



L'expression artistique
par la voix et les gestes :
Concepts français
à l'Âge classique

CLAUDIA SCHWEITZER

Résumé L'article propose un regard sur la théorisation et sur les instructions pour la mise en pratique de ce que les auteurs français de l'âge classique appellent *actio* : la modulation de la voix et des gestes à des fins expressives. Partant des descriptions des définitions établies par les philosophes de l'époque (école cartésienne et Lumières) au sujet des effets d'un sentiment éprouvé et transmis, l'étude proposée concerne la démarche dans différents domaines artistiques (acteurs et chanteurs, en passant par la référence aux peintres) pour donner des règles pratiques afin de transformer ces analyses en une expression artistique qui plaît, qui convainc, qui touche et notamment qui émeut.

Mots-clés émotion et expression, *actio*, acteur, chanteur, peinture, lexique

1. Introduction

L'objectif d'un artiste est l'expression d'un contenu, factuel et/ou émotionnel par les moyens de son art. Dans l'article « expression » de *l'Encyclopédie* (1751, rédigé par d'Alembert, Mallet, Cahusac, Watelet et Venel), nous trouvons plusieurs explications pour le terme *expression* : dans le domaine des Belles-Lettres, il s'agit de « *la représentation de la pensée* », une pensée qui peut s'exprimer par la voix, par le geste ou par la parole prononcée ou écrite. Dans le domaine musical, l'expression « *est le ton propre au sentiment, à la situation, au caractère de chacune des parties du sujet qu'on traite* ». Dans la peinture enfin, le terme « *s'applique aux actions & aux passions* ».

Se concentrant sur l'expression des artistes qui travaillent au moyen de la voix (acteurs et musiciens notamment), on peut résumer les indications données, à la description de la voix, son ton et ses modulations, ainsi qu'à celle des gestes qui l'accompagnent ou, parfois, la remplacent. Par extension, on peut dire que l'expression vocale englobe les modifications prosodiques de la voix comme le ton, le timbre, l'intonation, le rythme, le débit et l'accentuation (Di Cristo 2013) et paralinguistiques comme des vocalismes accompagnant les mots et phrases, le souffle ou un raclement de gorge (Léon 1993), liées à l'expression faciale et à la gestualité (Ionescu 2022).

A l'âge classique, les auteurs utilisent le terme *actio* (ou *action*) pour évoquer la voix et le geste (Chaouche 2001 : 10) au service d'une explication et pour donner des instructions sur l'expressivité des artistes, l'art dramatique,

l'art de l'éloquence ou l'efficacité vocale et théâtrale. Sophie Conte (2007) résume le point de vue de Nicolas Caussin (1619) sur l'importance et l'efficacité de l'*actio* comme suit : « *L'action est essentielle parce qu'elle rend visible ce qui est intérieur, véritable épiphanie de l'âme sur le corps. Elle s'adresse aux sens, et touche ainsi ceux que les idées ont laissés insensibles. Grâce à elle, l'éloquence est complète, charnelle et intellectuelle : elle est incarnée.* » L'*actio* donne à l'artiste la possibilité d'agir sur l'âme de son public : « *Comme la lumière qui vient du soleil, ainsi l'action vient du fond de l'âme ou on pourrait aussi dire que l'âme se manifeste dans l'action comme dans un miroir, à travers le visage, les yeux, les mains et la voix qui est le meilleur instrument pour que l'éloquence puisse se manifester* »¹ (Caussin 1619).

Mais pour être efficace et pour développer une bonne technique artistique, il ne suffit pas de sentir et d'être ému. Il faut encore que l'artiste comprenne comment le visage, les yeux, les mains et la voix expriment ce que l'âme ressent. Seule l'analyse de ce fonctionnement lui permet de « jouer » ensuite un rôle, de soutenir artistiquement l'expression qu'il doit certainement sentir quand il incarne un personnage, mais qui devient plus forte lorsqu'elle est artistiquement sublimée. La technique de l'artiste peut alors faire de sa représentation ce qu'un bon maquillage fait des traits d'une femme : elle met en valeur et elle rend sensible ce qui est naturellement là.

Nous proposons dans cet article un regard sur la théorisation et sur les instructions pour la mise en pratique de l'*actio* chez les auteurs français de l'âge classique. A ce dessin, nous présenterons d'abord les définitions établies par les auteurs de l'époque pour les effets d'un sentiment éprouvé et transmis, c'est-à-dire que nous nous situerons du côté des pensées. Ensuite nous nous intéresserons à la démarche des artistes pour (re)transformer ces descriptions en action et nous essayerons de voir les différences entre les approches choisies pour le geste et pour la voix. Nous nous focaliserons sur l'acteur et sur le chanteur, mais nous regarderons aussi les textes adressés

1 « *Vt igitur lumen a sole, sic ab intima mente profluit actio, imo mens ipsa in actione se prodit, quasi in speculo, et per uultum, per oculos, per manus, per uocem, optimum eloquentiae instrumentum, in exteriora sese diffundit.* » Caussin (1619 : 9).

aux orateurs, les exigences étant assez comparables à ceux des artistes dans l'objectif de plaire, de toucher, de convaincre, bref : d'émouvoir.²

2. Approche méthodique

Aujourd'hui, l'importance des travaux pluridisciplinaires pour l'étude de l'émotion est souvent soulignée. Ainsi, Marta Tordesillas (2022) confirme que « *l'étude des émotions est un domaine à la fois complexe et hétérogène. Il s'avère nécessaire de procéder à une approche multidisciplinaire et d'analyser l'évolution du contexte historique du concept d'émotion.* » Emmanuel Petit (2022) dresse une liste de plusieurs disciplines académiques dans lesquelles l'étude scientifique des émotions occupe une place considérable : la biologie, la psychologie, la philosophie, la sociologie, l'anthropologie, l'histoire ainsi que la littérature. Selon lui, les différentes analyses peuvent, « *dans une logique interdisciplinaire* », bénéficier de « *leurs apports différenciés* ».

Parlant de l'âge classique et de la voix, les disciplines concernées ne correspondent pas tout à fait à celles évoquées par Petit. Néanmoins, conformément au sujet de notre étude, l'expression artistique, les avantages d'une étude pluridisciplinaire à partir d'un corpus, constitué de textes philosophiques, linguistiques et artistiques semblent évidents. Cette approche reflète la conviction que la confrontation et la mise en relation de plusieurs disciplines sont importantes pour comprendre non seulement de manière générale, mais aussi dans chaque discipline en particulier les théories à la base de la conception de l'expressivité artistique à l'âge classique et les moyens que les artistes étaient censés utiliser pour engendrer une certaine émotion chez le spectateur ou auditeur. En plus, cette approche pluridisciplinaire correspond à celle des auteurs des XVII^e et XVIII^e siècles, généralement cultivés et instruits dans plusieurs domaines.

Cette démarche profite des thèses sur une histoire générale, développées notamment par Sanjay Subrahmanyam (2014), ainsi que des travaux sur l'histoire connectée (Douki & Minard 2007, Bertrand 2013). Il s'agit d'une

2 Cf. Fumaroli (1995) : « *La rhétorique et le théâtre s'enracinent dans le même principe [...] selon lequel l'homme est né pour la parole et pour la parole en société.* »

multiplication des points de vue sur un seul sujet et chacun apporte plus de profondeur et permet de nouvelles perspectives.

