UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ÉDITION CRITIQUE DE MANUSCRITS DE FRANÇOIS DELSARTE ET EXAMEN DE LEUR PERTINENCE ÉPISTÉMOLOGIQUE DANS LA FORMATION D'UN CORPS SCÉNIQUE MODERNE

TRAVAIL
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DU DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

VOLUME II

PAR
BENOÎT GAUTHIER

OCTOBRE 2011

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

TABLE DES MATIÈRES

VOLUME I

LISTE DES FIGURES xi

SIGLES ET ABRÉVIATIONS xiii

RÉSUMÉ xv

CHRONOLOGIE xviii

INTRODUCTION

PHILOSOPHIE CLASSIQUE DE L'EXPRESSION, TYPOLOGIE D'UN CORPS ÉLOQUENT 1

Processus mimétique et principe de stylisation des passions 2

Guides de représentation des passions ou protocole de déchiffrement du corps 6

Le facteur sensibilité ou adoption d'un nouveau standard de conduite 12

RÉSEAUX DE SAVOIRS PROPRES AU SYSTÈME DELSARTIEN 22

Étude anatomique et physiologique de l'appareil vocal 23

Notation de la part externe de l'expression : phrénologie et séméïotique 32

Le paradigme d'organisme 41

La doctrine saint-simonienne 44

Passage de l'organique au symbolique : la Trinité 47

Un ensemble de correspondances 54

PÉDAGOGIE DELSARTIENNE 62
Examen des phénomènes expressifs 67
Lois delsartiennes 72
L'esthétique delsartienne ou motif de formation 84

ÉTABLISSEMENT DES TEXTES 91

PREMIÈRE PARTIE
PROLÉGOMÈNES À L'ÉDITION DES TEXTES DELSARTIENS
Présentation 96
- *Cours de Monsieur Delsarte* 99

VOLUME II

DEUXIÈME PARTIE
TEXTES : 1845 à 1858
Présentation 361
- *Conseil à mes élèves*[1] 362
- *Exposé de ma doctrine* 379
- *Discours préliminaire* 394
- *Leçon sur le geste* 411

TROISIÈME PARTIE
TEXTES : 1860 à 1861
Présentation 437
- *Mécanisme de l'être* 438

[1] Chacun des textes autographes est précédé d'une introduction.

- *Chapitre II* 452
- *Série de gestes pour exercices* 471

QUATRIÈME PARTIE
TEXTES : 1870 à 1871

Présentation 479
- *Préliminaires de l'histoire de mes découvertes* 480
- *Épisodes révélateurs* 532
- *Liste de mes découvertes* 610

CONCLUSION 616

APPARAT CRITIQUE

Deuxième partie
- *Conseil à mes élèves* 639
- *Exposé de ma doctrine* 642
- *Discours préliminaire.* 644
- *Leçon sur le geste* 645

Troisième partie
- *Mécanisme de l'être* 646
- *Chapitre II* 648

Quatrième partie
- *Préliminaires de l'histoire de mes découvertes* 656
- *Épisodes révélateurs* 680
- *Liste de mes découvertes* 724

VOLUME III

APPENDICES

Présentation 726

Appendice A
Les sources de l'art 728

Appendice B
De l'art et de sa genèse 738

Appendice C
Traité de la raison 785

Appendice D
Notre méthode 808

Appendice E
Correspondance 820

GLOSSAIRE 867

BIBLIOGRAPHIE 868

DEUXIÈME PARTIE

TEXTES : 1845 à 1858

Présentation

Les textes que nous présentons en seconde partie d'édition forment un ensemble de documents qui se rattachent d'une façon comme de l'autre à l'activité professorale de Delsarte. À cet effet, chacun des textes inédits de la deuxième partie participe à l'une des leçons du *Cours d'Esthétique appliquée*.

Si nous faisons exception d'un texte (*Conseil à mes élèves*, *c.* 1845), les premiers écrits que nous ayons de Delsarte datent des années 1850. Le premier, *Conseil à mes élèves*, traite de principes de diction. Le second, *Exposé de ma doctrine* qui a été rédigé vers 1855, présente une analyse des manifestations de l'être à partir de la diversité de langages (vocal, parole articulé et dynamique). Au troisième, *Discours préliminaire*, rédigé lui aussi vers 1855, Delsarte condamne l'enseignement du chant en France. Enfin, le quatrième texte, *Leçon sur le geste*, datant de 1858, expose le concours réciproque des agents expressifs à l'intérieur d'une organisation ternaire. Ce dernier texte est avant-coureur de l'exploration d'une matière expressive puisqu'il dresse les prémices de l'étude de l'agent dynamique, analyse visant à déterminer la spécificité expressive de l'organisme vivant.

Conseil à mes élèves[1]

Dans le même esprit que l'écriture systématique des agents mimiques, Delsarte établit une classification selon un registre de valeurs quantitatives qui visent à identifier la durée et l'intensité pouvant être assignée à l'émission vocale. Dans son cours d'éloquence et de déclamation qu'il destine aux prédicateurs, aux acteurs et aux chanteurs, Delsarte élabore un système de *degrés de valeur*, une «grammaire[2] qu'il avait composée à l'usage de ses élèves[3]» où il analyse du point de vue de la diction les éléments du discours[4].

> Nous connaissons tous le pouvoir de certaines inflexions : nous savons ce qu'une phrase banale, dite d'une certaine façon, peut avoir d'irrésistible accentuée d'une certaine autre. C'est au grand artiste de trouver la note prédominante, et Delsarte leur enseigne l'art de la trouver en observant les relations qui existent entre les conditions de notre organisme,

---

[1] Dans ce texte, l'échange entre le maître et l'élève n'est pas sans rappeler le dialogue en prose de Denis Diderot (*Paradoxe sur le Comédien*). Delsarte l'a-t-il consulté ? Nous ne saurions émettre d'hypothèse à cet effet. Rappelons toutefois que le *Paradoxe* est publié à Paris en 1830 (chez Sautelet).

[2] Dans le cadre d'une formation artistique, la notion de *grammaire* était souvent utilisée au XIX[e] siècle. Par exemple, P. Regnier dans son *Tartuffe des comédiens* écrit : «On ne naît pas plus comédien que l'on ne naît peintre, sculpteur ou poète. La nature fournit des dispositions, ce n'est pas douteux ; mais si évidentes, si hautes qu'elles soient, elles ne suffisent pas à faire un artiste ; il y a une grammaire dans tous les arts, le comédien a la sienne ; il faut qu'il l'apprenne et qu'il la sache.» (Regnier, 1896, p. III).

[3] Arnaud, 1882, p. 231.

[4] Delsarte propose d'assurer la traduction de mot(s) par l'inflexion et l'accentuation appropriées (relatives à l'intention d'énonciation).

> les lois de la grammaire vocale et celles des inflexions dérivant de la musique. Dans une phrase dite à haute voix, il est toujours un mot qui doit soutenir l'accent de la passion.[5]

L'apprenant est alors appelé à identifier, dans la phrase, l'idée et le mot qui la caractérise avec le plus de force ; ensuite il doit la traduire en conformité avec la situation d'énonciation. Delsarte est convaincu qu'il est possible «de préciser, par des chiffres, les mesures relatives des idées dans le discours[6]». Aussi, dans le cadre de la formation qu'il assure, accorde-t-il beaucoup d'importance à son principe quantitatif d'accentuation vocale.

Relativement aux degrés de valeur[7], Arnaud (1882) rapporte que :

> Dans cette catégorie se trouvent les définitions qui servent à classer les valeurs quantitatives ou degrés : c'est-à-dire la durée assignée à chaque articulation ou émission vocale pour qu'elle exprime la pensée, les sentiments et les sensations de notre être, dans leur vérité, et leur intensité proportionnelle.[8]

Pour sa part, Giraudet fournit à son tour certaines précisions quant aux degrés de valeur delsartiens: «[Ils] ne seront pas exécutés sur tel et tel mot, mais sur celui qui, dans l'ensemble de la proposition ou de la pensée,

---

[5] Durivage, *Variétés*, août 1871.

[6] *Conseil à mes élèves*, notre édition, p. 374, l. 64-65.

[7] Arnaud précise au chapitre VIII de son ouvrage que la théorie des degrés occupait chez Delsarte une place importante au cours des séances d'*Esthétique appliquée*.

[8] *Op. cit.*, p. 231.

pourrait résumer cette proposition ou cette pensée[9]». Arnaud et Giraudet notent que l'inflexion et l'accentuation étaient, dans le cadre des leçons chez Delsarte, appuyées par l'expression mimique et le geste[10].

Dans son système de notation de *grammaire vocale*[11], Delsarte assure une valeur quantitative qui correspond en majeure partie aux fonctions syntaxiques[12] de la phrase. Ces degrés se chiffrent de 1 à 9. Nous fournissons dans ce qui suit une liste[13] des éléments retenus par Delsarte, précédé de leur ordre quantitatif et suivi d'un bref descriptif à caractère explicatif.

---

[9] *Op. cit.*, p. 121.

[10] Arnaud écrit : «la conjonction, aidée de la mimique de l'acteur, a ouvert à l'imagination des perspectives infinies» (*op. cit.*, p. 234). Giraudet rapporte que : «C'est [...] ce mot qui contiendra l'expression synthétisée, qui se traduira par l'inflexion, l'accentuation, le geste enfin.» (*Op. cit.*, 1895, p. 122).

[11] L'expression est de Durivage, *op. cit.*

[12] «On appelle *fonction syntaxique* la relation grammaticale qu'un groupe entretient avec d'autres groupes de la phrase.» (Chartrand, et al., 1999, p. 102). Le sujet et le complément de phrase, l'attribut et le modificateur de l'adjectif, l'adverbe et le verbe relèvent des fonctions syntaxiques.

[13] Afin d'établir cette liste, nous avons consulté et comparé les ouvrages des trois élèves français de Delsarte, soit ceux de Delaumosne (1874), d'Arnaud (1882) et celui de Giraudet (1895). Nous nous sommes ensuite référé au manuscrit afin d'établir un répertoire définitif puisque les ouvrages consultés sont parfois contradictoires - nommément celui d'Arnaud et de Delaumosne. Précisons enfin que nous fournissons certains indices aux *Prolégomènes*, p. 333-360.

