image du corps et du visage.

Tout commence avec la découverte de la circulation sanguine par Harvey en 1628. Le modèle hydraulique du corps humain conçu par Harvey qui explique les mouvements des fluides par des lois purement physiques crée une image du corps autonome par rapport à l'âme. Le corps devient une simple mécanique comparable à une horloge ou à un automate.

Descartes exploite les résultats de cette découverte révolutionnaire et établit une image mécaniste du corps. Tous les phénomènes de la vie s'expliquent ainsi par les fonctions

¹¹ Jean-Jacques Courtine et Claudine Haroche. *Histoire du visage : Exprimer et taire ses émotions*, Paris, Editions Payot et Rivages, 1994, pp. 37-47.

mécaniques du corps sauf la pensée qui est la spécificité de l'âme et qui ressort à la métaphysique.

Dans *Les Passions de l'âme*, Descartes définit les passions comme « des perceptions, ou des sentiments, ou des émotions de l'âme, qu'on rapporte particulièrement à elle, et qui sont causées, entretenues et fortifiées par quelque mouvement des esprits¹² ». Il explique ainsi le mécanisme des passions par l'interaction de l'âme et du corps en supposant la glande pinéale du cerveau comme leur point de rencontre où agissent les esprits animaux¹³.

La *Conférence sur l'expression des passions* de Charles Le Brun applique à l'expression de la peinture la théorie psychophysiologique cartésienne résumée dans *Les Passions de l'âme*. Dans la *Conférence sur l'expression des passions*, le visage de l'homme est dénué des signatures et analogies occultistes qui le marquaient dans la physiognomonie traditionnelle. Il devient l'expression physique des passions qui s'explique seulement par des principes immanents à l'organisme du corps.

Dans la théorie de Le Brun, c'est l'idée de l'expression qui occupe le premier plan. Selon Le Brun, c'est elle qui donne à la représentation picturale des corps et des passions de la vie et du mouvement :

L'expression, à mon avis, est une naïve et naturelle ressemblance et entre dans toutes les parties de la peinture; un tableau ne sauroit être parfait sans l'Expression; c'est elle qui marque les véritables caractères de chaque chose; c'est par elle que l'on distingue la nature des corps; que les figures semblent avoir du mouvement, et tout qui est feint paraît être vrai.

Elle est aussi bien dans la couleur que dans le dessin; elle doit entrer dans la représentation des paysages, et dans l'assemblage des figures.

¹² Descartes, *Les Passions de l'âme*, article 27 « La Définition des passions de l'âme », collection Tel, Gallimard, 1988, p.172.

¹³ Voir *Ibid.*, articles 31, 32, 33, 34.

[...] l'expression est aussi une partie qui marque les mouvements du cœur, et qui rend visible les effets de la passion¹⁴.

Quant à la nature de la passion, Le Brun suit fidèlement *Les Passions de l'âme* de Descartes. Selon Le Brun, la passion est un mouvement causé dans la partie sensitive de l'âme qui dicte à celle-ci l'objet à désirer ou à éviter et qui amène généralement des actions du corps. La passion qui signifie étymologiquement l'état passif de l'âme s'interprète du coup comme action du corps. Voici que l'action corporelle se voit dotée d'une importance accrue dans l'étude de l'expression des passions :

Comme il est donc vrai que la plus grande partie des passions de l'âme produit des actions corporelles, il est nécessaire que nous sachions quelles sont les actions du corps qui expriment les passions, et ce que c'est qu'action¹⁵.

L'action des parties du corps se définit comme mouvements des muscles causés par les esprits animaux que le cerveau reçoit du sang par le circuit cardio-vasculaire et qu'il renvoie par les nerfs aux parties concernées dans l'action¹⁶. Le Brun attribue à la glande pinéale le centre de ces fonctions qui unit l'âme et chaque partie du corps :

Les uns tiennent que c'est une petite glande qui est au milieu du cerveau, parce que cette partie est unique, et que toutes les autres parties sont doubles; et comme nous avons deux yeux, deux mains et deux oreilles, et que tous les organes des nos sens extérieurs sont doubles, il faut qu'il y ait quelque lieu où les deux images qui viennent par les deux yeux, ou les deux autres impressions qui viennent d'un seul objet par les doubles organes des autres sens, se puissent assembler en une avant

¹⁴ Charles Le Brun, *Conférence de Monsieur Le Brun sur l'expression générale et particulière*, [Paris, Picart, 1698] reproduit par Jennifer Montagu dans *The Expression of the Passions: the Origin and Influence of Charles Le Brun's Conférence sur l'expression générale et particulière*, New Haven & London, Yale University Press, 1994, p. 112.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, pp. 112-113.

qu'elle parvienne à l'âme, afin qu'elle ne lui représente pas deux objets au lieu d'un.

D'autres disent que c'est au cœur, parce que c'est en cet endroit que l'on ressent les passions; et pour moi, c'est mon opinion que l'âme reçoit les impressions des passions dans le cerveau, et qu'elle en ressent les effets au cœur. Les mouvements extérieurs que j'ai remarqués, me confirment beaucoup dans cette opinion¹⁷.

En ce qui concerne le classement des passions, Le Brun recourt au schéma traditionnel qui, supposant que la partie sensible de l'âme a l'appétit concupiscible et l'appétit irascible, distribue au premier les passions simples telles qu'amour, haine, désir, joie et tristesse et fait dépendre du second les passions composées telles que crainte, hardiesse, espérance, désespoir, colère et peur. Mais, à l'instar de Descartes, Le Brun compte l'admiration pour la première des passions simples.