Dans la pratique, les textes anciens doivent être mis en état d'être traités objectivement dans la perspective d'une comparaison. Le problème de base est non seulement le temps qui nous sépare de l'époque ancienne et son horizon idéologique et linguistique, mais aussi tout simplement le fait que les textes qui constituent notre corpus, sont marqués par la personnalité de leurs auteurs, leur vécu et leurs expériences. Il s'avère donc nécessaire de traduire ce discours dans un langage accessible et de le replacer dans son environnement et son contexte culturel, philosophique et esthétique. Le travail nécessite alors plusieurs étapes :

1. La définition des objets dans les textes des différentes disciplines pour comprendre exactement de quoi parle la source.
2. La traduction du contenu de la source dans un langage qui se réfère à nos connaissances actuelles (Auroux 1982), mais qui reste au plus proche de l'expression des anciens auteurs aussi. Cette « traduction » rend les textes comparables.
3. La contextualisation des objets abordés afin de les intégrer dans les théories de l'époque et les exigences de chaque art.
4. Enfin, la conceptualisation des idées repérables, car l'histoire est la « *description de l'individuel à travers des universaux* » (Veyne 1971 : 174).

3. La théorie des émotions

Les finalités d'un artiste de l'âge classique, quel que soit son domaine, sont de plaire et d'émouvoir. Il doit transmettre non seulement un fait, mais aussi les sentiments qui y sont liés, qu'ils soient directement exprimés par des mots (« Je me sens triste »), ou compréhensibles par une opération raisonnée (« Mon père est très malade »). Il s'agit de provoquer de l'empathie ou de la compassion auprès d'autrui, comme c'est le cas dans une conversation du quotidien. Selon Antoine-François Riccoboni (1750 : 36), « *l'on appelle expression, l'adresse par laquelle on fait sentir au Spectateur tous les mouvemens dont on veut paroître pénétré* ».

Aujourd'hui, on considère les émotions sous un angle psychologique et dans la lignée de l'approche naturaliste de Charles Darwin (1872) comme des « *réactions affectives intentes, des réponses de l'organisme à des situations données* » (Lacheret 2011) ou, avec les mots d'Emmanuel Petit (2022), « *des manifestations de la pensée* ». Sous un angle expressif, « *les émotions sont action et mouvement visible par autrui* » (*idem*³) et elles se manifestent « *par certaines expressions du visage (crispation) ou du corps (tremblement), sueur froides, palpitations, etc.* » (Petit 2022). Plus proche de notre sujet, Lacheret (2011) évoque également la voix et les comportements comme indicateurs de l'émotion. Ce type de définition, qui repose évidemment sur les recherches des deux derniers siècles, nous la trouvons déjà en germe à l'époque classique. Pour René Descartes, parole et mouvement sont étroitement liés : un mouvement du corps est toujours nécessaire pour la matérialisation d'une idée ou d'un sentiment par la parole. Ce mouvement est dû à une opération cognitive (motivé par l'esprit ou le cerveau) et à une opération émotive (due à l'âme) : « *ce qui est en elle [l'âme] une passion est communément en lui [le corps] une action ; en sorte qu'il n'y a point de meilleur chemin pour venir à la connaissance de nos passions que d'examiner la différence qui est entre l'âme et le corps* » (Descartes 1649 [1990] : 38).

Si l'émotion est comprise comme un mouvement, l'origine de cette interprétation découle directement de l'étymologie du terme même : il s'agit d'un dérivé des mots latins *emovere* (mouvement) et *motio* (action de mouvoir, Picoche 2009). Toujours selon Descartes, un objet « *de dehors* » fait une impression sur les sens de l'homme et excite ainsi un mouvement dans les nerfs. Ce mouvement déclenche un sentiment (des sensations) de l'âme auquel peut s'ajouter un mouvement du corps (1649 [1990] : 47). Ensuite, un mouvement de celui qui agit, qui gesticule et qui parle, peut se transmettre à une autre personne qui, à son tour, éprouve dans son âme un mouvement identique ou proche de celui du départ.⁴

3 Cf. Scherer (2004) : « *Fascial and vocal expression, as well as gestures and posture, during emotion episodes are generally considered to be central motor components of emotion.* »

4 Cf. le modèle de perception de Brunswik, adapté par Scherer, ici repris d'après Vidrascu (2007 : 10). Il s'agit d'un processus d'encodage (de l'expression) par le locuteur et, après la transmission du message, d'un décryptage (décodage) par

Or, l'acte de sentir, de recevoir un message et de s'en rendre compte se compose de la sensation proprement dite, induite par les organes sensitifs de l'homme, et d'un acte mental, intimément lié à la sensation de départ :

« Je suis le même qui sens, c'est-à-dire qui reçoit et connaît les choses comme par les organes des sens, puisqu'en effet je vois la lumière, j'ouïs le bruit, je ressens la chaleur. Mais l'on me dira que ces apparences sont fausses et que je dors. Qu'il soit ainsi ; toutefois, à tous les moins, il est très certain qu'il me semble que je vois, que j'ouïs, et que je m'échauffe ; et c'est proprement ce qui en moi s'appelle sentir, et cela, pris aussi précisément, n'est rien autre chose que penser ». (Descartes 1641 [1979] : 81, 83)

Pour comprendre le fonctionnement du processus, Descartes détaille les sensations provoquées par un bout de cire (la lumière, le bruit, la chaleur (1641 [1979] : 81). Il constate qu'afin qu'une sensation devienne compréhensible, un jugement, c'est-à-dire une opération abstraite, est toujours nécessaire. Ce jugement associe les différentes sensations, visibles, auditives ou tactiles, à l'objet, il les traduit en idées et choisit celles qui sont probantes pour comprendre la nature de cet objet.

Dans l'école cartésienne, les mécanismes de la sensation, le rôle du corps et de l'âme, la création d'une passion et son partage avec autrui seront étudiés, et on développe sur une base d'observations, d'analyses et de réflexions théoriques d'une part un métalangage, associé aux passions, et d'autre part un catalogue des émotions avec leurs expressions respectives. Au cours des XVII^e et XVIII^e siècles, les différentes émotions sont codifiées et les descriptions mises à la disposition des auteurs. Nous proposons ici en guise d'exemple un travail à partir de deux passions opposées : la tristesse et la joie. Les deux font généralement partie des émotions de base qu'identifient les auteurs (cf. Vidrescu 2007 : 16-18).⁵

l'interlocuteur. Au niveau linguistique, des signes comme la respiration, la phonation ou l'articulation expriment l'état interne du locuteur.

5 Selon Ekman (1992), ces émotions de base possèdent 9 caractéristiques grâce auxquelles on peut leur attribuer un statut de représentativité : 1. leur universalité

La tristesse est selon Descartes (1649 [1990] : 99) « *une langueur désagréable en laquelle consiste l'incommodité que l'âme reçoit du mal, ou du défaut que les impressions du cerveau lui représentent.* » Il s'agit d'un sentiment durable, lié à une action de l'esprit, « *une réflexion soutenue & profonde sur le mal qui nous arrive* » et qui « *resserre, accable, & fixe sur son objet* » (*Encyclopédie* 1751, article « passions, rédigé par Jaucourt). Pour Etienne Bretteville (1689 : 434), elle est « *la maladie du cœur, comme la douleur est la maladie du corps* ». Les signes de cette maladie sont décrits par Descartes (1649 [1990] : 99) :

« le pouls est faible et lent, et qu'on sent comme des liens autour du cœur, qui le serrent, et des glaçons qui le gèlent et communiquent leur froideur au reste du corps ; et que cependant on ne laisse pas d'avoir quelquefois bon appétit et de sentir que l'estomac ne manque point à faire son devoir. » (Descartes 1649 [1990] : 99)