Théorie de degrés[14]

1. Le sujet de la phrase :

«Le sujet représente un degré ; c'est l'expression la plus faible.» (Delaumosne, *op. cit.*, p. 143).

2. Le verbe et les prépositions[15] :

«Le verbe est le mot qui affirme l'existence et la coexistence qu'il y a entre l'être existant et sa manière d'exister : c'est-à-dire qu'il lie le sujet à l'attribut. Le verbe n'est pas un signe d'action, mais d'affirmation, d'existence.» (Arnaud, *op. cit.*, p. 232).

Pour sa part, la préposition «lie un objet à un autre objet. [...] [Elle] n'a qu'un seul mot pour antécédent, et un seul mot pour régime» (*ibid.*).

3. Le complément du nom :

«Disons : la fleur des bois ; à ce mot bois, votre esprit conçoit quelque chose. [...] Cette restriction donne de la valeur au sujet. Bois est plus important que le verbe qui ne complète pas l'idée» (Delaumosne, *op. cit.*, p. 145).

4. Les adjectifs restrictifs (possessifs et démonstratifs) :

«Si on individualise par le mot cette fleur, on augmente la valeur en donnant de l'actualité au mot *fleur*. Cette a plus de valeur que des bois, parce que ce mot désigne l'objet. Donc cette a 4 degrés.» (Delaumosne, *op. cit.*, p. 145).

---

[14] L'expression est de Arnaud (*op. cit.*, p. 230). Giraudet se réfère aux degrés en tant que «grammaire philosophique» (*op. cit.*, p. 122).

[15] Sur le plan syntaxique, «la préposition constitue le noyau du groupe préposition. [...] La préposition exige toujours une expansion qui est placée à sa droite» (Chartrand, *op. cit.*, p. 215).

5. Les adjectifs qualificatifs :

«L'adjectif exprime des idées simples, abstraites, générales et modificatives ; c'est une abstraction dans le substantif.» (Arnaud, *op. cit.*, p. 231).

«Cette agréable fleur des bois... agréable constitue l'essence même de notre proposition. Nous voilà forcés de mettre 5 degrés sur agréable.» (Delaumosne, *op. cit.*, p. 145).

6. L'attribut :

«En effet, que signifie un adjectif dont on ne connaît pas encore l'application ? Rien, et le geste n'a aucune raison d'intervenir. Dans l'autre cas, au contraire, une fois le nom émis, l'attribut, qui vient le modifier de mille manières, peut emprunter au geste une force d'expression que le mot seul était impuissant à lui donner. [...] Si je dis : «C'est une femme...», ici, mon imagination peut immédiatement placer ce substantif sous un attribut particulier et le geste devient nécessaire pour préciser cet attribut. Je dirai donc :

"C'est une charmante femme", sans geste ;
"C'est une femme charmante", avec geste.

C'est le geste qui communique ici à l'attribut sa valeur exacte.» (Giraudet, *op. cit.*, p. 122).

7. L'adverbe :

«L'adverbe est l'adjectif de l'adjectif et du participe (en tant qu'attribut du verbe) ; il les modifie l'un et l'autre, et n'est modifiable par aucun d'eux : c'est un signe de proportion, un compas intellectuel» (Arnaud, *op. cit.*, p. 232).

«On ne sait pas dans quelle proportion cette fleur est agréable. On va dire qu'elle est très agréable. Évidemment, par cet adverbe, on donne au mot agréable une valeur qu'il n'avait pas.» (Delaumosne, *op. cit.*, pp. 146-147).

8. Les conjonctions[16] :

«Si je dis : «La fleur est charmante», «cette fleur est charmante», «cette petite fleur est charmante», «cette petite fleur des champs est charmante ... mais... elle est fanée», sentez-vous la gradation ? Chaque changement apporte à l'imagination une restriction sur laquelle je dois diriger l'esprit, et sur laquelle je dois insister comme expression. Cette restriction n'altère pas la qualité que contient la fleur et qu'exprime le mot «charmante», tandis que la conjonction renverse tout, détruit la phrase entière [...]. Cette conjonction devient donc le centre expressif, et c'est ici que le geste aura son intensité.» (Giraudet, *op. cit.*, p. 122-123).

9. L'interjection :

«L'interjection répond à ces circonstances où l'âme émue, ébranlée par une foule d'émotions à la fois, sent qu'en articulant une phrase elle serait loin d'exprimer ce qu'elle éprouve. Elle exhale alors un son, et confie au geste la transmission de son émotion. // L'interjection est essentiellement elliptique, parce que ne disant rien par elle-même, elle dit à la fois tout ce que le geste veut qu'elle dise ; car l'ellipse est un sens caché dont la révélation[17] appartient exclusivement au geste.» (Arnaud, *op. cit.*, p. 233).

Les manuscrits

Le dossier présente un ensemble textuel de trois manuscrits. Le manuscrit I (une seule page sur feuille de 20 cm 32,5 cm), qui constitue une étape rédactionnelle préliminaire, affiche un titre en en-tête : «*Conseille à*

---

[16] La conjonction occupe un rôle de coordonnant sur le plan syntaxique. (Chartrand, op.cit., p. 231).

[17] Le principe de révélation appartient à la vision classique de l'expression dramatique. Il est conçu comme une extériorisation de la signification du texte, «une mise en évidence du sens profond ou d'éléments cachés, donc comme un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur» (Patrice Pavis, 2002, p. 129). Chez Delsarte, l'interjection est appelée à occuper ce rôle de révélateur. Arnaud (1882) écrit à cet effet : «l'interjection confie au geste la transmission de son émotion» (*op. cit.*, p. 233).

mes élèves» et un sous-titre : «*ou introduction de la seconde partie*[18]». Nous ne retenons pas ce sous-titre en vue de l'édition puisqu'il n'apparaît pas dans les états subséquents. Nous remarquons aussi un appel : «Mes chers élèves».

Le manuscrit II (20 cm X 35 cm) ne fournit ni titre, ni sous-titre, ni appel. Il présente, sur une seule page, une variation de thèmes : il pourrait constituer une brève introduction au texte, mais nous décidons simplement de le reproduire en apparat critique.

Le manuscrit III, qui constitue notre texte de base, présente trois pages sur feuillets de 20 cm X 26,5 cm. Nous retrouvons en marge de gauche de la première page une variante de lecture[19] : «Conseille à mes élèves». Nous la respectons, mais prenons soin d'apporter un correctif de type orthographique. Notons aussi la présence, en début de texte, de l'appel : «Mon cher élève[20]». Malgré l'ambivalence apparente entre le titre et l'appel, nous décidons de les conserver tout deux en édition. Enfin, précisons que les manuscrits ne présentent que des ratures de substitution et de suppression.

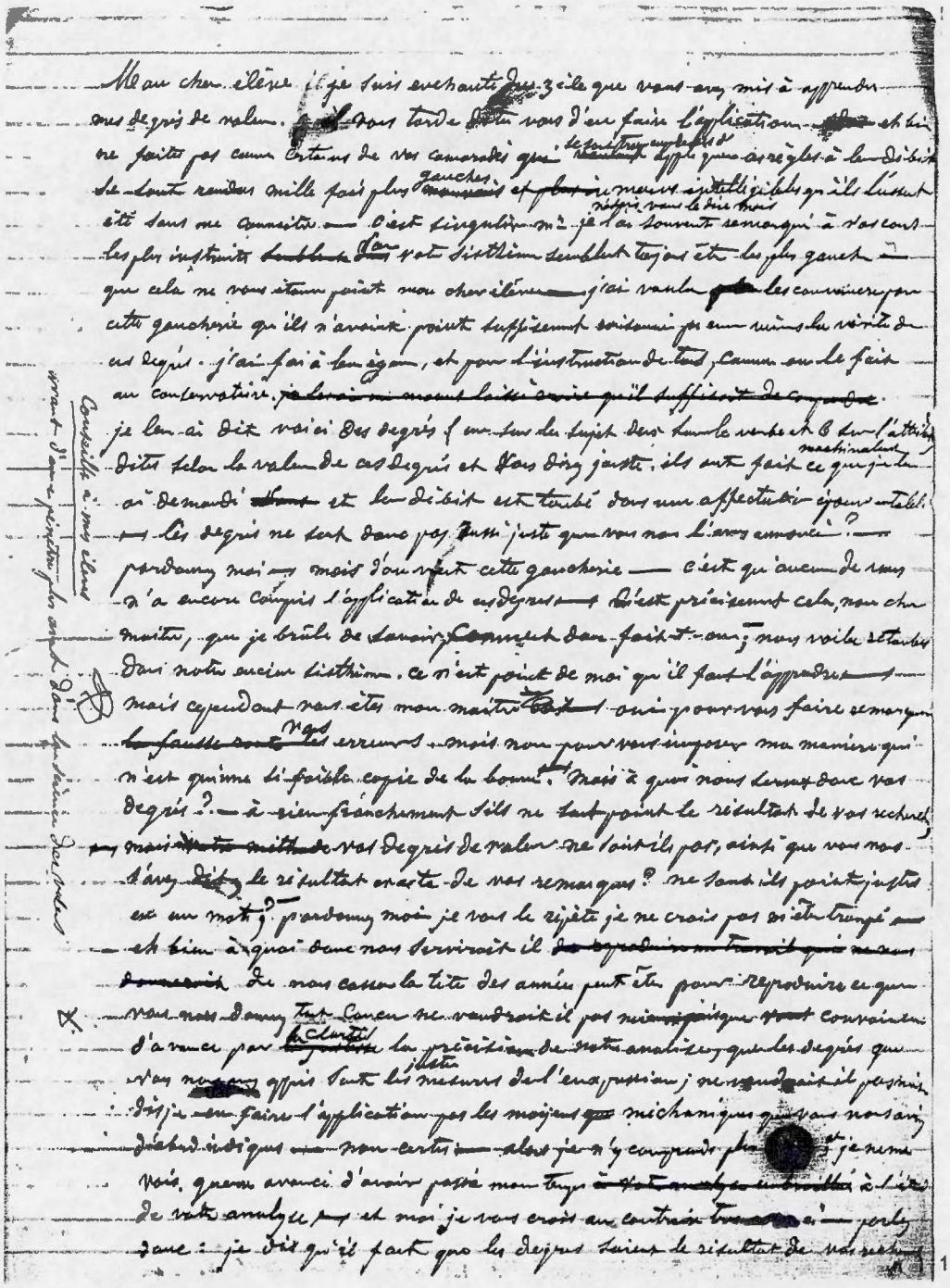
---

[18] La première partie était-elle une leçon d'introduction aux degrés de valeur ? C'est fort probable puisque nous nous situons dans un cadre pédagogique.