Ce classement est suivi par les définitions de chaque passion et par les descriptions physiologiques des mouvements du sang et des esprits qui causent les passions simples. Jusqu'ici, Le Brun ne fait que suivre les grandes lignes tracées par Descartes dans *Les Passions de l'âme*. Mais ce qui fait l'originalité de Le Brun, c'est qu'il étend à toutes les parties extérieures du corps les observations que Descartes a faites sur les mouvements intérieurs causés par les passions. Ainsi, le visage et les sourcils deviennent les lieux privilégiés où se manifestent les expressions des passions :

Mais s'il est vrai qu'il y ait une partie intérieure du corps où l'âme exerce plus immédiatement ses fonctions, et que cette partie soit celle du cerveau, nous pouvons dire de même que le visage est la partie de tout le corps où elle fait voir plus particulièrement ce qu'elle ressent.

Et comme nous avons dit que la glande qui est au milieu du cerveau, est le lieu où l'âme reçoit les images des passions, le sourcil est la partie

¹⁷ *Ibid.*, p. 113.

de tout le visage où les passions se font le mieux connaître, quoique plusieurs aient pensé que ce soit dans les yeux¹⁸.

Selon Le Brun, les mouvements des sourcils sont liés aux deux appétits de la partie sensitive de l'âme. Le mouvement vers le haut, c'est-à-dire vers le cerveau exprime les passions « les plus douces et tempérées », celui vers le bas, c'est-à-dire vers le cœur représente les passions « les plus farouches et les plus cruelles ». Ces deux grands mouvements des sourcils en haut et en bas sont nuancés selon que les passions sont simples ou complexes ou même selon la nature des passions. Si la passion est simple, le mouvement est simple; si la passion est douce, le mouvement est doux, ainsi de suite.

La *Conférence sur l'expression des passions* de Le Brun et sa théorie sur l'expression des passions marquent un déplacement important qui s'est produit au sein de la tradition de la physiognomonie. Chez Le Brun, l'expression désigne la manifestation des effets des passions sur l'extérieur du corps. Comme nous l'avons vu, elle se décrit en termes du mouvement. Avec cette théorie de l'expression qui accorde beaucoup plus d'importance aux mouvements fugitifs du corps qu'à sa structure morphologique, le visage de l'homme cesse d'être cette combinaison des traits figés qui renvoient à des signifiés transcendants et typologiques (que ce soit influence des astres ou ressemblance avec des animaux) pour devenir l'expression des mouvements intérieurs de l'organisme qui ne se réfère plus qu'à l'individu lui-même¹⁹.

L'intérêt général pour l'expression des passions qui traverse le XVII^e siècle dont la *Conférence sur l'expression des passions* de Le Brun nous présente un exemple typique s'inscrit dans le processus global d'individualisation et de socialisation du sujet psychique

¹⁸ *Ibid.*, p. 115.

¹⁹ Voir Jean-Jacques Courtine et Claudine Haroche, *op. cit.*, pp. 95-97.

qui a accompagné le développement de la société de cour et de la société bourgeoise.

Norbert Elias traduit ce processus historique de la formation du sujet psychologique moderne par l'augmentation progressive de l'autocontrainte et des disciplines. Selon Elias, le procès de la civilisation depuis la fin du moyen âge a apporté des changements aux comportements et aux sensibilités des individus. Les actions et fonctions corporelles telles que cracher, moucher et les coutumes journalières comme manger par le même plat qui se faisaient communément au moyen âge seront considérées d'abord comme grossièretés et puis comme impolitesse. Avec ce renforcement du sens de honte et de pudeur, on commence non seulement à retenir ses comportements et ses impulsions immédiats, mais aussi à éviter des contacts directs avec des autres. L'individu prendra conscience de la distance entre soi et autrui. Nous voyons ainsi apparaître ce qu'Elias appelle *homo clausus*, individu absolument autonome et refermé sur lui-même, le prototype de personnalité qui caractérise l'homme occidental de l'âge moderne.

Selon Elias, la période de la naissance de l'*homo clausus* coïncide avec celle de la formation de l'état moderne. La monopolisation du pouvoir et du contrôle par l'état monarchique et la différenciation et la stabilisation des fonctions sociales inculquent aux individus un mécanisme d'autocontrainte qui est une intériorisation psychique de la contrainte sociale²⁰.

Dans ce processus historique de la formation de l'état moderne et de l'augmentation de l'autocontrainte individuelle qui est sa conséquence, la société de cour du XVIIe siècle représente une

²⁰ « A mesure que se différencie le tissu social, le mécanisme sociogénétique de l'autocontrôle psychique évolue également vers une différenciation, une universalité et une stabilité plus grandes [...]. La stabilité particulière des mécanismes d'autocontrainte psychique qui constitue le trait typique de l'habitus de l'homme « civilisé » est étroitement liée à la monopolisation de la contrainte physique et à la solidité croissante des organes sociaux centraux. C'est précisément la formation des monopoles qui permet la mise en place d'un mécanisme de « conditionnement social » grâce auquel chaque individu est éduqué dans le sens d'un autocontrôle rigoureux. C'est là l'origine du mécanisme d'autocontrôle individuel permanent dont le fonctionnement est en partie automatique. » (Norbert Elias, *La Dynamique de l'Occident*, Paris, Calmann-Lévy, 1975, pp. 193-194.)

stade décisive où les protocoles de comportement et les codes de civilité ont été sophistiqués à la perfection, formant un modèle culturel qui déterminera les relations sociales et inter-individuelles du monde occidental moderne.