La joie en revanche est « *une agréable émotion de l'âme, en laquelle consiste la jouissance qu'elle a du bien que les impressions du cerveau lui représentent comme sien* » (Descartes 1649 [1990] : 98-99). Comme la tristesse, elle est durable, il s'agit d'une « *réflexion continue, vive & animée sur le bien dont nous jouissons* » et elle déclenche des sensations « *douces & agréables* » (Jaucourt, *Encyclopédie* 1751, article « passions »). Physiquement, elle se montre par le fait

« que le pouls est égal et plus vite qu'à l'ordinaire, mais qu'il n'est pas si fort ou si grand qu'en l'amour ; et qu'on sent une chaleur agréable qui n'est pas seulement en la poitrine, mais qui se répand aussi en toutes les parties extérieures du corps avec le sang qu'on voit y venir en abondance ; et que cependant on perd quelquefois l'appétit, à

qui fait qu'elles sont reconnues par d'autres peuples, 2. leur existence chez d'autres espèces, 3. leur lien avec un contexte physiologique précis, 4. leur manifestation dans des contextes analogues, 5. la cohérence entre l'émotion ressentie et son expression, 6. un déclenchement rapide, 7. une courte durée, 8. leur évaluation mécanique, souvent automatique, 9. la possibilité qu'elles se manifestent d'une manière qui peut sembler déplacée.

cause que la digestion se fait moins que de coutume. » (Descartes 1649 [1990] : 104)

Les champs lexicaux mobilisés renvoient à ce que l'on appelle aujourd'hui la valence des émotions (cf. Kensinger 2004). Ils sont en opposition et évoquent des sentiments positifs (joie) et négatifs (tristesse). En psychologie, les émotions sont considérées comme une réponse spontanée du système nerveux, accompagnée par la production d'hormones. Ce processus provoque la manifestation des émotions sous forme de la disposition à une action qu'elles peuvent déclencher (Ionescu 2022). En adéquation aux stimulus positifs ou négatifs, et conformément à ce que l'on appelle aujourd'hui la dimension *arousal*, on repère des indications sur le degré d'activité ou de passivité du corps et des mouvements (*fixer, serrer, resserrer, geler, accabler // animé, plus vite, répandre*), sur l'aspect physique qui manifeste l'émotion (*lent, faible, froideur, bon appétit et bonne digestion // égal, chaleur, peu ou pas d'appétit et faible digestion*) et la qualité des sensations (*désagréable, langueur, mal, incommodité, défaut, maladie, liens autour du cœur, réflexion soutenue et profonde // agréable, douce, jouir, jouissance, abondance, bien, réflexion continue, vive et animée*). La dernière catégorie est la plus détaillée. Si, comme le note Koch (2009), l'analyse de la corporalité des passions vise « *le fonctionnement individuel et moral* », les successeurs de Descartes vont diriger leurs analyses vers « *la production d'effets affectifs prévisibles chez l'autre* », et c'est justement ce dont ont besoin les artistes.

4. Emouvoir : une question de sensibilité et de technicité

L'action des artistes de l'âge classique hérite de l'ancienne *actio* (selon la terminologie de Cicéron) ou *pronuntiatio* (suivant Quintilien). Considérant le discours en public, elle regarde les particularités verbales et gestuelles nécessaires pour la réussite de l'orateur. La déclamation en usage chez les acteurs dramatiques du XVII^e siècle, l'âge de l'éloquence selon Marc Fumaroli (1994), s'inscrit dans la continuité de ces techniques. On cherche l'élégance et le goût : l'esthétique de la parole éloquente, agréable et plaisante à l'oreille détermine le regard porté sur la déclamation et l'action physique des artistes. Si « *ce que fait la Nature, c'est ce que la Prononciation doit imiter* » (Le Faucheur

1676 : 88), cette imitation est à comprendre comme une imitation stylisée et la remarque concerne également le geste à part entière. L'exemple le plus connu pour la déclamation est certes la « déclamation chantée », attribuée avant tout à La Champmeslé, mais caractérisant en général une approche au XVII^e siècle que l'on peut décrire comme « chanter le vers », c'est-à-dire prononcer régulièrement et avec une référence forte aux règles du chant (Chaouche 2009). Autrement dit, l'esthétique demande le respect d'un rythme, d'une périodicité et d'une régularité qui créent une manière d'expression artificielle, obéissant à un code précis. La gestualité pratiquée par les artistes souligne ce code « *afin que ce langage muet des mains, des yeux, du visage, de la tête, & de tout le corps, fasse une puissante impression sur l'esprit, & touche vivement le cœur* » (Bretteville 1689 : 483).

Le XVIII^e siècle voit naître une nouvelle esthétique, cherchant la modernité dans une expression plus simple ou « naturelle » et critiquant la déclamation du siècle précédant comme trop emphatique. L'artiste doit d'abord sentir avec le personnage, car « *il n'y a d'autre Art en cette partie que d'allumer en son propre cœur le feu qu'on veut porter dans celui des autres* » (Rousseau 1768, article « accent »). Pour le plaisir du spectateur/auditeur, Rémond de Saint-Albine (1747 : 18) attend alors de l'artiste « *les mouvemens qui doivent nous agiter.* » Il s'agit dorénavant d'imiter de la manière la plus réaliste la nature dans l'idée « *d'être vrai pour faire ressembler les personnages* » (Dorfeuille 1798/1799 : 8).

Pour cela, il est important de disposer de connaissances, car « *toutes nos idées viennent originellement des sens, toutes nos idées ne sont cependant pas purement sensibles, puisque la réflexion s'élève des sensations aux notions les plus abstraites* » (Gourdin 1775 : 3). L'artiste doit connaître les « *regles pour conduire la voix & le geste* » (Grimarest 1707, 3), car « *le Comédien doit plaire, instruire et toucher* », il doit avoir « *les dons les plus heureux, des connoissances sûres et les facultés propres à émouvoir* » (Dorfeuille 1798/1799 : 8).

La notion des *connaissances* peut être traduite par une technique solide. Jean Poisson (1717 : 10-11) se réfère à Cicéron pour insister sur l'importance de l'exercice et d'une bonne technique. Selon lui, Cicéron n'avait au départ pas les meilleures dispositions. Toutefois, grâce à l'exercice et à l'application des règles il pouvait surmonter ces difficultés et fonder sa réputation comme « *le plus grand de tous les Orateurs.* »

La première disposition d'un artiste est d'être sensible et empathique. Il doit être « *comme une cire molle, qui sous les doigts d'un savant Artiste devient alternativement une Médée ou une Sapho, il faut que l'esprit & le cœur d'une personne de Théâtre soient propres à recevoir toutes les modifications que l'Auteur veut leur donner* » (Rémond de Sainte-Albine 1747 : 32). Ensuite, l'artiste doit disposer d'un certain nombre d'attributs naturels comme « *la voix douce & agréable* » (Le Gras 1671 : 271) qui en même temps lui permet de se faire facilement entendre et dont on souhaite qu'elle soit « *juste, moelleuse, facile, susceptible de toutes les intonations possibles* » (Clairon 1798/1799 : 23). S'y ajoute la facilité du geste qui doit être naturel et comprendre « *non seulement le mouvemens des bras, mais encore celui de toutes les parties du corps* » (Riccoboni 1750 : 5). Visage et regard jouent un rôle important. Le Gras (1671 : 275) souligne que c'est par le visage « *que nous supplions, que nous menaçons, que nous montrons de la grace & de l'affabilité, de la bienveillance & de la haine, & qu'on reconnoist si nous sommes joyeux ou tristes* ». Effectivement, « *le visage sert merveilleusement à tourner & manier les affections des Auditeurs, il n'y a personne qui ne devienne triste lors qu'on voit un visage dolent & défiguré, & qui ne devienne joyeux à la veüe d'un visage gay & riant* » (*idem*).