[19] «Variante de lecture : réécriture qui intervient après une interruption du geste scriptural, généralement après une relecture ; sa place se situe dans l'espace interlinéaire ou dans les marges.» (Grésillon, 1994, p. 246).

[20] Relativement à l'appel figurant dans le manuscrit I («Mes chers élèves,») nous avons été appelé à nous positionner. Aussi, nous décidons de respecter la version apparaissant dans le manuscrit III.

Ce texte était-il destiné à un seul élève ou à un groupe d'apprenants ? La chose est ambiguë. Il est certain toutefois qu'il servit à Delsarte à assurer, soit à l'écrit ou à l'oral, un réinvestissement de notions d'éloquence et de déclamation relatives au principe quantitatif d'accentuation vocale.



Mr au cher élève, je suis enchanté du zèle que vous avez mis à apprendre
nos degrés de valeur. Dès ce soir je vous ferai l'application [illegible] et bien
ne faites pas comme certains de vos camarades qui [illegible] appliquent à la droite
de toute remède mille fois plus gauches et plus [illegible] je meurs qu'ils [illegible]
été sans me connaître — c'est singulier — je l'ai souvent remarqué à vos cours
les plus instruits [illegible] ce sixième semblent toujours être les plus gauches —
que cela ne vous étonne point mon cher élève — j'ai voulu [illegible] les convaincre par
cette gaucherie qu'ils n'avaient point suffisamment saisi je crois la vérité de
ces degrés. j'ai fait à leur égard, et pour l'instruction de tous, comme on le fait
au conservatoire, je leur ai [illegible] qu'il suffisait de [illegible]
je leur ai dit voici des degrés [illegible] deux [illegible] verbe et B [illegible] l'attribut
dites selon la valeur de ces degrés et vous direz juste. ils ont fait machinalement ce que je leur
ai demandé [illegible] et la droite est tombé dans une affectueuse [illegible]
— Ces degrés ne sont donc pas [illegible] juste que vous nous l'avez annoncé ? —
pardonnez moi — mais d'où vient cette gaucherie — c'est qu'aucun de vous
n'a encore compris l'application de ces degrés — c'est précisément cela, mon cher
maître, que je brûle de savoir, comment donc faites-vous ; nous voilà retombés
dans notre ancien système. ce n'est point de moi qu'il faut l'apprendre —
mais cependant vous êtes mon maître [illegible] oui pour vous faire remarquer
[illegible] vos erreurs — mais non pour vous imposer ma manière qui
n'est qu'une si faible copie de la vôtre. Mais à quoi nous servent donc vos
degrés ? — à rien franchement s'ils ne sont point le résultat de vos recherches
[illegible] vos degrés de valeur ne soient ils pas, ainsi que vous nous
l'avez dit, le résultat exacte de vos remarques ? ne sont ils point justes
est un mot ? pardonnez moi je vous le répète je ne crois pas qu'on se trompe —
— et bien à quoi donc nous servirait il [illegible] de nous casser la tête des années pour être [illegible]
[illegible] ne vaudrait il pas mieux [illegible] nous donner tout [illegible] connaître
d'avance par [illegible] la précision de notre analyse quelles degrés que
vos remarques [illegible] toutes les mesures de l'examen ; ne vaudrait il pas mieux
dis je en faire l'application par les moyens [illegible] mécaniques qui vous nous ont
[illegible] indiqués — nous certes — alors je n'y comprends plus [illegible] et je ne
vois, que nous avancé d'avoir passé mon temps [illegible] à [illegible]
de votre analyse [illegible] et moi je vous crois au contraire [illegible] à [illegible]
faire : je dis qu'il faut que les degrés soient le résultat de vos recherches [illegible] 1

Conseille à mes élèves [illegible] pour [illegible]

[1] Première page du manuscrit III. HML, box 1a, folder OS 36b, item 4. Texte inédit.

Conseil à mes élèves

Mon cher élève,

«Je suis enchanté du zèle que vous avez mis à apprendre mes degrés de valeur. Il vous tarde, dites-vous, d'en faire l'application. Eh bien ! ne faites pas comme certains de vos camarades qui se sont trop empressés d'appliquer ces règles à leur débit et se sont rendus mille fois plus gauches et moins intelligibles qu'ils l'eussent été sans me connaître.

- C'est singulier, je n'osais vous le dire, mais je l'ai souvent remarqué à vos cours : les plus instruits par votre système semblent toujours être les plus gauches.

- Que cela ne vous étonne point mon cher élève. J'ai voulu les convaincre par cette gaucherie qu'ils n'avaient point suffisamment raisonné pour saisir la vérité de ces degrés. J'ai fait à leur égard et pour l'instruction de tous comme on le fait au Conservatoire. Je leur ai dit : "Voici des degrés : l'1 sur le sujet, 2 sur le verbe et 6 sur l'attribut. Dites selon la valeur de ces degrés et vous direz juste." Ils ont fait machinalement ce que je leur ai demandé et leur débit est tombé dans une affectation épouvantable.

- Ces degrés ne sont donc pas aussi justes que vous nous l'avez annoncé ?

- Pardonnez-moi ?

- Mais d'où vient cette gaucherie ?

- C'est qu'aucun de vous n'a encore compris l'application de ces degrés.

- C'est précisément cela, mon cher maître, que je brûle de savoir. Comment donc fait-on ?

- Nous voilà retombé dans notre ancien système. Ce n'est point de moi qu'il faut l'apprendre.

- Mais cependant vous êtes mon maître.

- Oui, pour vous faire remarquer vos erreurs, mais non pour vous imposer ma manière qui n'est qu'une si faible copie[2] de la bonne.

- Mais à quoi nous servent donc vos degrés ?

- À rien franchement s'ils ne sont point le résultat de vos recherches[3].

- Mais vos degrés de valeur ne sont-ils pas, ainsi que vous nous l'avez dit, le résultat exact de vos remarques ? Ne sont-ils point justes en un mot ?

- Pardonnez-moi, je vous le répète, je ne crois pas m'être trompé.

---

[2] Voir p. 103, note 12.

[3] « Le XIX[e] siècle va poser les bases d'un véritable travail de l'acteur sur son rôle. Sarah Bernhardt [1844 - 1923] sera parmi les premières à affirmer que l'art du comédien est aussi un art de l'étude : étude du texte, étude et observation des mœurs et du cœur humain et enfin étude de soi.» Josette Féral, *L'évolution du jeu*. Hypertexte : <http://www.Cndp.fr/revueTDC/987-72910.htm> (consulté le 8 octobre 2005). Dans cet esprit, déjà au XVIII[e] siècle, comme nous l'avons déjà constaté, l'acteur David Garrick (1717-1779) préconise, en vue de l'étude du rôle, l'observation des attitudes des gens de son entourage.

- Eh bien ! à quoi donc nous servirait-il de nous casser la tête des années peut-être pour reproduire ce que vous nous donnez tout conçu ? Ne vaudrait-il pas mieux, puisque convaincu d'avance par la clarté, la précision de votre analyse que les degrés que vous nous avez appris sont les justes mesures de l'expression, ne vaudrait-il pas mieux, dis-je, en faire l'application par les moyens mécaniques[4] que vous nous avez d'abord indiqués ?

- Non ! certes.

- Alors, je n'y comprends plus rien, et je ne me vois guère avancé d'avoir passé mon temps à l'étude de votre analyse.

- Et moi, je vous crois au contraire très avancé.

- Parlez donc.

- Je dis qu'il faut que les degrés soient le résultat de vos recherches. En effet, laissez un instant de côté ma méthode si vous voulez plus tard y avoir une confiance raisonnée et entière - entière parce qu'elle ne sera point aveuglée. Ne tenez aucun compte de mes degrés : cherchez-les vous-même[5] à les trouver en défaut, et si vous tombez d'accord avec moi que cela ne vous suffise point encore. Faites ce que je n'ai pas écrit afin de vous forcer à trouver, trouver une preuve évidente que ces degrés sont justes, et que 6, je suppose, ne peut pas être 3.

---

[4] Delsarte fournit ici l'approche pédagogique qu'il utilise lors de la première leçon afin d'initier les élèves aux notions des degrés.

[5] M^lle^ Clairon écrit à cet effet : «La première étude de ceux qui se destinent au théâtre doit être de s'examiner eux-mêmes.» (Clairon, 1968, p. 230).

- Ah ! pardon de vous interrompre. Voilà ce que je voudrais savoir d'une manière positive.

- Eh bien ! cherchez en vous-même la raison, et assurément vous comprendrez les degrés et leur nécessité. Je désire avant tout qu'à la leçon prochaine vous ayez fait tout ce travail.

- Mais y pensez-vous, mon cher maître ! Quoi, vous demandez que je fasse en deux jours ce qui vous a coûté dix années de veille ?

- Pourquoi donc vous en étonner ? Vous avez un million d'avantages sur moi, car vous savez ce que je n'osais d'abord croire : qu'il y a unité d'expression et qu'il est par là possible de préciser, par des chiffres, les mesures relatives des idées dans le discours ; vous avez de plus l'habitude de l'analyse qui est devenue familière à votre esprit ; vous avez enfin tous les moyens qu'il m'a fallu chercher et dont je me suis servi pour arriver à ce but. Eh bien ! il doit vous être bien facile maintenant de faire ce que m'a coûté tant de peines.

- Je vous crois puisque vous me l'affirmez ainsi. Moi, l'application de ces degrés, leur accentuation, voilà ce qu'il me tarde de savoir. J'avoue que ma foi commence fortement à s'ébranler, car tout en reconnaissant l'utilité des degrés quant à la clarté de l'analyse, quant à la valeur, je veux dire au sens des mots, je ne vois point encore qu'ils nous aient jusqu'à présent aidé beaucoup à dire juste.