Dans la société de cour de l'Etat absolutiste où la vie privée et la vie publique s'entremêlent indistinctement du fait que les aristocrates de rangs différents vivent réunis autour du roi dans un espace très clos et dans une interdépendance très étroite, ce qui indique et définit la place de l'individu dans la hiérarchie, c'est uniquement la reconnaissance donnée par les autres à la représentation formelle qu'il donne de son ordre social. Cette formation sociale très serrée engage tous les individus dans une concurrence pour le prestige. La distinction sociale de l'individu n'est pas mesurée seulement par des moyens matériels tels que dépenses économiques et apparat de l'habitation. Elle se mesure aussi par la capacité de s'adapter au protocole de civilité qui exige la maîtrise des sentiments et des passions. Faute de cette capacité d'adaptation, on ne peut pas éviter de tomber dans le ridicule ou le danger. L'autocontrainte des gestes et des émotions devient ainsi le signe de la distinction. Ce code nobiliaire d'autocontrainte sera hérité aux XVIIe et XVIIIe siècles par la classe bourgeoise qui désire son ascension sociale et son intégration dans la société de cour.

La vie de cour et la lutte pour la distinction qui la caractérise soumettent tous les individus à une surveillance interminable et réciproque. Il est naturel que ce mode de vie et l'économie psychique qui lui est spécifique aient développé l'art d'observer les autres. Nous savons à quel point les courtisans s'intéressaient au déchiffrement des caractères et des motivations de ses semblables. Chaque geste et chaque propos d'une personne sont mis à une interprétation scrupuleuse pour en dégager des significations secrètes et cachées. Le regard de l'observateur est

hautement socialisé, qu'il s'agisse de l'observation de soi ou de celle des autres²¹.

Pour un courtisan, l'art d'observation est l'art de survivre. Il doit savoir non seulement déceler sous les visages et les propos impassibles et dissimulés de ses concurrents leurs vrais mobiles et intérêts qui puissent lui nuire fatalement, mais aussi observer froidement ses propres passions pour éviter qu'elles se trahissent au regard de ses semblables et déguiser ses pensées et conduites par une maîtrise de soi.

Cette nécessité pratique de l'art d'observation pour les courtisans explique, comme nous l'avons déjà dit, le développement au XVIIe siècle de divers genres littéraires de description psychologique comme portraits, maximes et mémoires. La *Conférence de l'expression des passions* de Le Brun et sa théorie sur l'expression des passions sont aussi marquées par le même intérêt pour l'analyse psychologique.

Objet d'un regard intériorisé, la physionomie devient le tableau mouvant de l'âme où se peignent des variations momentanées et minimales des passions de l'individu. Les signes extérieurs des passions ne sont pas pourtant si faciles à distinguer à cause de leur ressemblance et de leur caractère complexe. Et si le visage d'un homme démontre normalement ses vraies passions, il peut aussi les feindre par une maîtrise volontaire :

²¹ « Cet art curial de l'observation des hommes est d'autant plus réaliste qu'il ne vise jamais à considérer l'autre comme un être recevant ses règles et ses traits essentiels de son propre Moi. Dans l'univers de la cour, on regarde l'individu toujours avec ses implications sociales, dans ses rapports avec les autres. Ce trait révèle aussi les liens étroits entre l'homme de cour et la société. Mais l'art de l'observation ne s'applique pas uniquement aux autres, il englobe aussi l'observateur. Nous assistons à la création d'un genre particulier d'*auto-observation* : « Qu'un favori s'observe de fort près », dit La Bruyère. Il s'établit une correspondance entre l'observation de soi-même et l'observation des autres. L'une sans l'autre serait dépourvue de sens. Nous n'avons pas affaire à une auto-observation de type essentiellement religieux, consistant à observer son « Moi », à s'abîmer en soi-même, à s'isoler pour scruter et discipliner, dans un acte de soumission à la volonté de Dieu, ses mouvements les plus secrets, mais à un retour sur sa propre personne pour mieux discipliner ses relations sociales et mondaines. » (Norbert Elias, *La Société de cour*, Flammarion, 1985, p. 99.)

Il n'y a aucune passion que quelque particulière action des yeux ne déclare : et cela est si manifeste en quelques-unes, que même les valets les plus stupides peuvent remarquer à l'œil de leur maître, s'il est fâché contre eux ou s'il ne l'est pas. Mais encore qu'on aperçoive aisément ces actions des yeux et qu'on sache ce qu'elles signifient, il n'est pas aisé pour cela de les décrire, à cause que chacune est composée de plusieurs changements qui arrivent au mouvement et en la figure de l'œil, lesquels sont si particuliers et si petits, que chacun d'eux ne peut être aperçu séparément, bien que ce qui résulte de leur conjonction soit fort aisé à remarquer. On peut dire quasi le même des actions du visage qui accompagnent aussi les passions : car bien qu'elles soient plus grandes que celles des yeux, il est toutefois malaisé de les distinguer; et elles sont si peu différentes qu'il y a des hommes qui font presque la même mine lorsqu'ils pleurent que les autres lorsqu'ils rient. Il est vrai qu'il y en a quelques-unes qui sont assez remarquables, comme sont les rides du front, en la colère, et certains mouvements du nez et des lèvres en l'indignation et en la moquerie; mais elles ne semblent pas tant être naturelles que volontaires. Et généralement toutes les actions, tant du visage que des yeux, peuvent être changées par l'âme lorsque, voulant cacher sa passion, elle en imagine fortement une contraire : en sorte qu'on s'en peut aussi bien servir à dissimuler ses passions qu'à les déclarer²².