5. Le travail de l'artiste 1 : images et gestes

L'expressivité est un terme souvent évoqué et fortement valorisé dans les arts. Eric Bordas (2022) mentionne à ce sujet la couleur d'un tableau, le jeu d'un musicien ou d'un comédien, qui sont évalués pour décrire la capacité d'un artiste d'évoquer des émotions chez autrui. Quant à l'âge classique, que l'esthétique d'une époque demande plutôt une forte stylisation ou un modèle plus naturel, pour l'artiste il s'agit toujours d'imiter. « *La Poésie, la Peinture & la Musique sont une imitation* », confirment d'Alembert (*et al.*) dans l'article « *expression* » de *l'Encyclopédie* (1751). Cependant, cette imitation n'est pas une copie scrupuleuse : elle nécessite toujours « *un travail d'analyse, de réflexion et finalement de récréation* » (Verschaeve 2012 : 161). A ces fins, le recours à la peinture est fréquent dans les textes destinés aux artistes. Francisco Lang (1727 : 47) par exemple explique que

« on tirera le plus grand profit de l'observation attentive des images des peintres experts ou des sculpteurs (et surtout des acteurs chevronnés comme également les orateurs sacrés) pour enrichir sa propre fantaisie à leur contact et ainsi pouvoir reproduire par le vif de l'action les images dont on a imprégné l'esprit. »

L'expressivité se situe « entre le sensible et l'intelligible » (Bordas 2022). Si l'explication écrite peut fixer une impression par le moyen du langage, le peintre fournit aux acteurs une sorte d'image instantanée du corps que ce dernier doit ensuite remplir à nouveau de mouvement. Les peintres procèdent en quelque sorte à une deuxième codification par le fait de fixer une impression visuelle qui est mise en lien avec le catalogue descriptif existant pour les émotions. Il s'agit d'une sorte d'encodage (par le peintre), suivi d'un décodage (par l'acteur). Encodage et décodage sont des processus actifs et doivent être maîtrisés.

Dans les livres de peinture, on trouve des analyses fines des mouvements et de leur lien aux émotions ressenties. Gérard de Lairese (1787 : 1, 87) par exemple propose de distinguer quatre types de mouvements : les mouvements *simples* (effectués lors des actions les plus élémentaires⁶) qui correspondent à ce que nous avons appelé les aspects physiques chez les philosophes ; les mouvements *actifs* (liés à une volonté d'action⁷), reprenant la première catégorie relevée chez les philosophes ; ainsi que les mouvements *passifs ou passionnés* (liés aux émotions spontanées⁸) et les mouvements *violens*

6 Ce sont les mouvements « *que fait un homme quand il marche, en posant un pied devant l'autre, lorsqu'il porte la main à la bouche, pour boire ou pour manger ; quand il tourne la tête, etc. ; mouvements qui sont aussi naturels aux enfants qu'à l'homme fait* ». Lairese (1787 : 87).

7 Ces mouvements « *consistent à porter, à tirer, à pousser, à frapper, à grimper, etc ; et ils se dont avec connoissance de cause. Il n'y en a qu'une partie que soient aux enfans* ». (*ibid.*)

8 Ces mouvements « *doivent leur origine aux passions qui agitent le cœur ; savoir, l'amour, la haine, la colère, la tristesse, la joie, l'envie, le mépris, etc. Quoique la plupart de ces passions agissent intérieurement, ils se font néanmoins reconnaître dans certaines petites parties du corps, tels que les yeux, le nez, la bouche, les doigts, les orteils* ». (*ibid.*)

(provoqués par une impression forte⁹). Ces deux derniers se réfèrent aux aspects qualitatifs des philosophes. Le peintre doit observer et analyser ce qu'il veut représenter, car « *un tableau doit être peint dans l'action* » (*idem*). Les gravures qui caractérisent les expressions d'un visage associées aux différentes passions, proposées par Charles Le Brun, sont connues. Accompagnées d'une description écrite, elles permettent une étude détaillée du résultat des mouvements (ici figés) que la passion déclenche.

Dans ses descriptions de la tristesse et de la joie, Le Brun utilise les mêmes champs sémantiques développés que les philosophes (nous soulignons, ici et par la suite).¹⁰ Il y ajoute encore une palette de couleurs¹¹ (fig. 1 et 2).

« L'abattement que la tristesse produit fait élever les sourcils vers le milieu du front plus que du côté des jouës ; la prunelle est trouble ; le blanc de l'œil jaune ; les paupières abatuës & un peu enflées ; le tour des yeux livide ; les narines tirant en bas ; la bouche entre-ouverte & les coins abaissez ; la tête nonchalamment panchée sur une des épaules ; la couleur du visage plombée ; les lèvres pâles & sans couleur. Le Brun (1740 : 3) »

-
- 9** Ce sont les mouvements « *qui proviennent de la peur, de la crainte, du désespoir, de la folie, de la rage, etc. ; et de tout ce qui agit d'une manière violente et spontanée sur les sens de la vue et de l'ouï, tels qu'un coup de tonnerre ou d'une arme à feu, l'apparition d'un monstre ou d'une vision étrange ; par lesquels les nerfs se crispent ou se relâchent subitement, et qui affectent l'homme à tout âge* ». (*ibid.*)
- 10** Au XX^e siècle, les études de Boucher et Ekman (1975) sur l'universalité des expressions faciales confirment une bouche pincée, tirée vers le bas, et des sourcils obliques, tirés vers le haut, pour la tristesse.
- 11** A ce titre, il est intéressant que Ionescu (2022) constate les mêmes tendances pour l'usage des adjectifs de couleur en français et en roumain : la joie est associée à une expression faciale brillante et lumineuse ainsi qu'aux couleurs blanc et rose. La tristesse en revanche se manifeste par la couleur noire ou même la disparition de toute couleur.



Figure 1 : La tristesse selon Le Brun. Source : A woman whose face expresses sadness. Etching in the crayon manner by W. Hebert, c. 1770, after C. Le Brun. <https://www.europeana.eu/fr/item/9200579/y4ujdp9k>, consulté 20 novembre 2020.

« On ne remarque que peu d'altération dans le visage de ceux qui ressentent les douceurs de la joye ; le front est serain ; le sourcil sans mouvement, élevé par le milieu ; l'œil médiocrement ouvert & riant ; la prunelle vive & brillante ; les coins de la bouche s'élevent un peu ; le teint est vif ; les jouës & les lèvres vermeilles. » Le Brun (1740 : 2)



Figure 2 : La joie selon Le Brun. Source : Two faces showing joy and laughter. Etching by B. Picart, 1713, after C. Le Brun. <https://europeana.eu/fr/item/9200579/r2azq333>, consulté 20 novembre 2020.

Nous pouvons y ajouter les indications pour la tenue du corps en peinture, résumées dans l'article « passions » de *l'Encyclopédie*. Pour la tristesse, « les yeux sont *abaissés*, la tête est *panchée* sur le côté, les bras sont *pendans*, & tout le corps est *immobile* », tandis que dans la joie, « les yeux, la tête [,] les bras & tout le corps sont *agités* par des *mouvements prompts & variés* ». On note un déplacement des critères décrits vers le champ des aspects physiques. Evidemment, comme nous parlons de peinture, ce fait n'est pas étonnant.¹²

Une fois ces définitions et images figées mises à la disposition des acteurs, ils peuvent les utiliser pour la représentation des sentiments de leur personnage : « On prenait modèle sur les œuvres de Le Brun pour les expressions du visage. Les poses et les attitudes étaient aussi extrêmes que celles qui se trouvent dans

¹² Pour des tableaux comparatifs sur la description de la tristesse et de la joie dans les différents domaines, voir annexes 1 et 2.