- Patience donc ! Ne m'avez-vous pas promis plus de confiance ? Faites-moi d'abord le travail que je vous demande, et quant à cette

application qu'il vous tarde tant de mettre en pratique, je vous dirai que vous ne l'apprendrez jamais tant que vous ne l'aurez observé dans le monde.

- Mais dans le monde, on ne connaît point de degrés d'expression.

- Non certes ! on ne s'en doute pas, et c'est pour ça qu'on les exprime si bien. Cependant, on les exprime avec une justesse frappante dans la conversation ordinaire.

- Pourquoi donc la conversation ordinaire ?

- Pourquoi ? C'est que là seulement où l'on parle sans contrainte, sans affectation, les degrés sont observés avec justesse, et si quelquefois, dans cette conservation intime, vous entendez un individu tronquer ces degrés, observez-le attentivement, et vous ne tarderez pas à voir chez lui de la fausseté, de la prétention ou du pédantisme.

- Voici qui me surprend.

- Réfléchissez, et vous ne trouverez-là rien d'étonnant.

- Vous dites donc, mon cher maître, qu'en observant l'application de ces degrés dans la conversation, j'arriverai moi-même à les bien exprimer par imitation ?

- Ainsi, observez bien pour cela comment et de quels moyens on se sert pour exprimer sans affectation ces valeurs. Je dirai mieux, observez-vous vous-même dans la conversation, et vous verrez que vous avez en vous le moyen que vous cherchez de donner aux mots la plus grande valeur

sans le moindre effort ou la moindre gêne. Enfin, après votre premier travail qui est de justifier ou [de] trouver mes principes en défaut, faites-moi un résumé de vos recherches sur l'accentuation ou la manière d'exprimer les degrés. Parlez-moi des longues et des brèves[6], mais d'une manière positive. Enfin, justifiez les degrés en en montrant le but et l'utilité.

- Je comprends maintenant qu'il fallait, avant de chercher à appliquer vos principes et pour le bien faire, en observer dans le monde les effets naturels[7]. Cette marche me semble maintenant si simple et si claire que je m'en veux de n'y avoir pas pensé. Ce n'est donc point au Français[8] que j'irai m'instruire et apprendre à dire, mais partout dans le monde, il me sera facile de trouver des modèles[9]. C'est à présent que je sens l'avantage que me donnera la connaissance des degrés de valeur. Comment, en effet, observer avec fruit sans ces degrés, car il n'y a pas de jugement sans comparaison et sans une idée précise des termes comparés, et comment préciser ces termes sans mesures ?

---

[6] Delsarte se réfère ici à la durée d'énonciation d'une syllabe. À cet effet, voir tableau en p. 345.

[7] En 1895, Giraudet écrit à cet effet : «L'artiste ne doit pas, ne peut pas être un improvisateur. L'art dramatique est un art de réflexion, d'observation, de recherche, d'analyse, dont la synthèse se traduit dans sa plus grande puissance par l'expression» (*op. cit.*, p. 121-122). Voir p. 108, note 24 et p. 134, note 70.

[8] «[I]l nous serait facile de faire voir certains contresens que la tradition conserve religieusement et qui ne sont que l'erreur de grands artistes que l'on a imités. Séduit par un effet que l'on n'a point analysé, on ne s'est pas rendu compte que cet effet n'était pas ce détail faux, mais dans les qualités souvent merveilleuses qui l'entouraient.» (Giraudet, *op. cit.*, p. 121).

[9] «L'essentiel est de rentrer dans la vérité ; de rendre les passions et les sentiments tels que la nature les manifeste, et non de répéter machinalement une série de procédés conventionnels, qui s'écartent plus ou moins de ses lois.» (Arnaud, *op. cit.*, 120).

Je comprends maintenant qu'avec ces mesures aux degrés de valeur il me soit possible de distinguer moi-même et facilement la bonne manière de dire de la mauvaise et d'apprécier les qualités de quelques-uns de nos artistes sans tomber dans leurs erreurs. Je comprends encore ce qu'il m'était difficile de croire : que par ce moyen, il ne faut que raisonner pour arriver au plus grand talent et que, par l'analyse[10], tout est possible à l'homme. Me voici mouché[11], maître, tout plein d'un nouveau zèle, et j'espère bien aussi trouver, pour le prochain cours, cette preuve que vous me demandez comme résultat de mon travail.

D'après vos conseils, j'ai écouté les conversations ; j'y ai souvent entendu exprimer des phrases qui s'harmonisaient parfaitement avec nos principes. Mais quel fut mon étonnement d'entendre, maître, une valeur extrême sur de simples substantifs, etc. Faut-il taxer la méthode de fausseté ou, comme vous me l'avez fait pressentir...

[- - - - -]

- Bravo ! vous dis-je, vous avez donc de vous-même fait le progrès qui vous permettra bientôt de me comprendre. Enfin vos dernières recherches vous ont donc amené au bon chemin.

---

[10] Diderot écrivait déjà : «le comédien qui jouera de réflexion, d'étude de la nature humaine, d'imitation constante d'après quelque idéal, d'imagination, de mémoire, sera un, le même à toutes les représentations, toujours également parfait : tout a été mesuré, combiné, appris, ordonné dans sa tête» (Denis Diderot, *Le Paradoxe sur le comédien*, 1992, p. 98).

[11] «Remettre (qqn) vertement à sa place, lui dire son fait.» (Rey (a), t. III, 2005, p. 777).

- Ma foi, Monsieur, je vous avoue que je ne sais comment prendre ceci.

- Êtes-vous bien sûr que la ...»

[- - - - -][12]

[12] Le manuscrit s'interrompt ainsi. Voir «Sigles», p. xiii - xiv.

Exposé de ma doctrine

Ce texte forme l'une des leçons du *Cours d'Esthétique appliquée*. Nous croyons qu'il a été rédigé vers 1855. Delsarte y traite des trois états de l'être. Il y énonce la progression des facultés sensitive, intellective et morale en s'appliquant à définir les signes dans leurs manifestations. Le premier, l'état sensible, par son agent, la voix, se caractérise par des inflexions que manifestent les sensations. L'état intellectif, lui, langage propre à l'agent buccal, ordonne des signes articulés qui «matérialisent» l'univers des idées. Enfin, l'état moral qui, par l'entremise de l'agent dynamique - le plus puissant de tous -, concoure à «l'unité», au caractère de réciprocité des trois agents.

Il nous apparaît évident qu'ici Delsarte ait voulu situer sa doctrine des langages à l'intérieur même du dogme trinitaire. Pour Delsarte, l'homme «porte l'empreinte de la Trinité». Il est cette Trinité au service de laquelle participent trois appareils déterminés (le vocal, le buccal et le corps) qui caractérisent trois états de l'être (Vie, Esprit, Âme). Ces appareils engendrent trois langages, lesquels peuvent être étudiés en eux-mêmes ou dans leur rapport d'association, de réciprocité. À partir du principe de la Trinité, «la plus haute forme de généralisation et le moyen le plus fécond d'investigation scientifique[1]», Delsarte détermine la spécificité de l'être à partir des agents qui opèrent dans la production de phénomènes expressifs.

Le manuscrit se compose de douze pages (sur feuillets de 19 cm X 27 cm). Chacun des feuillets est numéroté (côté supérieur gauche). Il s'agit certainement d'une seconde ou troisième étape de textualisation puisque

---

[1] Voir *Notre méthode*, notre édition, p. 817-818.

l'auteur y délaisse la dynamique propre à la phase d'initialisation pour s'engager dans une dimension où il prend soin d'assurer le développement de certains éléments initiaux. Aussi retrouve-t-on dans le manuscrit la présence de ratures de suppression, de substitutions, de même que certains ajouts en marge du texte.

exposé de ma Doctrine

Etat Sensible

L'homme avons nous dit, se manifeste à l'homme sous trois formes successives et simultanées.

X : Prenons le dès le berceau, suivons attentivement, avec la progression de ses facultés corporelles et spirituelles, la progression de ses moyens expensifs: admirons avec quel ordre, avec quelle harmonie, avec quel art, sans qu'il s'en doute, tout son Etre vient concourir par des signes divers et de diverses natures à la manifestation de ses moindres impressions!

Sachons qu'il n'est pas un de ces signes ~~qui ne renferme~~ si fugitif qu'il soit en apparence, qui ne renferme une raison profonde. en effet, tous naissent d'une cause et s'énoncent pour un but, et pourpeu que nous remontions de leur but à leur cause: frappés d'étonnement et d'admiration, nous verrons que rien dans ces signes ne peut être attribué au hasard parce qu'ils sont tous régis par une loi Immuable, par cette loi d'unité qui régit le monde; et nous ~~reconnaîtrons~~ sentirons que là comme dans toutes ses oeuvres, Dieu se montre infiniment Grand, infiniment bon.

+ reconnaîtrons

[1]

[1] HML, box 1, folder 26. Texte inédit.

Exposé de ma doctrine

État sensible

Prenons [l'homme] dès le berceau. Suivons attentivement, avec la progression de ses facultés corporelles et spirituelles, la progression de ses moyens expansifs : admirons avec quel ordre, avec quelle harmonie[2], avec quel art, sans qu'il s'en doute, tout son être vient concourir par des signes divers et de diverses natures à la manifestation de ses moindres impressions !

Sachons qu'il n'est pas un de ces signes - si fugitif qu'il soit en apparence - qui ne renferme une raison profonde. En effet, tous naissent d'une cause et s'énoncent pour un but ; et pour peu que nous remontions de leur but à leur cause, frappés d'étonnement et d'admiration, nous reconnaîtrons que rien dans ces signes ne peut être attribué au hasard parce qu'ils sont tous régis par une loi immuable, par cette loi d'unité qui régit le monde[3] ; et nous sentirons que, là comme dans toutes ses œuvres, Dieu se montre infiniment grand, infiniment bon.

L'homme en naissant est un être purement sensible, quoique déjà doué des facultés qui plus tard lui permettront de discerner et juger.

---

[2] L'harmonie renvoie au rapport de conciliation entre le tout et ses parties. «Harmonie : signifie figurément, un accord parfait et une entière correspondance de plusieurs parties qui forment un tout ou qui concourent à une même fin.» (*Dictionnaire de l'Académie française*, 6e édition, 1832-1835).

