

*La representación de las pasiones. Perspectivas artísticas, filosóficas y científicas* est un ouvrage soigné, comprenant de multiples illustrations et composé de 12 chapitres, encadrés par une introduction et, en guise de prologue, une conférence qui, bien qu'elle échappe quelque peu au format universitaire, n'en est pas moins digne d'intérêt. Comme le titre le laisse présager, il s'agit d'un livre aux points de vue multiples, qui tente d'embrasser un large spectre scientifique afin de cerner au plus près le processus de représentation des émotions. Si le lecteur est sensible, d'un côté, à la présence de divers spécialistes, tous très pointus dans leur domaine, il en résulte sans doute une impression d'éclatement qui constitue, de mon point de vue, le défaut majeur de l'ouvrage.

En effet, les domaines de spécialité des treize auteurs sont très variés : depuis la sculpture (et la composition en architecture) pour Juan Bordes, jusqu'au chant lyrique et l'histoire de la musique (María del Coral Morales Villar), en passant par la psychologie (Antoni Gomila et Enrique G. Fernández-Abascal) et la philosophie (Fernando Broncano). La discipline la mieux représentée quantitativement est, sans aucun doute, la littérature, y compris classique, au travers des études de Guadalupe Soria Tomás, David Conte, Eduardo Pérez-Rasilla, Alba Montes Sánchez, Rosa García-Gasco Villarrubia et Mercedes Rivero Obra. Parmi ces derniers, la plupart ont également partie liée avec le théâtre, soit que celui-ci constitue plus spécifiquement leur champ d'investigation, soit qu'ils en aient une pratique professionnelle, qui vient redoubler leur formation universitaire en lettres. Cet important noyau est renforcé par la présence et les textes de Fernando Doménech Rico (Professeur à l'École Supérieure d'Art Dramatique – RESAD) et de la comédienne Magüi Mira.

Le domaine théâtral constitue donc un pôle important de cet ouvrage, à partir duquel il faut lire, peut-être, la démarche globale. L'histoire de la physiognomonie que retrace à grands traits Juan Bordes, grâce à une impressionnante collection personnelle de précis et d'ouvrages anciens sur le dessin des visages, la physionomie, etc., trouve une continuité presque logique dans l'analyse que mène le professeur Fernández-Abascal des expressions du visage comme témoins des émotions. Ces travaux débouchent tout naturellement sur les études consacrées spécifiquement à la production théâtrale qui cherchent à lire, sur les visages notamment, l'expression des passions et sentiments que représentent les comédiens. Dans cette perspective, l'analyse d'Antoni Gomila sur les causes de l'implication émotionnelle des spectateurs lors d'une représentation, paraît franchir un pas supplémentaire, en nous présentant la lecture qui est faite, par le public, de ces passions représentées.

Il faudrait toutefois se garder de considérer que la re-création des expressions du visage (du corps) à l'usage dans la vie « courante », « réelle », serait l'aune à laquelle mesurer le talent des comédiens et leur capacité à faire de la re-présentation un succès ou non. Comme le rappelle, à partir de l'exemple précis de la mélancolie, le professeur Pérez-Rasilla, ce sont des *codes* qui fonctionnent au théâtre. Ainsi, le personnage de Lucas que Luciano Francisco Comella met en scène dans sa *Cecilia* est immédiatement identifié par le spectateur comme un être mélancolique puisque toute son attitude reproduit « una imagen bien conocida, de larga tradición en las artes plásticas y en la emblemática » (p. 145) : celle de l'homme assis, accoudé, soutenant sa tête dans un geste d'abandon. Magüi Mira le souligne également très explicitement, en traçant une ligne de démarcation nette entre cette vie réelle que l'on est censé représenter et ce qu'est le théâtre. Ainsi, pour les comédiens, il existe « dos clases de verdades : la verdad de la vida, y otra verdad, que es la verdad que creamos en el escenario, como si fuera verdad » (p. 262, c'est l'auteur qui souligne). Elle y revient plusieurs fois, notamment lorsqu'elle s'intéresse plus spécifiquement à la représentation des émotions :