*les œuvres du Bernin*¹³ » (Barnett 1981). Effectivement, les artistes de la scène reprennent dans leurs descriptions pour le corps et le visage celles proposées par les peintres. Selon René Bary (1679 : 93), dans un geste qu'il appelle « de la Plainte », on penche la tête vers une des deux épaules et l'acteur « met [...] les doigts les uns entre les autres, [il] tourne les mains entre-lassées du côté de la poitrine ». Le geste dit « de l'Abattement » veut que « chaque bras tombe en droite ligne vers chaque côté du corps, parce que la chute des bras suppose toujours une espèce de défaillance » (1679 : 81). Pour le visage, Bretteville (1689 : 487) nous apprend que le triste fronce les sourcils, un constat qui nous renvoie directement aux verbes *serrer* (Descartes) et *resserrer* (Jaucourt).

Pour la joie, on retrouve dans les indications pour les acteurs l'idée de l'ouverture et du mouvement. Chez Bary (1679 : 77-78), elle est associée au geste de la franchise : « *La Franchise veut qu'on éloigne les bras l'un de l'autre, & qu'en ouvrant les mains, on les tourne en dehors, parce que la franchise déploie les plis de l'ame, & que les mains tournées en dehors marquent ce déployement.* »

Pour « défiger » ou « ranimer » les images fixes, c'est-à-dire pour stimuler leur *arousal*, le vocabulaire change chez les acteurs, même s'il reste dans le même champ sémantique. On note également une préférence de l'utilisation des verbes dans leur forme active : les aspects physiques sont transformés en indications sur l'activité (des « bras pendants » par exemple deviennent « les bras qui tombent »). Notamment, les actions de tomber et de serrer s'opposant aux actions d'ouvrir et d'éloigner sont soulignées. La dimension directionnelle est ainsi fortement accentuée : c'est elle qui distingue l'image fixe de la peinture du geste de l'acteur, destiné à animer la sensation visuelle.

6. Le travail de l'artiste 2 : la voix

Le travail sur la voix demande une démarche supplémentaire. De sa nature éphémère et invisible, sa maîtrise impose une autre approche. Les fondements se trouvent cette fois non chez Descartes même, mais chez ses successeurs qui s'occupent de la question de savoir comment on peut expliquer le lien

¹³ Gian Lorenzo Bernini, dit Le Bernin, un sculpteur et peintre italien auquel on donnait le surnom de « second Michel-Ange ».

entre la sensation et la voix. C'est qu'à l'origine de la voix, il y a aussi un mouvement dans le corps humain. Le sens de l'ouïe est directement lié à la parole par un « *ébranlement des nerfs de l'oreille* » qui communique avec les parties du cerveau « *qui forment la voix* » et qui « *répondent à l'impression que la voix a faite dans le cerveau. Ils les mettent en estat de former une voix toute semblable* » (Duverney 1683 : 106-107). » Guillaume Lamy (1681 : 52-53) parle expressément de l'air agité qui produit les sons de la voix et qui se distingue par différents degrés de compression (qui sont à l'origine de son agitation). C'est ainsi que « *selon le ton de celui qui parle, nous ressentons differens mouvements. Un ton languissant nous inspire de la tristesse, un ton élevé nous donne du courage : entre les airs, les uns sont gais, & les autres melancoliques, selon les passions qu'ils excitent* » (Lamy 1699 : 231-232).

Parmi les paramètres relevés, l'*arousal*, sensible par le degré d'activité du mouvement, se voit souligné pour les gestes chez les acteurs. On note pourtant un léger changement : ils parlent moins de la direction du mouvement que de son rythme. La tristesse s'exprime par une voix, décrite par les adjectifs *languissante* (Le Faucheur, Bretteville) et *traînante* (Bary, Grimarest). S'y ajoutent les pauses, soutenues par une émission de souffle : Le Faucheur et Bretteville parlent d'une voix « *souvent interrompuë par des soupirs & par des gemissements* ». ¹⁴ Physiquement, la voix triste est *sourde* (Le Faucheur) et elle a un volume ou une intensité *faible* (Bary, Grimarest), même si elle doit être « *plus ou moins forte, selon la personne que l'on fait parler* » (Grimarest). Enfin, les adjectifs *plaintif* (Bary, Grimarest) et *crainitif* (Bretteville) qualifient la voix comme « *malade* » ou « *maladive* ».

Dans la description de la voix joyeuse, le bien-être est évident. On le ressent directement par une voix *douce* (Bary, Grimarest), *gaye* (Le Faucheur) et *légère* (Dorfeuille). L'activité s'exprime par les adjectifs *coulant* (Le Faucheur, Bretteville) et *animé* (Dorfeuille). Physiquement, la voix joyeuse est *facile* (Bary, Grimarest) et *pleine* (Bary, Le Faucheur, Bretteville, Grimarest), une indication qui renvoie non seulement à une sensation auditive, mais aussi à l'ouverture obligatoirement large du conduit vocal. Ce n'est qu'à la fin du XVIII^e siècle que nous voyons mentionné un ton élevé comme transposition

14 La citation est identique dans les deux textes.

d'un mouvement vers le haut, vu chez Le Brun : Dorfeuille décrit un « *ton élevé [qui] sert à la gaité, à l'enjouement, à la légèreté* ».

On voit ici avec beaucoup de netteté chez les acteurs que dans les descriptions des gestes les dimensions de valence et d'*arousal* prévalent sur la dimension physique. La tristesse est ainsi caractérisée par une valence négative et un *arousal* faible, et la joie par une valence positive et un *arousal* stimulé.

S'intéressant au chant, une remarque préliminaire s'impose. Comme l'acteur, le chanteur utilise sa voix, à l'opéra, il gesticule. Une contrainte physique lui impose pourtant des limites : la voix chantée demande une technique artistique supplémentaire. Si d'une part « *le Chant n'est qu'une déclamation plus embellie* » (Bérard 1755 : 50), « *une sorte de modification de la Voix, par laquelle on forme des Sons Variés & appréciables* » (*Encyclopédie*, article « chant », rédigé par Rousseau, Cahusac et Diderot), d'autre part, la voix chantée suppose la mise en jeu de mécanismes supplémentaires, des « *mouvemens du larinx en haut ou en bas* » (Blanchet 1756 : 16) pour produire une gamme de sons de hauteur plus considérables que ce n'est le cas pour la parole. Le chant demande une grande élasticité et flexibilité des organes vocaux pour former « *de beaux Sons* » (Bérard 1755 : 5), le chanteur doit avoir l'oreille et la technique pour chanter juste, pour « *lier les Sons les uns aux autres* », il doit bien articuler pour rester compréhensible et maîtriser les ornements attendus d'un musicien pour embellir les mélodies (Bérard 1755 : 151).

Dans cette entreprise, le souffle prend un rôle primordial. Les traités de Jean-Antoine Bérard et de Jean Blanchet¹⁵ consacrent de longs passages à la respiration, et notamment à « *l'expiration par rapport à l'expression de la Musique vocale* » (Blanchet 1756 : 30). Les sons sont catégorisés selon leur qualité. Ils sont décrits comme violents, entrecoupés, majestueux, étouffés, légers, tendres et maniérés.

15 Il s'agit de deux traités sur le chant, parus à un an d'intervalle (1755 et 1756), qui se ressemblent fortement. On trouve les mêmes citations dans les deux textes, à quelques petites variantes près. L'ordre des parties constitue la différence majeure des deux textes.