Bien que ce passage des *Passions de l'âme* de Descartes vise à critiquer la mode de la physiognomonie et la pratique sociale de la préciosité, la critique elle-même témoigne de la présence du lien inséparable et complémentaire entre l'art d'observer les passions des autres et l'art de les dissimuler. Dans la société de cour et la société bourgeoise qui connaissent une haute sophistication des codes de civilité et un renforcement de la contrainte sociale dans l'espace privé ainsi que dans l'espace public, la physiognomonie qui est l'étude de l'expression physique des passions sert de manuel pratique non seulement à l'observation des autres qui a pour but le déchiffrement de leurs sentiments cachés, mais aussi à l'observation de soi ou l'auto-observation qui consiste en un contrôle individuel des passions.

²² Descartes, *op.cit.*, article 113 « Des actions des yeux et du visage », p. 220.

Pour être un habile courtisan, il ne suffit pas d'observer et distinguer les signes extérieurs des passions des autres. Il est surtout important de dissimuler ses propres passions par une maîtrise volontaire, soit en prenant un visage impassible difficile à pénétrer par des regards, soit en simulant des passions qu'on n'éprouve pas en réalité. Pour un courtisan, le contrôle des passions est un art de diplomatie indispensable pour survivre dans la société avant d'être cette sagesse stoïcienne ou hygiénique pour vivre en accord avec soi-même que prônent Descartes et les médecins.

Le contrôle ou déguisement des passions pratiqué par les courtisans est bien comparable au métier des acteurs. Diderot évoque dans le *Paradoxe sur le comédien* cette parenté de nature entre le courtisan et le comédien :

Le Premier

Un grand comédien n'est ni un piano-forte, ni une harpe, ni un clavecin, ni un violon, ni un violoncelle; il n'a point d'accord qui lui soit propre, mais il prend l'accord et le ton qui convienne à sa partie, et il sait se prêter à toutes. J'ai une haute idée du talent d'un grand comédien; cet homme est rare, aussi rare et peut-être plus que le grand poète. Celui qui dans la société se propose et a le malheureux talent de plaire à tous, n'est rien, n'a rien qui lui appartienne, qui le distingue, qui engoue les uns et qui fatigue les autres. Il parle toujours, et toujours bien. C'est un adulateur de profession; c'est un grand courtisan, c'est un grand comédien.

Le Second

Un grand courtisan, accoutumé depuis qu'il respire au rôle d'un pantin merveilleux, prend toutes sortes de formes, au gré de la ficelle qui est entre les mains de son maître.

Le Premier

Un grand comédien est un autre pantin merveilleux dont le poète tient la ficelle, et auquel il indique à chaque ligne la véritable forme qu'il doit prendre²³.

Comme un grand courtisan est capable de prendre dans la société des masques des passions qui conviennent à la situation dans laquelle il se trouve, un grand comédien sait imiter et reproduire sur la scène les signes extérieurs de toutes les passions en s'adaptant au rôle qu'il doit jouer. Cette comparaison du comédien et du courtisan nous suggère encore une fois le lien entre l'étude physiognomonique et les techniques de l'expression des passions dans le théâtre.

3. Diderot et l'idée du corps expressif

Jacques Proust a déjà remarqué l'influence considérable de la physiognomonie de Le Brun sur l'idée de l'expression des passions chez Diderot. La *Conférence sur l'expression des passions* de Le Brun qui n'a pas été publiée du vivant de l'auteur a connu de nombreuses éditions et variations à partir de la fin du XVIIe siècle²⁴.

Selon Proust, Diderot a lu *la Méthode pour apprendre à dessiner les passions, proposée dans une conférence sur l'expression générale et particulière par M. Le Brun, premier peintre du roi, chancelier et directeur de l'Académie royale de peinture et de sculpture, enrichie*

²³ Diderot, *Paradoxe sur le comédien*, Lew., t. 10, p. 460.

²⁴ On peut classer ces éditions en trois séries selon le dissinateur qui a gravé les planches qui accompagnent le texte de Le Brun : (1) la série gravée par Sébastien le Clerc qui contient vingt planches représentant cinquante-sept figures, (2) la série gravée par Bernard Picart qui reproduit le texte intégral de Le Brun avec plus de quarante illustrations, (3) la série gravée par Jean Audran qui recueillit l'extrait du texte original avec des gravures représentant dix-neuf figures. A part ces éditions du texte de Le Brun accompagnées de gravures, on doit prendre en compte aussi l'extrait de la conférence de Le Brun contenu dans les *Sentimens des plus habiles peintres sur la pratique de la peinture et sculpture* d'Henri Testelin, secrétaire de l'Académie et ami de Le Brun. Comme l'ouvrage de Testelin a paru en 1696, en même année que l'édition de la *Conférence sur l'expression des passions* publiée par le Clerc, il est bien probable que l'édition que Picart a publiée en 1698 a emprunté des éléments à ces deux versions. Cette édition publiée par Picart en 1698 fera autorité et fournira depuis le texte de base de la *Conférence sur l'expression des passions* de Le Brun. (Voir Jennifer Montagu, *op. cit.*, pp. 175-187.)

d'un grand nombre de figures très bien dessinées²⁵. Ce texte qui correspond à la quatrième édition de la série Picart a été publié à Amsterdam en 1702. Selon toutes possibilités, Diderot a emprunté à la bibliothèque du roi en janvier 1748 cette édition de Picart publiée en 1702 ou celle publiée par Jean Audran en 1727²⁶.