[3] En référence à Augustin d'Hippone pour qui la création est source de beauté et d'unité parfaite, un ordre régit par Dieu. Voir p. 148, note 98.

Il est purement sensible parce que, n'ayant point encore été mis en contact fréquent avec ce qui l'entoure, les facultés de son entendement n'ont pas eu [l']occasion de se manifester. Aussi l'ignorance est-elle la cause de l'inaction de ses facultés. J'insiste sur ce point parce que je suis certain que l'homme naît avec les agents de son intelligence, et que, de ce qu'il ne manifeste pas d'abord son intelligence, on ne doit pas conclure qu'il en soit dépourvu.

Les premiers signes que l'enfant donne de sa sensibilité sont les vagissements {entrecoupés} qu'il fait retentir par intervalles[4] et qui, par leur rythme animé, par leur nature compressive et par la forme ascendante de leurs inflexions, peignent à la fois et sa faiblesse, et ses besoins, et sa douleur physique. Telles sont, en effet, les premières sensations de l'homme. Mais dès qu'il a senti le bienfait des tendres soins d'une mère empressée, sa voix s'adoucit aussitôt et semble se dilater avec sa poitrine. Ses inflexions, de brèves et ascendantes qu'elles étaient, prennent en se prolongeant et comme signe de soulagement une forme opposée et résolue sur un diapason moins aigu[5].

À mesure que la sensibilité s'exerce, à mesure que s'accroît le nombre des sensations, l'appareil vocal - l'organe le plus impressionnable qui soit en nous -, se modifie sensiblement et apporte aux sons qu'il produit un caractère

---

[4] Voir p. 158, note 121.

[5] «Mais dès que l'enfant a senti les bienfaits des tendres soins de sa mère, il discerne ces choses-là. À partir de ce moment, sa voix, de brève et ascendante qu'elle était, devient plus calme, se prolonge, prend une forme posée et résolue sur un diapason moins aigu, de telle sorte que l'organe de la voix, le larynx [...] se modifie et produit, par ses diverses modifications des sons, des inflexions qui constituent une équation parfaite du sentiment qu'elles doivent rendre.» (*Cours d'Esthétique appliquée*, 3e leçon, 1858, notre édition, p. 158-159).

particulier et homogène avec la nature de la sensation dont il subit l'impression.

La voix ainsi modifiée produit de nouvelles inflexions qui, variant mélodiquement dans les mêmes proportions, donnent, au moyen de leur forme, de leur étendue et de leur rythme, une équation parfaite de cette sensation.

Ainsi, la voix est l'agent par lequel se manifestent toutes nos sensations[6]. Or la somme des inflexions étant égale à celle des sensations, il en résulte nécessairement cette proposition : les inflexions de la voix caractérisent l'état sensible[7].

Ces inflexions révèlent à la pensée autant de phénomènes sensitifs qu'elles énoncent d'intervalles et constituent une langue que j'appellerai *affective*[8].

Cette langue, admirable autant par la riche variété et l'harmonieuse coordonnance[9] de ses éléments que par l'intimité de ses rapports avec nos plus secrètes sensations, est universellement sympathique parce qu'elle est commune à tous les êtres doués de facultés sensitives.

---

[6] Voir p. 192, note 194.

[7] Chez Delsarte, les sons et les inflexions traduisent, par l'entremise de l'appareil vocal, l'état sensible (la Vie).

[8] Voir p. 158, note 121.

[9] Néologisme obtenu par dérivation. À partir du verbe *coordonner* (le fait de disposer selon certains rapports en vue d'une fin), Delsarte forme ce mot nouveau.

On pourra se convaincre de cette vérité si l'on remarque l'action de certains intervalles sur les animaux mêmes et l'identité des phénomènes qu'ils produisent chez des races différentes[10]. Pour moi, je démontrerai dans toute son évidence, à la partie musicale de l'ouvrage[11], la fidélité de mes assertions. Je me bornerai simplement à faire remarquer ici que cette langue des sensations ne peut se plier à des caprices et servir le caprice de la fantaisie - autrement dit le goût de l'artiste -, qu'en perdant le caractère d'universalité qui fait sa puissance.

Donc, que l'on voie désormais, dans ce que j'appelle langue affective, autre chose qu'un assemblage de sons plus ou moins chatoyant ou agréable à entendre. Non, ce mystérieux agent, cet éloquent et sublime interprète du cœur n'est pas fait pour distraire ou amuser l'oisiveté.

La langue affective, à l'insu des hommes éclairés dont elle n'a jamais sérieusement fini[12] l'attention, a ses règles grammaticales, ses parties de discours, ses propositions, sa logique[13] ; en un mot, elle a, jointe à l'exactitude et la pureté de sa phraséologie, un caractère d'immuabilité qui ne se trouve dans aucune langue articulée.

---

[10] Voir p. 159, note 126 .

[11] «Ouvrage : Ensemble d'actions coordonnées par lesquelles une personne [...] met qqch. en œuvre, effectue un travail.» (Rey (a), *op. cit.*, t. III, p. 1251). Delsarte se réfère-t-il à une leçon subséquente où il traitera de cet aspect ?

[12] Mener à terme.

[13] Delsarte a étudié les phénomènes physiologiques de phonation, les a dénombrés et classés. Il a aussi développé un système d'écriture de ces phonèmes. Cette étude lui permettait d'enseigner à l'orateur, au chanteur et à l'acteur les variables des sons.

Si quelqu'un persistait à douter de cette vérité, si, après quelques recherches attentives, il n'était pas frappé de la profondeur des raisons que renferment chacun des éléments dont se compose cette langue, qu'il interroge une mère sur son enfant au berceau et qu'elle dise elle-même si, à la voix de cet enfant, si, dis-je, aux formes variées de ses inflexions, elle s'est jamais méprise sur la nature de ses besoins, de ses souffrances ou de sa joie.

La réponse n'est pas douteuse. Je ne {cache} pas qu'une mère [ne] se soit jamais trompée à cet égard.

Ce langage est le premier terme de la Trinité[14] que j'appelle expansive. Il peut être considéré par abstraction comme un tout, car il est l'unité synthétique d'une série de triplicités subséquentes. Ainsi, les puissances constitutives de ce langage sont triples, à savoir : le rythme, l'harmonie et la mélodie[15]. Chacune de ces puissances est à son tour individuellement triple. L'harmonie, par exemple, est contemplative, passionnelle et imitative. Le rythme est descriptif, passionnel et conventionnel. La mélodie[16] est excentrique, concentrique ou expressive[17]. La somme combinée de ces

---

[14] Voir p. 146, note 94 , p. 156, note 115.

[15] Voir p. 203, note 233.

[16] Quelques années plus tard, Delsarte se prononce tout à fait autrement et plus clairement au sujet des notions d'harmonie, de mélodie et de rythme (voir p. 204).

[17] Voir p. 131, note 62 et p. 167, note 141.

espèces forme ce que j'appelle l'accord de neuvième[18], en dehors duquel il n'y a pas d'unité.

État mixte ou moral

L'homme, évidemment, ne passe pas brusquement de l'état sensible à l'état intellectuel. Il existe donc un état mixte[19] qu'il est essentiel d'apprécier ici parce qu'il engendre un langage particulier, distinct par la multiplicité de ses moyens et la simultanéité de leur activité.

Pour bien juger de l'état mixte, il nous importe de remonter où nous avons laissé l'homme, c'est-à-dire, à sa première enfance.

Jusqu'ici, nous l'avons vu sous l'empire unique des sens, énonçant par les inflexions de sa voix des impressions vaguement ressenties, et dont il n'a pas encore su démêler ni la cause ni l'effet. L'homme, sous ce premier état, ne diffère guère extérieurement de la brute. Mais, dès que son attention s'est à différentes reprises portée sur l'objet de sa sensation, dès qu'il le distingue et le connaît, aussitôt il aime ou il hait. Il essaye alors d'agir à son tour sur les phénomènes qui l'impressionnent. Mais n'ayant pas encore la force de se débarrasser de ce qu'il reconnaît devoir lui être nuisible, d'un autre côté ne sachant pas retenir ce qui le charme et qu'il voudrait voir en sa possession, il sent, par son impuissance, le besoin qu'il a des secours d'autrui. Cependant,

---

[18] Voir p. 159, note 124 et p. 246, note 340.

[19] En 1858, Delsarte qualifie ce langage de *dynamique*, *mimique* ou *animique*. Ici, le terme «mixte» signifie que ce langage *régit et modifie* les deux autres.

il éprouve en même temps, et pour être compris, la nécessité de traduire visiblement, avec ses désirs ou ses aversions, les phénomènes qui leur ont donné naissance.

Mais pour la précision de cette désignation, la voix lui devient insuffisante, et bien qu'elle exprime merveilleusement nos sensations, elle ne saurait cependant révéler à la pensée l'idée de cause qui domine ce second état.

Ici se borne[20] donc le domaine inflexif[21] et commence le règne du sentiment[22].

Cette nouvelle activité éveille bientôt chez l'enfant de nouveaux agents. C'est, en effet, par la puissance d'un deuxième langage qu'il manifeste sa volonté et le terme qu'elle se propose d'atteindre.

Ce langage servi par l'*agent myologique*[23] est à la fois, par sa nature et par la place qu'il occupe dans la Trinité, expansif, sensitif et intellectuel[24]. Il

---

[20] Borner signifie ici «restreindre» (*Dictionnaire de l'Académie française*, 6e édition, 1832-1835).

[21] Voir p. 159, notes 123 et p. 179, note 164.

[22] Rappelons que, selon Delsarte, le sentiment (faculté animique) est une connaissance qui relève des sens.

[23] Voir p. 142, note 84.

[24] Au *Cours d'Esthétique appliquée* de 1858, relativement aux phénomènes animiques, Delsarte précise : «L'Âme se traduit par trois actes : un acte répulsif, un acte attractif et un acte expansif.» (*Op. cit.*, 4e leçon, p. 190).

est la plus éloquente expression de la volonté[25], comme il en est le plus puissant agent ; et c'est par lui seulement qu'il est donné à l'homme de subjuguer les animaux les plus féroces et d'apprendre à la création que [le] roi de la terre, Dieu, l'a fait pour y commander.