Parmi leurs descriptions, celle des sons étouffés reprend avec l'idée de la rétention le faible volume de la sonorité sourde, et celle des sons tendres l'idée de la douceur que les auteurs attribuent à la tristesse. Nous verrons pourtant que la description devient plus technique chez les chanteurs.

« Les Sons étouffés

Il faut arrêter un peu chaque Son, & le retenir dans la bouche : on comprend qu'alors les mêmes oscillations des lèvres de la Glotte seront continuées, & que les Sons retenus dans la bouche s'amortiront & qu'ainsi ils acquerront les degrés d'étendue & d'obscurité nécessaires. »

« Les Sons tendres

Il faut expirer quelque temps & mollement sur chaque Son ; par-là on lui imprimera un caractère de durée & de douceur propre à la tendresse. » (Bérard 1755 : 29-31)

La remarque est également valable pour la description des sons légers, faisant référence à la douceur, la légèreté et à la mobilité, vues dans les autres domaines :

« Les Sons légers

On ne doit point insister sur les Sons : il faut rendre l'air intérieur en petit volume, & avec douceur : pour lors les Vibrations de différente espèce se succéderont dans les cordes vocales : d'ailleurs les premières auront peu d'étendue, & les Sons auront le caractère de mobilité & de légèreté dont il s'agit. » (Bérard 1755 : 30-31)

La qualité du son a son origine dans une mécanique qui peut être soutenue par une technique de prononciation, typique pour l'école française. Bérard donne dans une annexe à la fin de son livre des exemples concrets pour chaque type de son et il ajoute pour les sons *étouffés* et *tendres* que le chanteur

doit « *doubler mollement les lettres* » (les deux), prononcer de manière douce et claire (sons *tendres*), tandis que pour les sons *légers*, il doit faire attention de « *préparer tres faiblement les lettres* » pour assurer la légèreté et la mobilité de la voix. Nous avons détaillé ailleurs le fonctionnement et les effets de cette technique.¹⁶ Nous nous restreignons ici à dire qu'elle a un impact direct sur le caractère des sons (que les auteurs appellent d'ailleurs « sons à caractère ») par le fait de renforcer ou de niveler la sonorité et les bruits d'occlusion ou de friction des consonnes (« lettres »). Grâce à cette technique, « *un Chanteur qui sçait employer habilement les sons violens, entrecoupés, majestueux & étaints, ou bien les sons légers, tendres & délicats, a droit de prétendre à la même réputation qu'un Artiste qui excelle dans le coloris.* » (Blanchet 1756 : 139-140).

Toute la description s'oriente vers l'activité respiratoire et articulatoire. Le champ de la description physique se remplit de nouveau, au détriment de la qualification des sensations qui, de toute façon, est censée être agréable. A la différence du peintre qui « *nous offre l'image immobile des Corps en mouvement* » (Bérard 1755 : 25), la musique (et donc le chant avant tout) « *se propose de peindre les passions du cœur humain & les mouvemens qu'ont lieu dans le Monde Physique* » (Bérard *idem*, citant le 3^e livre de *l'Orateur* de Cicéron).

7. De la peinture à la déclamation au chant

Comme la rhétorique, les arts (plastiques, scéniques et vocaux) ont pour finalité de convaincre, d'émouvoir et de plaire. Ils cherchent à avoir « *un impact sur le désir* » du spectateur/auditeur (Le Breton 2011). L'étude de l'*actio* est indispensable pour eux : elle enseigne aux orateurs, aux acteurs et chanteurs comment ils peuvent se servir de la voix et des gestes pour arriver à leurs fins. Il était donc nécessaire de théoriser la qualité du résultat ou de l'esthétique recherchés pour ensuite définir les moyens de leur réalisation. Si, depuis l'Antiquité, les auteurs donnent des consignes et des descriptions pour la pratique oratoire, les analyses de Descartes créent une nouvelle base théorique pour le travail sur les émotions. Les traits relevés ici pour

16 Cf. Schweitzer (2018), Pilot-Loiseau et al. (2018), Pilot-Loiseau & Schweitzer (2021).

la tristesse et pour la joie se retrouvent dans les textes des artistes des deux siècles suivants. Il semble que les études de la voix et du geste suivent un chemin comparable, mais, comme nous pensons l'avoir démontré, décalé.

Les Cartésiens livrent une sorte de prototype des passions, une description qui focalise trois aspects : l'activité du corps ou de ses mouvements (la dimension *arousal*), ainsi que les aspects physiques et la valence des sensations. Cette description, équilibrée dans ses trois champs d'étude (avec une légère préférence pour les aspects qualitatifs), concerne l'être humain dans son intégralité.

Les peintres fixent les descriptions théoriques visuellement et accentuent dans cette démarche les aspects physiques sensibles par la vue. Ils créent des codifications dont les éléments sont des universaux.¹⁷ Ces images sont mises à la disposition des acteurs et ils trouvent un écho direct dans les postures et expressions faciales décrites chez eux. On peut parler de positions fixes qui figent, par exemple, l'ouverture et la fermeture, une direction (vers le haut, vers le bas) ou une tension. Comme nous l'avons vu, elles reprennent des champs lexicaux et sémantiques comparables à ceux vus chez les philosophes, mais focalisés sur l'activité du mouvement. Par le lexique choisi, tristesse et joie sont présentés comme des émotions diamétralement opposées. Les nombreuses indications expliquent comment l'acteur doit procéder pour arriver à ce qui est défini comme qualité de la sensation : il s'agit d'une transposition de l'aspect visuel vers celui du mouvement, appartenant à l'*actio*. L'aspect physique est considéré comme résultat d'une action et de la manifestation d'une émotion.

Quant à la voix, l'imitation semble être la première démarche. Elle peut être directe (« une voix *faible* ») ou abstraite (« une voix *agréable* »), transposant l'impression intellectuellement comprise en un événement auditif. Les deux opérations demandent, l'une comme l'autre, une démarche raisonnée de la part de l'artiste :

« Le Comédien qui se borne à l'étude de ses rôles, qui néglige l'instruction, qui ignore les principes de son Art, qui se contente de recevoir des Leçons, d'imiter des modèles ; qui ne sait point vaincre

17 Voir les travaux de Boucher et Ekman sur l'expression faciale des émotions, cités plus haut.

les difficultés, qui attend ses succès des avantages qui lui sont personnels, de quelques dons heureux, n'est point Comédien, il ne fait rien ressembler, il s'offre lui-même sous le nom et l'habit de ses personnages. » (Dorfeuille 1798/1799 : 25)

Il semble que pour les acteurs, les adjectifs qualificatifs, la mention de quelques éléments paralinguistiques (soupirs et gémissements), et, avant tout, des indications sur la conduite et la vitesse de la voix suffisent. On reste dans le cadre des oppositions (tristesse - *sourd*, joie - *plein*, etc.), renvoyant aux dimensions de valence de *d'arousal*. La frontière entre la qualité de la voix et celle de la prononciation reste floue.