Par ailleurs, la *Conférence sur l'expression des passions* de Le Brun a beaucoup influencé les auteurs des articles sur les passions de l'*Encyclopédie*. Cette dérivation, qui est la plus importante parmi toutes, a assuré la diffusion de la physiognomonie et la théorie de l'expression de Le Brun aux XVIIIe et XIXe siècles. Mais, si la physiognomonie trouve de la place dans l'*Encyclopédie*, c'est en tant que théorie de l'expression artistique des passions surtout dans la peinture, ce qui s'explique naturellement par l'influence normative que l'ouvrage de Le Brun continuait d'exercer auprès des peintres de l'Académie au milieu du XVIIIe siècle. L'article sur les passions en peinture rédigé par Chevalier de Jaucourt laisse apparemment percevoir les emprunts des éléments faits à la *Conférence sur l'expression des passions* de Le Brun, bien qu'il s'inspire en grande partie des notes de Watelet et de ses *Réflexions* mises à la fin du poème *L'Art de peindre* publié à Paris en 1706²⁷. Les *Planches* (t. II, 2e part., planches XXIV-XXVI) reproduisent par les gravures de Defehrt les illustrations des têtes représentant 12 émotions et ses explications par Le Brun tirées de l'édition d'Audran publiée en 1727.

Alors que la physiognomonie intéresse les auteurs des articles sur l'art de l'*Encyclopédie*, elle y perd de plus en plus de place comme science proprement dite. L'article « *Physionomie* » (*Morale*) écrit par Chevalier de Jaucourt définit la physionomie

²⁵ Jacques Proust, *op. cit.*, p. 320. Nous signalons que Proust présente le titre de la *Conférence* de Le Brun comme suit : *Méthode pour apprendre à deviner les passions [...]*. Il s'agirait d'une erreur de transcription.

²⁶ *Loc. cit.*

²⁷ Voir Jennifer Montagu, *op. cit.*, p. 185.

comme expression du caractère ou du tempérament, mais déconseille formellement de juger les passions d'un homme d'après leurs visages et les actions en soulignant la nature trompeuse des traits physiques qui doit à leur caractère complexe ou simplement aux accidents qui les déforment ou bien à des dissimulations volontaires²⁸.

Dans l'article « Physionomie » (*Scienc. imagin.*) qui prolonge le premier, Jaucourt cite les réflexions de Buffon dans l'*Histoire naturelle de l'homme* pour témoigner du discrédit croissant des hommes du XVIIIe siècle contre la physiognomonie qui est d'ailleurs classée dans des *sciences imaginaires* :

PHYSIONOMIE, s.f. (*Scienc. imagin.*) [...]

Il est permis de juger à quelques égards de ce qui se passe dans l'intérieur des hommes par leurs actions, et connaître à l'inspection des changements du visage, la situation actuelle de l'âme; mais comme l'âme n'a point de forme qui puisse être relative à aucune forme matérielle, on ne peut pas la juger par la figure du corps, ou par la forme du visage. Un corps mal fait peut renfermer une fort belle âme, et l'on ne doit pas juger du bon ou du mauvais naturel d'une personne par les traits de son visage; car ces traits n'ont aucun rapport avec la nature de l'âme, ils n'ont aucune analogie, sur laquelle on puisse seulement fonder des conjectures raisonnables.

Les anciens cependant étaient fort attachés à cette espèce de préjugé, et dans tous les temps il y a eu des hommes qui ont voulu faire une science divinatoire de leurs prétendues connaissances en *physionomie*; mais il est bien évident qu'elles ne peuvent s'étendre qu'à deviner ordinairement les mouvements de l'âme, par ceux des yeux, du visage et du corps; mais la forme du nez, de la bouche et des autres traits, ne fait pas plus à la forme de l'âme, au naturel de la personne, que la grandeur ou la grosseur des membres fait à la pensée. Un homme en sera-t-il moins sage parce qu'il aura des yeux petits, et la bouche grande ? Il faut donc avouer que tout ce

²⁸ *Encyclopédie*, t. 12, article « Physionomie », p. 538B. Dans l'article déjà cité, Proust soutient que Jaucourt « nie que la physiognomonie ait une valeur quelconque, mais affirme qu'il y a une authentique science de l'expression ». A la lecture du texte de Jaucourt, il nous semble plus juste de dire qu'il met catégoriquement en question l'authenticité elle-même de la physiognomonie et des sciences de la physionomie. Voir Jacques Proust, *op.cit.*, p. 321.

que nous ont dit les physionomistes est dénué de tout fondement, et que rien n'est plus chimérique que les inductions qu'ils ont voulu tirer de leurs prétendues observations météorologiques. *Hist. nat. de l'homme*. (D. J.)²⁹

La critique de la physiognomonie par Buffon dans l'*Histoire naturelle de l'homme* citée par Jaucourt souligne ainsi l'incohérence foncière entre l'état de l'âme d'une personne qui est immatériel et ses traits physiques et morphologiques et confine l'art de deviner les mouvements de l'âme par les actions du visage et du corps dans le domaine de la probabilité qui, à elle seule, n'est pas suffisante pour constituer une certitude scientifique, même si elle permet de former journalièrement des conjectures sur les caractères et les passions des hommes.