J'appellerai ce langage *elliptique*[26]. Le langage elliptique, c'est-à-dire le langage qui caractérise l'ellipse, est celui dont la fonction est remise à l'agent dont l'action visible sous-entend synthétiquement ce que la voix et la parole ne doivent pas exprimer. C'est, à proprement dire, la pantomime.

C'est par anticipation que je le qualifie ainsi parce qu'il n'est ici que transitif et purement déterminatif jusqu'à ce que, occupant le milieu des deux autres, il les régisse et les modifie à ce point qu'il semble être leur unité révélatrice.

On verra plus tard comment le langage elliptique est antérieur aux autres, quoiqu'il soit subséquemment amené.

Ce langage, second point ternaire de la Trinité expansive pouvant comme le précédent être par abstraction considéré comme un tout, est aussi l'unité d'une triplicité subséquente. Ses agents, au nombre de trois, sont : la tête, les membres et le torse[27]. Chacun de ces trois agents engendre aussi

---

[25] Voir p. 191, note 191.

[26] Se référant à la concision elliptique associée au geste. Voir p. 200, note 222.

[27] Pour chacun d'eux, Delsarte attribue trois types d'attitudes (genres) et trois mouvements (espèces) qui se déduisent des précédents. Ceux-ci constituent l'accord de neuvième. Voir p. 112, note 30.

une Trinité distincte d'où il résulte encore neuf espèces, c'est-à-dire un accord de neuvième dont on verra la nomenclature.

État intellectuel

De même que l'agent vocal est devenu insuffisant pour déterminer la volonté et la cause de nos sensations, l'agent dynamique[28] reste insuffisant pour l'énonciation des phénomènes spirituels.

Il fallait, en effet, qu'en l'absence des objets, l'homme sut les désigner. Comme en leur présence, il les désigne par son geste.

Il fallait figurer les abstractions que fait l'esprit dans tout ce qui lui présente une forme, une couleur, une étendue, une solidité, etc. et tant de phénomènes impondérables, immatériels comme les idées morales de prudence, de vertu, etc. Il fallait, dis-je, pour que l'homme fut complet dans ses manifestations - c'est-à-dire : *Trinité expansive*[29] - que son intelligence lui suggéra les moyens de revêtir, d'une forme toute matérielle, des idées purement spirituelles. En un mot, il fallait que l'homme matérialisa toute sa pensée afin qu'elle fut, comme la sensation et la volonté, appréciable et transmissible par les sens. Transformation merveilleuse que les sophistes

---

[28] Voir p. 171, note 152, p. 173, note 156, p. 196, note 209 .

[29] L'expression renvoie certainement à la réciprocité de chacune des trois natures de l'être (Vie, Esprit, Âme). «Comme la Vie emprunte des attributs à l'Âme et à l'Esprit, chacun de ces langages empruntera à ses congénères une forme spéciale.» (*Cours d'Esthétique appliquée*, 4e leçon, 1858). Voir p. 200, note 223.

modernes attribuent aux sociétés primitives[30], et qu'avec nos prétendus progrès, ils seraient incapables d'inventer aujourd'hui si la bonté de Dieu n'avait, pour ainsi dire, couvé l'homme dans le berceau de la création.

Les signes articulés, se substituant aux choses visibles comme aux invisibles, constituent cette matérialisation du monde intellectuel que j'appellerai langage philosophique[31].

Ce langage est servi par l'agent buccal, merveilleusement choisi pour cet effet puisqu'il est à la fois, si je puis m'exprimer ainsi, auditivement et visuellement perceptif[32] ; oral, par les formes arrêtées qu'il imprime à la voix ; visuel par les modifications qu'il fait subir à la physionomie.

Le langage philosophique, troisième point de la Trinité expansive, est l'unité d'une triplicité intellectuelle. Les signes qu'il régit sont de trois natures et caractérisent trois genres d'idées distinctes : savoir les idées modifiées[33], les idées modificatives[34] et les idées copulatives[35] ; ces trois genres étant

---

[30] Voir p. 173, note 158.

[31] Delsarte se réfère ici au langage articulé. Voir p. 141, note 81.

[32] «Mais bientôt, voilà que l'enfant perçoit et distingue diverses propriétés dans un même objet. Pour traduire matériellement ces abstractions de son esprit, il lui faut encore une troisième langue : la parole articulée.» (*Cours d'Esthétique appliquée*, 3e leçon, 18 mai 1859).

[33] Delsarte traite du système des degrés de valeur. Voir p. 141, note 81. Il se réfère ici à l'attribut : «[U]ne fois le nom émis, l'attribut qui vient le modifier de mille manières, peut emprunter au geste une force d'expression que le mot seul était impuissant à lui donner.» (Giraudet, 1895, p. 122).

[34] Se référant à l'adjectif qualificatif. «L'adjectif exprime des idées simples, abstraites, générales et modificatives.» (Arnaud, 1882, p. 231).

individuellement triples {donnent} conséquemment en somme neuf espèces[36]. Monsieur Patry, notre élève, en donnera la nomenclature dans le développement qui va suivre.

En résumé, ces trois langages (affectif, elliptique, philosophique) possèdent chacun leur triplicité propre :

l'affectif comme rythmique ;
mélodique ;
harmonique ;

l'elliptique comme démonstratif ;
passionnel ;
sensitif ;

le philosophique comme modifié ;
copulatif ;
modificatif.

Ils donnent ainsi leur accord de neuvième, et chacun des termes par lesquels je les subdivise dans ma technologie[37] donne également sa triplicité propre.

---

[35] Se référant à la conjonction de coordination. «La conjonction a pour antécédent une phrase entière [...] La conjonction présente à la pensée une vue d'ensemble : elle est la réunion de faits épars : elle est essentiellement elliptique.» (Arnaud, *op. cit.*, p. 232). «Cette conjonction devient donc le centre expressif, et c'est ici que le geste aura son intensité.» (Giraudet, *op. cit.*, p. 123).

[38] Nous fournissons le détail de ces neuf espèces et leur valeur attributive en Introduction aux textes (Voir *Conseils à mes élèves*, p. 365-367).

Mais je comprends qu'une nomenclature trop prolongée aurait ici le double inconvénient de surcharger les mémoires et de m'entraîner trop loin.

190 Souffrez, Messieurs, que je remette à une autre entrevue le développement d'une proposition dont je n'ai pu vous donner que le sujet. Concluons donc, d'après cette leçon, que l'homme est une image vivante de l'adorable Trinité qui, au moyen d'un triple appareil, se révèle par une [38] de langages ayant pour critérium un troisième accord de neuvième.

[37] «Technologie [...] (1656) «ensemble de termes techniques d'un domaine», puis «traité des arts».» (Rey (a), *op. cit.*, t. IV, p. 1264).

[38] Nous reproduisons ce qui figure dans le manuscrit.

Discours préliminaire

Le manuscrit ne comporte aucune date. Nous croyons qu'il ait été rédigé vers 1855. Il servait probablement d'introduction au volet chant du *Cours d'Esthétique appliquée.* Le texte se compose de quatorze pages (sur feuillets de 20.5 cm X 25.5 cm). Aucune des pages n'est numérotée. Le manuscrit présente une mise au net où figurent peu de ratures, quelques ajouts et notes en marge de gauche.

Ce texte s'inspire largement d'un autre texte que rédige Delsarte en 1833 et qui s'intitule *Méthode philosophique du chant*[1]. Delsarte est alors âgé de vingt-deux ans. Il dédie ce texte à son professeur de chant et de déclamation lyrique du Conservatoire, Louis-Antoine-Éléonore Ponchard[2] (1787-1866). Essentiellement, Delsarte y critique la valeur des méthodes de chant telles que publiées ou enseignées en France, de même que certaines règles d'enseignement. Il écrit :

> [N]ous y chercherions vainement les vrais principes du chant ou, pour m'exprimer clairement, cette analyse et ces règles qui puissent, en nous guidant, nous aider à trouver de nous-mêmes, et avec justesse, l'expression et les nuances du chant. Bien cependant que la plupart de ces méthodes nous enseignent parfaitement l'exécution de ces nuances, que nous apprennent-elles en résumé, si elles ne nous disent pas dans quel cas ni de quelle manière on peut en fixer l'application ?[3]

---

[1] Ce dernier est daté du 16 7^{bre} (septembre) 1833. (AFD).

[2] Ponchard enseigne au Conservatoire entre 1817 et 1829. Rappelons que Delsarte est congédié du Conservatoire en 1829.

[3] Porte, *op. cit.*, p. 150.

Il y précise que ces méthodes de chant sont insuffisantes et qu'il existe un «vice palpable» à même les principes d'enseignement.