Pour autant, ces descriptions ne suffisent pas aux chanteurs. Pour eux, les indications pour la voix données par les acteurs sont valables, mais pas assez techniques. On peut comparer la relation entre les deux domaines avec les prototypes proposés par les peintres et la description des gestes par les acteurs : une plus grande technicité et une concentration sur les éléments en mouvement semble nécessaire. Pour le chanteur, cet élément est la gestion du souffle : sa gestion assure non seulement la qualité de la voix chantée, mais elle permet encore de créer des sons de différentes qualités qui restent techniquement et esthétiquement corrects. La même remarque est valable pour la prononciation qui doit suffire à une double contrainte : celle de la compréhension et celle de l'expressivité. On voit ainsi disparaître les oppositions strictes dans les descriptions de la quantité et de la nature des émotions. Un certain « degré d'étendu » s'oppose à « peu d'étendu », la voix triste est douce, et l'adjectif décrit également la voix joyeuse. Ainsi, par la description verbale du résultat final, l'opposition technique décrite pour les mouvements et la gestion du souffle est remise dans son cadre esthétique. Ces descriptions semblent prendre le rôle d'un régulateur qui, pour les gestes et l'expression faciale des acteurs, est livré par la peinture, leur montrant toujours une image esthétiquement acceptable. Ce « miroir », aujourd'hui donné aux chanteurs par les moyens de l'enregistrement, est encore inaccessible à l'époque classique : le langage reste le seul moyen d'explication pour eux.

Lorsque l'on analyse les catégories des mots utilisés pour les différents types de description, on note chez les chanteurs, comme c'était le cas pour les

philosophes et les acteurs dans leur description des gestes, l'utilisation des formes verbales à l'actif pour parler du corps et des mouvements physiques, tandis que les peintres et les acteurs dans leurs descriptions de la voix (des acteurs au théâtre) utilisent beaucoup d'adjectifs et de participes. Comparant les indications pour les gestes et pour la voix, les acteurs semblent concentrer leur travail actif sur les gestes, tandis que celui sur la voix reste plutôt sur un niveau intuitif. Le travail des chanteurs sur la voix est intéressant sous deux angles : d'abord par la mise en scène active de la voix comme un organe maîtrisable, une fois la bonne technique acquise ; et ensuite par le fait de réintégrer par le travail sur le souffle et sur la prononciation, divers aspects dans l'analyse. Si les descriptions des peintres et des acteurs restent linéaires, concentrées sur un seul élément (le visage, les membres du corps, une impression générale de la voix), les chanteurs retrouvent en quelque sorte la complexité qui caractérise les descriptions des philosophes.

8. Conclusion

Grâce à notre approche pluridisciplinaire il nous était possible de constater qu'il y a certes une certaine perméabilité entre les arts et qu'un domaine pouvait toujours s'inspirer d'un autre. Mais : tout n'est pas comparable et transposable. Ainsi, à l'âge classique comme aujourd'hui, chaque artiste doit travailler et comprendre les prototypes et les codifications des émotions. Il doit cerner et pénétrer leurs traits universaux, pour ensuite, grâce à sa propre sensibilité et capacité empathique, les transformer individuellement, les actualisant selon la situation, le personnage et son état psychique. Indépendamment du style et de l'esthétique choisis, l'expression artistique passe d'abord par le repérage et la codification des traits universaux, liés à une émotion, pour procéder dans un deuxième temps à leur réanimation et leur mise en scène individuelle. **N**

CLAUDIA SCHWEITZER

UNIVERSITÉ PAUL VALÉRY MONTPELLIER 3 ET UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE¹⁸

18 Laboratoires Praxiling, UMR 5267 CNRS, Université Paul Valéry Montpellier 3 et HTL - Histoire des théories linguistiques, Université Sorbonne Nouvelle, Paris 3, UMR 7597 CNRS, Paris.
Identifiant ORCID de l'auteur : 0000-0001-5653-1300

Bibliographie

- Auroux, Sylvain 1980. Le rôle des reconstitutions dans l'histoire des sciences. *Linx* Hors série 1 : 160-168. <https://doi.org/10.3406/linx.1980.935>
- Barnett, Dene 1981. La Rhétorique de l'opéra. *Dix-septième siècle*. 345-348.
- Bary, René 1679. *Méthode pour bien prononcer un discours*. Paris : Thierry.
- Bérard, Jean Antoine 1755. *L'art du chant*. Paris : Dessaint & Saillant etc.
- Bertrand, Romain 2013. Histoire globale, histoires connectées : un 'tournant' historiographique ? *Le « tournant global » des sciences sociales*, éd. A. Callé – S. Dufoix. Paris : La Découverte. 44-66.
- Blanchet, Jean 1756. *L'Art, ou les Principes philosophiques du chant*. Paris : Lottin etc.
- Bordas, Eric 2022. La notion d'expressivité. Présentation. *Langages* 228 : 7-24. <https://doi.org/10.3917/lang.228.0007>
- Boucher, Jerry D. – Paul Ekman 1975. Facial areas and emotional information. *Journal of Communication* 25/2 : 21-29. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.1975.tb00577.x>
- Bretteville, Etienne 1689. *L'Eloquence de la Chaire et du Barreau selon les principes les plus solides de La Rhétorique sacrée & profane*. Paris : Thierry.
- Caelen-Haumont, Geneviève 2005. Les états émotionnels et la Prosodie : paradigmes, modèles, paramètres. *Phonologie et phonétique : Forme et substance*, éd. N. Nguyen. Paris : Hermès. 397-424.
- Caussin, Nicolas 1619. *Eloquentiae sacrae et humanae parallela*. Paris.
- Chaouche, Sabine 2001. *Sept traités sur le jeu du comédien et autres textes. De l'action oratoire à l'art dramatique (1657-1750)*. Paris : Champion.
- Chaouche, Sabine 2009. La poésie racinienne : chant ou déclamation. *La Licorne* 50.
- Clairon, Hyppolite 1798. *Mémoires et réflexions sur l'art dramatique*. Paris : L'Auteur.
- Conte, Sophie 2007. Louis de Cressoles : le savoir au service de l'action oratoire. *Dix-septième siècle* 237, 4 : 653-667. <https://doi.org/10.3917/dss.074.0653>
- Darwin, Charles 1872. *The expression of emotions in man and animals*. London : Marrey. <https://doi.org/10.1037/10001-000>
- Descartes, René 1641 [1979]. *Méditations métaphysiques*, éd. utilisée. Paris : Flammarion.
- Descartes, René 1649 [1999]. *Les passions de l'âme*, éd. utilisée : Paris : Le Livre de Poche.
- Di Cristo, Albert 2013. *La Prosodie de la parole*. Bruxelles : De Boeck.
- Diderot, Denis – Jean le Rond d'Alembert 1751. *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Paris : Le Breton etc.
- Dorfeuille 1798/1799. *Les Elemens de l'art du comédien considéré dans chacune des parties qui le composent*. Paris.
- Douki, Caroline – Philippe Minard 2007. Histoire globale, histoire connectée : un changement d'échelle historiographique ? *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 5/54-5 :