« Como creadores, lógicamente primero tenemos que producirnos ese *como sí* [sic] de la emoción con la que vamos a trabajar, que tiene que parecer verdad, puesto que el espectador tiene que creer que es verdad, aunque estemos todos en el código de que no es verdad... » (p. 264, c'est l'auteur qui souligne). C'est d'ailleurs toute l'histoire du théâtre qui en est l'illustration, depuis les mises en scène antiques où, comme le mentionne très justement Rosa García-Gasco Villarrubia, les acteurs portaient des masques. Impossible, dès lors, de donner la moindre fonction aux expressions du visage, invisibles pour le spectateur. Les vêtements, le masque, la gestuelle sont alors autant de codes que le public connaît et qu'il investit du sens nécessaire à la compréhension de la pièce au fur et à mesure que l'intrigue se déroule. Ce qui peut surprendre le spectateur actuel est en fait terriblement logique si l'on se souvient, avec David Conte qui retrace magistralement l'évolution de la « morphologie des passions », que « la codificación moderna del repertorio de las pasiones procede en su conjunto de una época [...] que podemos fechar en el siglo XVII », avec comme point de départ « la teoría cartesiana de las pasiones » (p. 33).

De même que le roman, même réaliste, ne reproduit pas la réalité, mais condense et multiplie au fil des pages, les signes de ce qu'il représente (l'ouvrier connoté par une surabondance de traits – pour qu'ils deviennent signifiants – du langage plébéien et urbain ainsi que du jargon de son métier, pour donner un exemple), le théâtre présente une version épurée de la réalité, où tout est signifiant pour que l'œuvre fasse sens : ce qui est vrai du texte, l'est aussi de la mise en scène et du jeu des acteurs. À défaut, la pièce sera bancal au mieux, mauvaise au pire. Plus encore, et pour achever de rompre cette équivalence trompeuse entre la réalité et la littérature, entre l'expression des visages et les passions intérieures qu'elle serait censé refléter, David Conte nous propose une promenade littéraire à travers quelques exemples du roman français afin d'illustrer l'hypothèse qui structure son étude : « con el paso del tiempo, el horizonte de transparencia alumbrado por el barroco se torna cada vez más impenetrable. La coherencia del signo pasional, como lógica susceptible de conducir a una traducción unívoca, desemboca, a principios del siglo XX, en un laberinto de espejos. Allí, la manifestación del siglo pasional revela la imposibilidad de acceder a cualquier tipo de comprensión subjetiva, expresando en su apariencia una lógica de incomunicabilidad y desfondamiento de la interioridad » (p. 42).

Il y a, toutefois, de nombreux enseignements à tirer de cette physiognomonie mise au service du théâtre, en particulier dans un domaine qui a longtemps constitué une lacune dans la recherche, celui de la formation des acteurs. Des spécialistes du théâtre s'attellent à combler ce vide depuis quelques années déjà et les travaux de Jesús Rubio, notamment, ont été pionniers dans ce domaine. L'éditrice de ce volume, Guadalupe Soria Tomás, peut se prévaloir, quant à elle, d'avoir très largement contribué à avancer dans cette voie lors des dernières années, seule ou en collaboration : avec son ouvrage sur *La formación actoral en España. La Real Escuela Superior de Arte Dramático (1831-1857)*, tout d'abord, puis, très récemment, en dirigeant avec Fernando Doménech Rico et David Conte *La expresión de las pasiones en el teatro en el siglo XVIII*. Une partie de ce livre était le résultat des travaux développés dans le cadre du même projet de recherche que celui dans lequel s'inscrit l'ouvrage ici présenté, dont il constituait, en quelque sorte, un antécédent. A ces deux ouvrages s'ajoutent plusieurs articles de G. Soria Tomás sur cette même question. *La representación de las pasiones*, de ce point de vue-là, apporte donc une nouvelle pierre à l'édifice puisque nombre de contributions traitent de la préparation de l'acteur – ou des conseils qui lui sont dispensés – pour exprimer comme il se doit les passions qui tourmentent son personnage.

C'est aussi la perspective de la contribution de l'éditrice à ce volume, qui souligne l'usage de l'iconographie dans cette formation. Ce faisant, elle nous projette également, en partie au moins, du côté de la réception, sans doute la part la plus méconnue, aujourd'hui encore, des études théâtrales. La démarche de Guadalupe Soria Tomás, qui examine des

photos d'archives (de Jean Laurent, au format « carte de visite ») à la lueur de la pièce de théâtre dont elles sont des représentations, nous replace dans la situation du spectateur d'antan, à la recherche d'un sens à décrypter sur le costume, l'expression du visage et la posture adoptée par chacun des comédiens. La multiplicité des points de vue qui, on l'a dit, dilue quelque peu l'unité de l'ouvrage, peut également être considérée comme un atout, offrant de nombreux points d'entrée au lecteur curieux.

Marie Salgues, Maître de Conférences,  
Université Paris 8 Saint Denis –CREC EA 2292