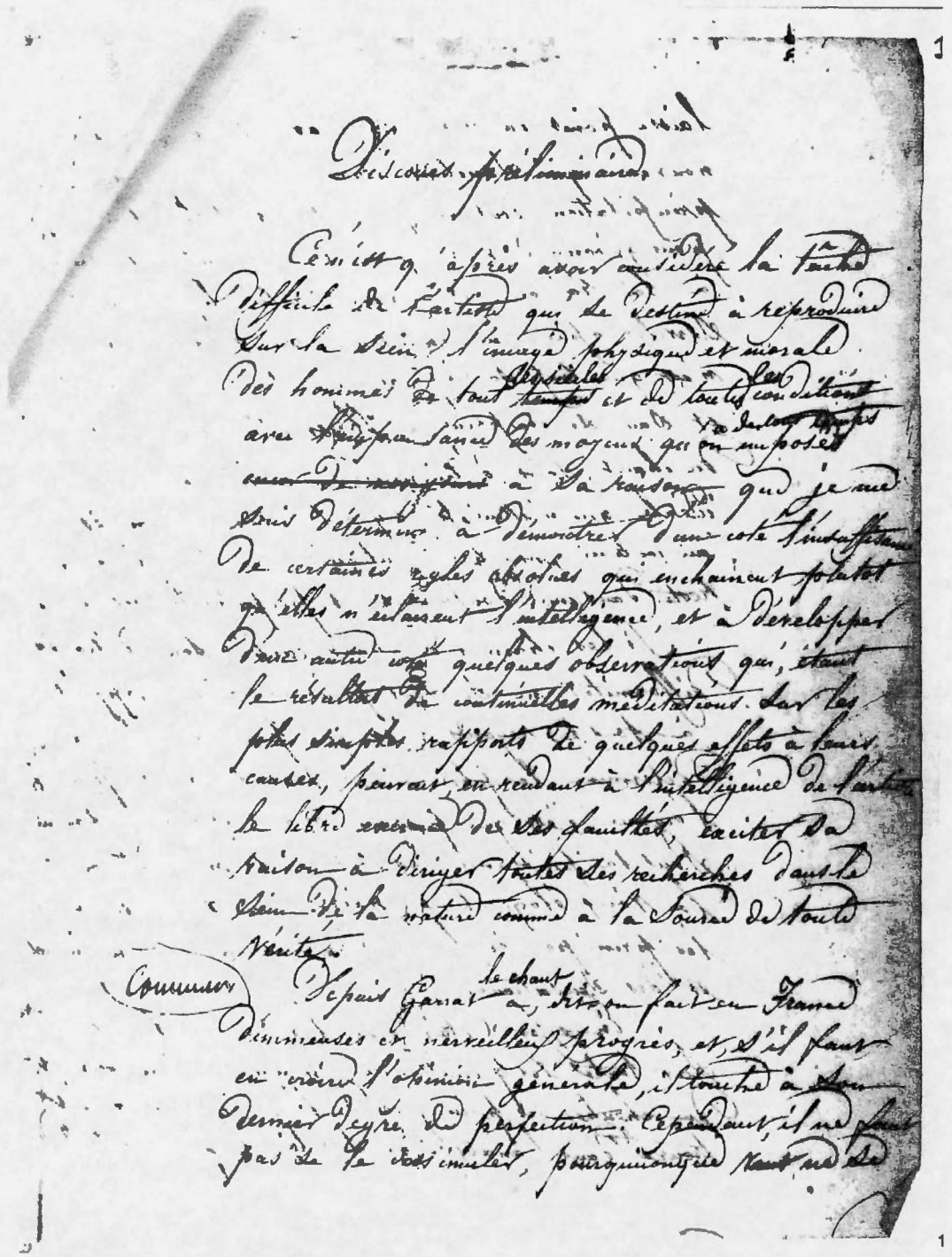
À la lecture de ce texte (1833), on peut difficilement faire abstraction du fait que Delsarte ait été renvoyé du Conservatoire (1829), qu'il ait dû renoncer à une carrière à l'opéra, qu'il ait été contraint par la suite de se limiter à une charge de technicien à l'Ambigu-Comique, puis à des seconds rôles au Théâtre royal de l'Opéra-Comique, emploi qu'il délaisse en 1832 pour se consacrer à l'enseignement du chant[4].

Le texte que nous présentons en édition expose l'insuffisance de règles d'enseignement dans le domaine du chant en France. Il nous informe aussi, une vingtaine d'années plus tard, des préoccupations de Delsarte, préoccupations qui relèvent de règles d'analyse destinées à l'interprète, de l'établissement de liens entre le domaine musical et celui du geste scénique, enfin du souci de solliciter chez l'apprenant l'étude des mécanismes du geste. Bref, on remarque une préoccupation grandissante chez Delsarte pour l'examen du langage mimique.

Le manuscrit se compose de 14 pages sur feuillets de 25 cm sur 20 cm. Les pages ne sont pas numérotées. Le texte présente quelques ratures, certains ajouts, bref il s'agit d'une étape avancée de rédaction.

---

[4] Rappelons qu'au début, les cours qu'offre Delsarte se destinent aux chanteurs refusés ou renvoyés du Conservatoire.



[1] HML, box 1, folder 26. Texte inédit.

Discours préliminaire

Ce n'est qu'après avoir considéré la tâche difficile de l'artiste qui se destine à reproduire sur la scène l'image physique et morale des hommes de tous les siècles et de toutes les conditions - avec l'impuissance des moyens qu'on a de tout temps imposés à sa raison - que je me suis déterminé à démontrer, d'un côté, l'insuffisance de certaines règles absolues qui enchaînent plutôt qu'elles n'éclairent l'intelligence, et à développer, d'un autre côté, quelques observations qui, étant le résultat de continuelles méditations sur les plus simples rapports de quelques effets à leurs causes, peuvent, en rendant à l'intelligence de l'artiste le libre exercice de ses facultés, exciter sa raison à diriger toutes ses recherches dans le sein de la nature comme à la source de toute vérité.

Depuis Garat[2], le chant a fait en France d'immenses et merveilleux progrès, et s'il faut en croire l'opinion générale, il touche à son dernier degré de perfection[3]. Cependant, il ne faut pas se le dissimuler, pour quiconque ne

---

[2] Pierre-Jean Garat (1763-1823), musicien et chanteur. Il s'appliqua surtout à la musique vocale, et c'est comme chanteur qu'il acquiert une grande réputation. En 1796, il est nommé par Napoléon 1er maître de chant au Conservatoire de Paris. Il y forme plusieurs chanteurs célèbres (Ponchard, Nourrit et Levasseur, M^{mes} Branchu, Duret et Rigaud-Pallard) (Bouillet, 1869, p. 728). En 1801, le «citoyen» Garat est nommé «examinateur des voix propres à l'étude du chant», fonction qu'il assume en «voyageant, pendant trois mois, chaque année, dans les départements de la République» afin de repérer les plus belles voix. Hypertexte :<Hondré, *Le Conservatoire de Paris et le renouveau du «chant français»*, 1996, http ://www.Persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_00488593_1996_num_2...> (consulté le 9 octobre 2009).

[3] Delsarte associe certainement la présence des professeurs italiens au Conservatoire de Paris aux progrès du chant français. «Tout se passe donc comme si, au Conservatoire, le retour des Bourbons devait correspondre au regain d'intérêt pour le chant italien. Les artistes invités sont en effet pléthore et requièrent des traitements sans aucune mesure [appointements] avec ceux des autres professeurs du Conservatoire. Citons Joseph Blangini de 1816 à 1828, [...] Jean-Marie Bordogni de 1819 à 1824 puis de 1830 à 1856, David

se laisse point entraîner à cet aveugle amour du nouveau qui sanctionne avec une dangereuse précipitation tout ce qui le séduit présentement, pour quiconque veut faire céder l'enthousiasme à la raison et devenir autre chose que la servile copie d'un chanteur[4] - qui, j'ose le dire, n'est que trop souvent admiré sans être compris et sans se comprendre -, il est évident que l'art du chant, loin d'être parvenu à cette grandeur idéale qui n'attend plus que la dégénération, est, au contraire, malgré l'antiquité de son origine, resté dans une douloureuse et perpétuelle enfance[5].

Si les charmes du chant, cachés sous d'étranges difformités, ne se sont point encore développés à tous les regards, c'est que personne n'a {clairement} déterminé les phénomènes dont le chant peut être l'organe ; c'est que personne n'a considéré l'homme sous la puissance des lois de la nature dont la voix éloquente et naïve peut seule enseigner les principes de l'art, l'expression des sentiments et des sensations.

Banderali de 1828 à 1849, Félix Pellegrini de 1829 à 1832, Philippe Galli de 1842 à 1853, Michel Giuliani de 1850 à 1867 et Uranio Fontana de 1856 à 1865» (Hondré, 1996, p. 86).

[4] Dans un article de 1834, on dénonce les interprétations stéréotypées qu'imposent les professeurs du Conservatoire à leurs élèves : «Tel est donc le résultat de cette méthode des *airs réglés* : tous les chanteurs sont jetés dans le même moule : aucun d'eux ne conserve son propre sentiment et ne trouve l'occasion d'en faire usage ; tout a été prévu, arrêté par un autre que lui. Quelques rôles préparés de cette manière font un chanteur improvisé qu'on loue dans le public, et qui va grossir le nombre des médiocrités.» (Fétis, «Sur l'enseignement du chant», Revue musicale, n° 12, 23 mars 1834, p. 91, in Hondré, *op. cit.*, p. 90).

[5] Dans la méthode de chant rédigée collectivement par les professeurs du Conservatoire de Paris (1803) apparaît un essai de conciliation entre les traditions du chant italien et les tendances du «grand opéra» naissant. Toutefois, l'entreprise ne fournit pas les résultats escomptés. «Les résultats obtenus dans les classes du Conservatoire sous le Consulat et l'Empire furent lamentables : les élèves n'en faisaient qu'à leur tête et les professeurs, eux-mêmes déformés par leur éducation, criaient comme bon leur semblait, incapables de proposer une méthode cohérente qui portât vers un chant retenu, suave, expressif, en un mot "musical". Napoléon, qui fuyait les hurlements comme la peste, alla jusqu'à dire un jour aux cantatrices entrant en scène qu'il espérait qu'elles n'allaient par crier, suivant leur habitude !» (Barbier, 1987, p. 171-172).

En effet, c'était dans l'action de la nature, sur toutes les facultés de l'homme qu'on aurait dû chercher les principes de l'art[6], et l'on aurait trouvé dans l'analyse de ses lois les fondements de la science. C'est à cette loi d'abstraction que tous les hommes d'investigation ont dû leurs sublimes connaissances et leur illustration ; c'est à cette loi d'abstraction que tous les arts et toutes les sciences ont dû leurs progrès, et pendant que, sous la protection de cette loi commune de l'analyse, tout naît, grandit et se fortifie, l'art du chant s'en est seul affranchi pour s'abandonner aux impulsions du caprice et de l'erreur.

En effet, son but, sa cause et ses moyens semblent n'avoir jamais fait l'objet de recherches les moins sérieuses, car le compositeur, de tout temps, ne l'a considéré que comme un instrument de plus propre à féconder et à servir ses inspirations[7]. Comme si le chant, dans une œuvre musicale, n'avait pas autant d'importance qu'un grand arc dans un cercle ; l'artiste dans sa composition semble à peine lui reconnaître l'utilité d'un faible rayon.