- 7-21. <https://doi.org/10.3917/rhmc.545.0007>
- Duverney, Joseph-Guichard 1683. *Traité de l'organe de l'ouïe*. Paris : Michallet.
- Ekman, Paul 1971. Universals and Cultural Differences in Facial Expressions of Emotions. *Nebraska Symposium on Motivation*, éd. J. Cole. Lincoln: University of Nebraska Press. 207-282.
- Ekman, Paul 1992. An argument for basic emotions. *Cognition and Emotion* 6: 169-200. <https://doi.org/10.1080/02699939208411068>
- Fumaroli, Marc 1994. *L'âge de l'éloquence : rhétorique et « res literaria », de la Renaissance au seuil de l'époque classique*. Paris : Champion.
- Fumaroli, Marc 1995. Les Jésuites et la pédagogie de la parole. *I Gesuiti e i primordi del teatro barocco in Europa*, éd. M. Chiabo – F. Doglio. Viterbe: Centro Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale. 39-56.
- Gourdin, François Philippe 1775. *Considérations philosophiques sur l'action de l'orateur*. Amsterdam etc. : Dessaint – Manoury.
- Grimarest, Jean-Léonor Le Gallois 1707. *Traité du récitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation, et dans le chant*. Paris : Le Frere – Rilou.
- Ionescu, Alice 2022. Les 'couleurs des émotions': Approche contrastive français – roumain, *Annales de l'université de Craïova* 26/1 : 31-45. <https://doi.org/10.52846/AUCLLR.2022.01.02>
- Kensinger, Elizabeth A. 2004 Remembering emotional experiences: the contribution of valence and arousal. *Reviews in Neurosciences* 15 : 241-252. <https://doi.org/10.1515/REVNEURO.2004.15.4.241>
- Koch, Erec R. 2009. La contagion des passions. De Descartes à Malesherbes. *Littératures classiques* 1/68 : 177-188. <https://doi.org/10.3917/licla.068.0177>
- Lacheret, Anne 2011. Le corps en voix ou l'expression prosodique des émotions. *Evolutions psychomotrices* 23, 90 : 25-37.
- Lairesse, Gérard de 1787. *Le grand livre des peintres, ou l'art de la peinture considéré dans toutes ses parties*, vol. 1. Paris : Hôtel de Thou.
- Lamy, Bernard 1699. *L'Art de parler*. Amsterdam : Marret.
- Lamy, Guillaume 1681. *Explication mécanique et physique des fonctions de l'âme sensitive*. Paris : Michallet.
- Lang, Francisco 1727. *Dissertatio de Actione scenica cum figuris eandem explicantibus et Observationibus quibusdam de Arte comica*. Munich : Riedlin.
- Le Brun, Charles 1740. *Méthode pour apprendre à dessiner les passions*. Amsterdam : Plaats.
- Le Faucheur, Michel 1678. *Traicté de l'Action de l'orateur ou de la Prononciation et du Geste*. Paris : Courbe.
- Le Gras, Sieur 1671. *La Rhétorique françoise ou Les Preceptes de l'ancienne et vraye éloquence*. Paris : de Rafflé.
- Léon, Pierre 1993. *Précis de phonostylistique. Parole et expressivité*. Paris : Nathan.
- Picoche, Jacqueline éd. 1992. *Dictionnaire étymologique du français*. Paris : Le Robert.
- Pillot-Loiseau, Claire – Claudia Schweitzer – Christelle Dodane – Giuseppina Turco – Alice Romeo

2018. Doubler les consonnes en chant baroque français : une gémiation expressive ?. *Proc. XXXII^e Journées d'Études sur la Parole* : 19-27. <https://doi.org/10.21437/JEP.2018-3>
- Petit, Emmanuel 2022. Théorie des émotions et analyse économique : une revue. *Revue d'économie politique* 2/132 : 181-215. <https://doi.org/10.3917/redp.322.0181>
- Pillot-Loiseau, Claire – Claudia Schweitzer 2021. Le doublement de consonnes dans la musique baroque française : objectifs, technique et phonétique. *Histoire de la description de la parole : de l'introspection à l'instrumentation*, éd. C. Dodane – C. Schweitzer. Paris : Champion, 319-342.
- Poisson, Jean 1717. *Réflexions sur l'Art de parler en public*. s. l.
- Rémond de Sainte-Albine, Pierre 1747. *Le comédien*. Paris : Vincent.
- Riccoboni, François 1750. *L'Art du théâtre*. Paris : Simon – Griffart.
- Rousseau, Jean-Jacques 1768. *Dictionnaire de musique*. Paris : Duchesne.
- Scherer, Klaus R. 2003. Vocal communication of emotions: A review of research paradigm. *Speech Communication* 40: 227-256. [https://doi.org/10.1016/S0167-6393\(02\)00084-5](https://doi.org/10.1016/S0167-6393(02)00084-5)
- Scherer, Klaus R. 2004. Which Emotions Can be Induced by Music? What Are the Underlying Mechanisms? And How Can We Measure Them?. *Journal of New Music Research* 33, 3: 239-251. <https://doi.org/10.1080/0929821042000317822>
- Schweitzer, Claudia 2018. *Parole et Chant. Histoire des théories du son du français à l'âge classique (XVII^e et XVIII^e siècles)*. Thèse de doctorat. Université Sorbonne nouvelle - Paris 3.
- Subrahmanyam, Sanjay 2014. *Aux origines de l'histoire globale*. Paris : Collège de France, Fayard. <https://doi.org/10.4000/books.cdf.3606>
- Tordesillas, Marta 2022. Approches philosophiques et linguistique sur le sens : les émotions. *Annales de l'université de Craïova* 26/1 : 78-96. <https://doi.org/10.52846/AUCLLR.2022.01.05>
- Verschaeve, Michel 2012. *Traité de Chant et Mise en scène Baroques*. Paris : Martin.
- Vidrascu, Laurence 2007. *Analyse et détection des émotions verbales dans les interactions orales*. Thèse de doctorat. Paris Sud – Paris XI.

Annexe 1 : Indications données pour la tristesse

	<i>Arousal</i> (corps et mouvements)	Description physique	Valence
Philosophie : Théorie	Actions de fixer, serrer et resserrer, Accablement	Pouls lent et faible, Impression de froideur, Bon appétit et bonne digestion	Sensation désagréable, de geler Impression de langueur, de mal, d'inconfort, de défaut, de maladie, d'avoir des liens autour du cœur, Réflexion soutenue et profonde
Peinture (geste)	Immobilité du corps, élévation des sourcils Narines tirées vers le bas, Tête penchée vers les épaules	Bras pendants, Visage plombé Tête penchée sur le côté, les prunelles troublées, Sourcils élevés, Paupières abattues et enflées, Yeux abaissés et jaunes et le tour des yeux livide, La bouche entre-ouverte, les coins abaissés Les lèvres pâles et sans couleur	Abattement
Acteurs (gestes)	Gestes de rapprochement : (tourner les mains entrelacées vers le corps, mettre les doigts ensemble), Laisser tomber les bras (chute des bras)	La tête penchée, Les sourcils froncés	Geste d'abattement et de plainte, Impression de défaillance
Acteurs (voix)	Voix languissante, traînante et interrompue	Voix sourde avec un faible volume	Voix plaintive et craintive Soupirs, gémissements
Chanteurs (voix)	Actions d'arrêter, de retenir et d'amortir les sons, Faire durer les sons Expiration lente (continue) et molle	Vibrations égales et continues, Lettres mollement doublées Voix étouffée, Sons avec certain degré d'étendu	Son obscur, doux et tendre, Prononciation claire et douce

Annexe 2 : Indications données pour la joie

	<i>Arousal</i> (corps et mouvements)	Description physique	Valence
Philosophie : Théorie	Sentiment animé, Pouls plus vite, Chaleur qui se répand dans tout le corps	Pouls égal, Sentiment de chaleur, Peu ou pas d'appétit et faible digestion	Sensation agréable, douce, Impression de jouissance, d'abondance, de bien, Réflexion continue, vive et animée
Peinture (geste)	Corps agité, Coins de la bouche élevés, Actions promptes et variées	Sourcils en position normale et un peu élevés, Œil médiocrement ouvert et riant Teint vif, Peu d'altération du visage) Prunelle vive et brillante, Joues et lèvres vermeilles	Front serein, Expression douce
Acteurs (gestes)	Gestes d'ouverture : éloigner les bras, ouvrir les mains et les tourner en dehors	Mains tournées	Geste de franchise, déploie- ment
Acteurs (voix)	Voix coulante et animée	Voix pleine, Ton élevé	Voix douce, gaie, facile et légère Enjouement, gaieté, légèreté
Chanteurs (voix)	Expiration en petit volume et avec douceur, Voix mobile Lettres très faiblement préparées Sons peu d'étendu et sans accent particulier, Vibrations variées		Voix légère