Il serait prudent cependant de penser que Buffon et Jaucourt ne nient pas en bloc l'utilité pratique de la physiognomonie dans la vie sociale. Ce qu'ils mettent en question à propos de la physiognomonie, c'est plutôt le critère du degré de la certitude qui distingue la vraie science fondée sur une connaissance par la raison et la pseudoscience qui manque de certitude et reste au niveau de l'opinion³⁰. Certes, aux yeux du naturaliste, les traits

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Sur la distinction du degré de la connaissance et la définition de la science, voir par exemple Antoine Arnauld et Pierre Nicole, *La Logique ou l'art de penser*, IV, 1. Notons que dans le *Discours sur la manière d'étudier et de traiter l'Histoire naturelle* Buffon critique les Anciens d'avoir basé la science sur le critère de l'utilité en négligeant la description exacte et lui oppose celui de la connaissance : « Cependant cet objet est le plus important, et il ne faut pas s'imaginer, même aujourd'hui, que dans l'étude de l'Histoire Naturelle on doive se borner uniquement à faire des descriptions exactes et à s'assurer seulement des faits particuliers, c'est à la vérité, et comme nous l'avons dit, le but essentiel qu'on doit se proposer d'abord; mais il faut tâcher de s'élever à quelque chose de plus grand et plus digne encore de nous occuper, c'est de combiner les observations, de généraliser les faits, de les lier ensemble par la force des analogies, et de tâcher d'arriver à ce haut degré de connoissance où nous pouvons juger que les effets particuliers dépendent d'effets plus généraux, où nous pouvons comparer la Nature avec elle-même dans ses grandes opérations, et d'où nous pouvons enfin nous ouvrir des routes pour perfectionner les différentes parties de la Physique. Une grande mémoire, de l'assiduité et de l'attention suffisent pour arriver au premier but; mais il faut ici quelque chose de plus, il faut des vues générales, un coup d'œil ferme et un raisonnement formé plus encore par la réflexion que par l'étude; il faut enfin cette qualité d'esprit qui nous fait saisir les rapports éloignés, les rassembler et en former un corps d'idées raisonnées, après en avoir apprécié au juste les vrai-semblances et en avoir pesé les probabilités. » (Buffon, *Discours sur la manière d'étudier et de traiter l'Histoire naturelle* in *Œuvres philosophiques de Buffon*, Paris, PUF, 1954, pp. 22B-23A.) Dans le même

physiques ne peuvent plus fournir le fondement des « conjectures raisonnables » sur leur analogie avec l'état de l'âme, mais ils peuvent servir quand même à des conjectures journalières et morales³¹.

Le développement des sciences naturelles et de la science de l'homme au XVIIIe siècle dont l'histoire naturelle de Buffon marque un point de repère a rendu suspect le fondement scientifique de la physiognomonie, qui tend à être remplacée par la médecine au cours du siècle et survivra à cette concurrence comme connaissance pratique et populaire³². En conséquence de cette désagrégation qui s'est produite à l'intérieur de la connaissance sur l'homme, la dernière moitié du XVIIIe siècle voit se séparer « l'étude objective de l'homme organique » et « l'écoute subjective de l'homme expressif ». Cette séparation de l'organicité du corps et de son expressivité entraînera un déplacement de la configuration discursive et disciplinaire dans l'étude de l'homme. L'organicité du corps appartient désormais au domaine de la science alors que l'expressivité du corps sera résorbée dans le domaine des arts et des lettres³³.

L'*Encyclopédie* témoigne du glissement sinon du déclin du statut de la physiognomonie qui s'est déclaré au milieu du XVIIIe siècle. Les articles « Passion », « Expression » et « Portrait » traitent chacun le problème de l'expression des passions dans l'ordre des arts et des lettres. L'article « Expression » (*Belles-lettres*) définit l'expression en général comme « représentation de la pensée » en lui donnant un sens rhétorique :

ouvrage, Buffon oppose les « vérités mathématiques » qui sont démonstratives mais arbitraires aux « vérités physiques » qui dépendent de la loi déduite des faits observés. Voir *Ibid.*, pp. 23-26.

³¹ Il est significatif sur ce point que La Bruyère admet dans les *Caractères* une certaine utilité à la physiognomonie en niant toutefois l'exactitude scientifique de celle-ci : « La physiognomonie n'est pas une règle qui nous est donnée pour juger des hommes; elle nous sert de conjecture. » (La Bruyère, *Les Caractères ou les mœurs de ce siècle*, Paris, 1688; éd. Garnier, Paris, 1962, p. 362.)

³² Jean-Jacques Courtine et Claudine Haroche, *op. cit.*, pp. 113-117.

³³ *Ibid.*, p. 132.

On peut exprimer ses pensées de trois manières; *par le ton de la voix*, comme quand on gémit; *par le geste*, comme quand on fait signe à quelqu'un d'avancer ou de se retirer; *et par la parole*, soit prononcée, soit écrite. Voyez ELOCUTION.

[...]

L'*expression* est donc la manière de peindre ses idées, et de les faire passer dans l'esprit des autres. Dans l'Eloquence et la Poésie l'*expression* est ce qu'on nomme autrement *diction*, *élocution*, *choix des mots* qu'on fait entrer dans un discours ou dans un poème³⁴.

Nous voyons que dans les belles-lettres qui incluent aussi bien le théâtre que l'éloquence, l'expression définie comme représentation des pensées « par le ton de la voix », « par le geste » et « par la parole » est liée fortement au mouvement corporel. Le corps de l'homme devient la figure mouvante des idées et des émotions. Cette idée rhétorique et dynamique de l'expression qui s'étend à toute la surface du corps individuel répond à la montée de l'intérêt pour le corps en mouvement au XVIIIe siècle dans le théâtre et la peinture.

Le mot « Expression » a aussi d'autres rubriques consacrées à l'expression en opéra et en peinture. L'article « Expression » (*peinture*) rédigé par Watelet définit l'expression en l'opposant à l'idée de l'imitation. Alors que l'imitation consiste à rendre des formes et des couleurs purement extérieures et immobiles, l'expression désigne la technique de saisir et peindre la manifestation des mouvements intérieurs du corps³⁵.

³⁴ *Encyclopédie*, t. 6, article « Expression », p. 315A.

³⁵ « Le mot *expression* s'applique aux actions et aux passions, comme le mot *imitation* s'adapte aux formes et aux couleurs : l'un est l'art de rendre des qualités incorporelles, telles que le mouvement et les affections de l'âme : l'autre est l'art d'imiter les formes qui distinguent à nos yeux les corps des uns des autres, et les couleurs que produit l'arrangement des parties qui composent leur surface.

Représenter avec des traits les formes des corps, imiter leurs couleurs avec des teintes nuancées et combinées entre elles, c'est une adresse dont l'effet soumis à nos sens, paraît vraisemblable à l'esprit : mais exprimer dans une image matérielle et immobile le mouvement, cette qualité abstraite des corps; faire naître par des figures muettes et inanimées l'idée des passions de l'âme, ces agitations internes et cachées; c'est ce qui en paraissant au-dessus des moyens de l'art, ce qu'Horace disait des poésies de Sapho : [...] » (*Encyclopédie*, t. 6, p. 318A.)

Pour peindre justement cette action du corps causée par les passions, on doit se rendre compte de l'interaction de l'âme et du corps qui fait que le mouvement ou l'altération de l'une des deux parties ne peut se produire sans causer un effet parallèle dans l'autre comme dans le cas d'une douleur corporelle ou d'une passion forte. C'est par une observation appliquée de ces rapports intimes qu'un peintre parvient à saisir dans les mouvements du corps les impressions de l'âme :

[...] C'est-là l'étude que doit faire le peintre qui aspire à la partie de l'*expression*; son succès dépendra de la finesse de ses observations, et surtout de la justesse avec laquelle il mettra d'accord ces deux mouvements. Les passions ont des degrés, comme les couleurs ont des nuances; elles naissent, s'accroissent, parviennent à la plus grande force qu'elles puissent avoir, diminuent ensuite et s'évanouissent. Les leviers que ces forces font mouvoir, suivent la progression de ces états différents; et l'artiste qui ne peut représenter qu'un moment d'une passion, doit connaître ces rapports, s'il veut que la vérité fasse le mérite de son imitation. Cette vérité, qui est une exacte convenance, naîtra donc de la précision avec laquelle (après avoir choisi la nuance d'une passion) il en exprimera le juste effet dans les formes du corps et dans leur couleur; s'il se trompe d'un degré, son imitation sera moins parfaite; si son erreur est plus considérable, d'une contradiction plus sensible naîtra le défaut de vraisemblance qui détruit l'illusion³⁶.

Dans l'*Essai sur la peinture*, Diderot accorde une importance particulière à l'expression et à la physionomie. L'expression selon Diderot signifie l'image instantanée des mouvements de l'âme qui se manifeste sur le visage de l'individu et qui marque son caractère. Un bon peintre et un bon comédien sont des physionomistes qui collectionnent dans le porte-feuille de son imagination toutes les expressions :

L'expression est en général l'image d'un sentiment.

³⁶ *Ibid.*

Un comédien qui ne se connaît pas en peinture, est un pauvre comédien; un peintre qui n'est pas physionomiste, est un pauvre peintre.

Dans chaque partie du monde, chaque contrée; dans une même contrée, chaque province; dans une province, chaque ville; dans une ville, chaque famille; dans une famille, chaque individu; dans un individu, chaque instant a sa physionomie, son expression.

L'homme entre en colère, il est attentif, il est curieux, il aime, il hait, il méprise, il dédaigne, il admire; et chacun des mouvements de son âme vient se peindre sur son visage en caractères clairs, évidents, auxquels nous ne nous méprenons jamais.

Sur son visage ! Que dis-je ? Sur sa bouche, sur ses joues, dans ses yeux, en chaque partie de son visage. L'œil s'allume, s'éteint, languit, s'égare, se fixe; et une grande imagination de peintre est un recueil immense de toutes ces expressions. Chacun de nous en a sa provision; et c'est la base du jugement que nous portons de la laideur et de la beauté. Remarquez-le bien, mon ami; interrogez-vous à l'aspect d'un homme ou d'une femme, et vous reconnaîtrez que c'est toujours l'image d'une bonne qualité, ou l'empreinte plus ou moins marquée d'une mauvaise, qui vous attire ou vous repousse³⁷.

La physionomie d'un homme est l'expression habituelle qu'il prend sur son visage. C'est à l'image d'elle qu'on juge ordinairement de son caractère et même de sa moralité, qu'elles correspondent en réalité ou non. L'expression est le masque de la passion qui se donne à lire selon les codes conventionnels des caractères. Il suffit alors d'avoir ou de se poser un masque affable pour inspirer de la confiance aux autres. Nous rencontrons ici un clivage existentiel entre l'être et le paraître qui annonce le thème de mystification cher à Diderot :

Quel que soit le caractère de l'homme, si sa physionomie habituelle est conforme à l'idée que vous avez d'une vertu, il vous attirera; si sa physionomie habituelle est conforme à l'idée que vous avez d'un vice, il vous éloignera.

On se fait à soi-même quelquefois sa physionomie. Le visage, accoutumé à prendre le caractère de la passion dominante, le garde.

³⁷ Diderot, *Essai sur la peinture*, Lew., t. 6, pp. 278-279.

Quelquefois aussi on la reçoit de la nature, et il faut bien la garder comme on l'a reçue. Il lui a plu de nous faire bons, et de nous donner le visage du méchant; ou de nous faire méchants, et de nous donner le visage de la bonté³⁸.

L'expression qui donne de la grâce et de la vie à la représentation des passions n'est pas cette grimace ou affectation qui rapetissent et défigurent souvent les personnages des tableaux de style :

[...] Le Laocoon souffre, il ne grimace pas; cependant la douleur cruelle serpente depuis l'extrémité de son orteil jusqu'au sommet de sa tête. Elle affecte profondément, sans inspirer de l'horreur. Faites que je ne puisse ni arrêter mes yeux, ni les arracher de dessus votre toile.

Ne confondez point les minauderies, la grimace, les petits coins de bouche relevés, les petits becs pincés, et mille autres puérides afféteries, avec la grâce, moins encore avec l'expression³⁹.

La grâce de l'expression n'est rien d'autre que « cette rigoureuse et précise conformité des membres avec la nature de l'action⁴⁰ ». Dans le chapitre sur le dessin, Diderot souligne la différence entre les attitudes et les actions en affirmant que les premières sont « toutes fausses et petites » et alors que les dernières sont « toutes belles et vraies⁴¹ ». Diderot, qui accorde un privilège à l'expression individuelle et à l'action naturelle du

³⁸ *Ibid.*, p. 280.

³⁹ *Ibid.*, p. 282. Dans le *Salon de 1767*, Diderot critiquera la manière qui dans l'imitation dénature l'expression des personnages : « L'expression ? Mais c'est elle qu'on accuse principalement d'être maniérée. En effet l'expression est maniérée en cent façons diverses. Il y a dans l'art, comme dans la société, les fausses grâces, la minauderie, l'afféterie, le précieux, l'ignoble, la fausse dignité ou la morgue, la fausse gravité ou la pédanterie, la fausse douleur, la fausse piété; on fait grimacer tous les vices, toutes les vertus, toutes les passions. Ces grimaces sont quelquefois dans la nature, mais elles déplaisent toujours dans l'imitation. Nous exigeons qu'on soit homme, même au milieu des plus violents supplices.

[...]

Tout personnage qui semble vous dire : « Voyez comme je pleure bien, comme je me fâche bien, comme je supplie bien », est faux et maniéré.

Tout personnage qui s'écarte des justes convenances de son état ou de son caractère, un magistrat élégant, une femme qui se désole et qui cadence ses bras, un homme qui marche et qui fait la belle jambe est faux et maniéré. » (Diderot, *Salon de 1767*, Lew., t. 7, pp. 415-416.)

⁴⁰ *Ibid.*, p. 283.

⁴¹ *Ibid.*, p. 258.

corps, critique le système de l'enseignement académique de dessin dont l'étude assidue des poses immobiles fait contracter aux peintres une *manière* figée et artificielle⁴².

Ce n'est pas d'après les poses académiques et apprêtées des modèles de l'école qu'on apprend la vérité de la nature et la vraie action qui se fondent sur « la conspiration générale des mouvements » du corps qui va de la tête aux pieds. Diderot conseille aux jeunes peintres qui marchent au Louvre leurs portefeuilles à la main d'aller aux Chartreux observer « la véritable attitude de la piété et de la componction », à la paroisse « la véritable attitude du recueillement et du repentir ». C'est dans la guinguette et enfin dans les rues qu'on trouve de vraies expressions des passions :

Cherchez les scènes publiques; soyez observateurs dans les rues, dans les jardins, dans les marchés, dans les maisons, et vous y prendrez les idées justes du vrai mouvement dans les actions de la vie. Tenez, regardez vos deux camarades qui disputent; voyez comme c'est la dispute même qui dispose à leur insu de la position de leurs membres. Examinez-les bien, et vous aurez pitié de la leçon de votre insipide modèle⁴³.

Les discussions sur la vérité de l'expression et de l'action par Diderot dans l'*Essai sur la peinture* et le *Salon de 1767* s'inscrivent dans la tradition de la théorie de l'expression picturale des

⁴² « [...] Et ces sept ans passés à l'Académie à dessiner d'après le modèle, les croyez-vous bien employés, et venez-vous savoir ce que j'en pense ? C'est que c'est là, et pendant ces sept pénibles et cruelles années, qu'on prend la *manière* dans le dessin. Toutes ces positions académiques, contraintes, apprêtées, arrangées; toutes ces actions froidement imitées par un pauvre diable, et toujours par le même diable, gagé pour venir trois fois la semaine se déshabiller et se faire mannequiner par un professeur, qu'ont-elles de commun avec les positions et les actions de la nature ? Qu'ont de commun l'homme qui tire de l'eau dans le puits de votre cour, et celui qui, n'ayant pas le même fardeau à tirer, simule gauchement cette action, avec ses deux bras en haut, sur l'estrade de l'école ? Qu'a de commun celui qui fait semblant de se mourir là, avec celui qui expire dans son lit, ou qu'on assomme dans la rue ? Qu'a de commun ce lutteur d'école avec celui de mon carrefour ? Cet homme qui implore, qui prie, qui dort, qui réfléchit, qui s'évanouit à discrétion, qu'a-t-il de commun avec le paysan étendu de fatigue sur la terre, avec le philosophe qui médite au coin de son feu, avec l'homme étouffé qui s'évanouit dans la foule ? Rien; mon ami, rien. » (*Ibid.*, pp. 256-257.)

⁴³ *Ibid.*, p. 258.

passions établie par Charles Le Brun. Ainsi, Diderot applique l'idée de l'expression non seulement au visage qui est le domaine déjà exploré par la longue tradition de la physiognomonie, mais aux mouvements de toutes les parties du corps organique, qui s'interprètent comme extériorisation de l'individualité.

Cependant, il nous reste à nous demander si le naturalisme qui caractérise la recherche de l'expressivité du corps par Diderot et sa critique de la manière des peintres académiques ne risque pas de mettre en cause l'efficacité de la théorie de l'expression de Le Brun adoptée et référée comme codes officiels par les peintres académiques du XVIIIe siècle. Nous discuterons ce statut ambigu de la théorie de l'expression dans le prochain article.