Ainsi, pauvre artiste, te voilà machine : il faut faire abnégation de ton intelligence, tandis que, par le noble usage de tes facultés, tu peux prétendre au mérite des plus beaux génies. Ta mission se fut anoblie et l'art du chant

---

[6] Angélique Arnaud rapporte que «[Delsarte] a compris que les diverses manifestations de l'art se classent d'après les classifications des facultés humaines ; il sait pourquoi telle passion fait naître tel accent [...] et pourquoi tel sentiment produit telle expression de la physionomie, tel geste et telle attitude du corps. // Dire que "les classifications des manifestations de l'art se classent d'après celles des facultés humaines", n'est-ce pas dire qu'elles dérivent d'une loi ?» (*Op. cit.*, 1882, p. 119).

[7] Les opéras de Giacomo Meyerbeer (*Robert le Diable* (1831), *Les Huguenots* (1836), *Le Prophète* (1849), etc.), pour ne nommer que ceux-ci, présentent de véritables difficultés pour l'interprète. «[O]n note que l'écriture vocale de Meryerbeer, souvent d'une incroyable difficulté, exige des gosiers rompus à la technique italienne de Rossini ou de Donizetti.» (Claudon, et al., 1984, p. 60).

eût fait un pas immense vers sa perfection si quelques esprits supérieurs nous eussent transmis les principes de la science. Mais les artistes les plus distingués[8], eux-mêmes dont le talent eût excité les plus vives sympathies - soit indifférence, soit jalouse discrétion envers leur postérité -, sont toujours restés muets et leur silencieuse réserve a replongé l'art dans un état d'enfance[9]. Il est vrai que nous n'avons pas encore un seul ouvrage où nous puissions étudier les règles auxquelles les plus célèbres artistes ont dû leur sublimité. Si nous parcourons tous les volumes publiés jusqu'à nos jours sous le nom de *Méthode de chant*, nous verrons jusqu'à quel point ces traditions justifient leur titre[10]. À part quelques exercices concernant le mécanisme de la voix, qu'y trouvons-nous ? Si nous exceptons, dis-je,

---

[8] Delsarte pourrait ici se référer à son ami Adolphe Nourrit (1802-1839). De 1826 à 1836, Nourrit interprète les premiers rôles à l'Opéra de Paris. Mais dès 1836, parce que Nourrit est fatigué et que sa voix lui fait défaut, la direction de l'Opéra engage le ténor Gilbert Duprez (1806-1896). Nourrit démissionne aussitôt et se rend en Italie afin de se soigner et tenter de renouer avec sa carrière. Rapidement, son état de santé s'aggrave (paranoïa) et en mars 1839, il met fin à ses jours.

[9] «Il faut bien l'avouer, c'est de Duprez que date la réelle décadence du chant, non pas comme il l'a fort bien dit lui-même, que son enseignement ait été fait d'après les théories qu'il mettait en pratique, non pas qu'il ait été la principale cause du mal, comme on a voulu l'insinuer ; mais parce que, voyant le formidable succès de l'inimitable chanteur, bien des artistes qui ne possédaient ni sa méthode, ni sa vigoureuse constitution, ni la prodigieuse force de sa voix, ont voulu l'imiter et ont succombé à ce rude labeur.» (Lemaire, 1881, p. 433-434).

[10] À cet effet, Delsarte écrit en 1833 : «Nous voyons, dans la plupart de ces méthodes, d'excellents principes de vocalisation, dont l'étude est d'abord indispensable au développement et à la flexibilité de la voix ; tout ce qui tient au mécanisme y est parfaitement indiqué et les vocalises qu'elles contiennent peuvent contribuer à former le goût par la variété des ornements dont elles sont souvent enrichies [...], mais nous y chercherions vainement les vrais principes du chant ou, pour m'exprimer clairement, cette analyse et ces règles qui puissent en nous guidant nous aider à trouver de nous-mêmes, et avec justesse, l'expression et les nuances du chant.» (*Méthode philosophique du chant*, in Porte, *op. cit.*, p. 149). Précisons qu'en France on publia de nombreux cahiers de vocalises, cahiers attribués aux élèves de Bernacchi (1685-1756) ou composés par Danzi (1763-1826) ou par Paer (1771-1839). Panseron (1826-1831), professeur à la mode, rédigea une *Méthode de vocalisation* (1840). Enfin, en 1847, Manuel Garcia et son fils publièrent chacun un *Traité complet de l'art du chant*.

quelques vocalises {dont} la variété et l'heureux choix des ornements {peuvent} contribuer à flatter le goût sans le former, nous n'y apercevrons pas l'ombre d'une méthode.

Enfin, qu'apprenons-nous dans les ouvrages postérieurs à Crescentini[11] ? On y perd trop souvent haleine et connaissance sur d'imposantes considérations touchant l'expression du chant en général. Toutes les principales ramifications de l'art n'y sont pas même énumérées, car il n'y est nullement question de la valeur relative des sons, de l'articulation des sons par rapport à leur valeur, de l'application des nuances, de la respiration, des silences, des ornements qui y sont en profusion, du caractère du groupe, du brisé[12] et de l'appogiature[13] dont l'application est si différente. Tous ces ouvrages ne nous disent rien de la place que doivent occuper certains effets de voix, comme la vibration, le port de voix[14], le déchirement[15] et mille autres effets de voix résultant de la qualité et de la couleur des sons.

---

[11] Girolamo Crescentini (1762-1846) fut l'un des premiers castrats d'Italie. Célèbre soprano, il débute à Rome en 1788, puis se rend à Padoue, à Venise, à Milan, à Vienne et à Lisbonne. Il excellait dans les opéras de Nicola Zingarelli (1752-1837). Napoléon l'invita en France à la suite d'une représentation de *Roméo et Julliette*. On le nomma chevalier de la Couronne de fer de Lombardie. En 1812, il fut nommé à Naples professeur de chant. Notons qu'en 1811, Crescentini publie un essai didactique de chant ayant pour titre *Esercizi per la vocalizzazione*.

[12] «Se dit d'un accord dont on fait entendre les sons successivement, en forme d'arpège ou de batterie.» Dictionnaire en ligne : <http://dictionnarie.metronimo.com/index.php?a=index&d=1> (consulté le 14 octobre 2009).

[13] Dans le domaine mélodique, ornement destiné à agrémenter la mélodie principale. «Ornement mélodique qui a pour but d'insister sur une note essentielle en la faisant désirer par un retard» (*ibid.*).

[14] «Le port de voix aidera à égaliser les registres, les timbres et la force de la voix.» (Garcia, 1847, p. 29).

[15] Dans le chant lyrique, moment de haute intensité.

Lors même qu'une méthode réunirait toutes ces conditions, ce presque inutile recueil où seraient simplement énumérés tous les premiers éléments de l'art ne serait propre à former un architecte, car, de même que l'art de l'architecture ne consiste pas seulement à connaître le nombre et la nature des éléments de construction, mais encore à modeler ces substances de manière à ce que leur assemblage forme un monument en tout semblable au plan qui en a été préalablement tracé, de même aussi l'art du chant ne consiste pas seulement à connaître et même à bien exécuter certains éléments de vocalise, mais encore à coordonner tous ces différents effets de voix de manière à ce que la parfaite harmonie de tous les organes expressifs des sensations identifie l'acteur avec le personnage[16].

Or pour qu'une méthode de chant servit à former un artiste, il faudrait qu'elle traita de l'expression particulière à chacun des organes de nos sensations ; ou plutôt ma pensée aura tout son développement en disant qu'une bonne méthode devrait enjoindre à tout élève se destinant à la scène de s'appliquer :

1° à l'étude de l'analyse grammaticale et logique pour se rendre compte de la valeur relative des termes, des idées et des propositions, de la

[16] La tradition française de l'Opéra de Paris, issue de la tragédie lyrique, favorise à la fois la déclamation et le jeu de l'interprète. «[L]e Conservatoire, en réunissant dans une même école l'apprentissage du chant et celui de l'art dramatique, n'opérait pas un simple regroupement géographique mais perpétuait au contraire une union entre la prononciation et la chant propre à l'attitude française. [...] C'est donc plus comme une "déclamation lyrique" que les Français considèrent la manière de chanter. Ils défendent en effet une technique vocale et un goût plus proches du théâtre à cause de leur attachement au sens du texte ou à celui des symboles.» (Hondré. *op. cit.*, p. 88).

valeur de leurs pensées relativement à la construction et rapporter, en un mot, toute conséquence à son principe comme tout effet à sa cause[17] ;

2° à distinguer la condition et la situation d'où l'on doit considérer le caractère de son personnage avec son sentiment dominant[18] ;

3° à exécuter des exercices propres à varier et à faciliter l'émission de la voix ; à {discerner} le caractère de chaque émission ; à rendre enfin sa voix librement homogène avec les caractères, les sentiments et les situations quelque soit leur nature et leur genre ;

4° à distinguer les conditions qui constituent une belle mélodie en se créant des règles d'analyse mélodique ; à chercher le caractère de chaque air dans les inflexions et les modulations des diverses phrases qui le composent ; à s'expliquer enfin ce que la mélodie dans son tout ou dans ses parties est appelée à déterminer dans l'expression des passions[19] ;

---

[17] Delsarte se réfère ici aux principes inhérents aux *degrés de valeur*. Voir *Liste de mes découvertes*, p. 612, l. 4-5.

[18] Il s'agit ici de la «passion dominante» du morceau à l'étude. Voir *Préliminaires de l'historie de mes découvertes*, p. 487, note 5.

[19] Delsarte associe le mouvement des inflexions et de la mélodie (succession de sons selon les lois rythmiques) aux formes qu'adopte le mouvement corporel (geste). «Le geste est à la fois soumis aux conditions mélodiques, rythmiques et harmoniques. // 1° Le geste est mélodique par ses formes. Il peint toutes les conditions de nuances relatives à la mélodie. Donc, en étudiant la mélodie par rapport aux nuances qui découlent de l'harmonie, nous arriverons à la connaissance parfaite du geste. Sous ce point de vue, il est très remarquable, en effet, qu'on ne puisse avoir une connaissance parfaite du geste que par l'étude de la mélodie ; et de même, on ne peut avoir une juste connaissance en mélodie que par l'étude inflexive du geste. Toutes les inflexions de la voix sont donc communes au geste.» (*Cours de Monsieur Delsarte*, du 12 mai au 2 juillet 1839).

5° à puiser les nuances de la mélodie à leurs sources naturelles dans l'harmonie[20] que la plupart des chanteurs se croient dispensés de connaître ; à se convaincre enfin que les plus puissants effets qu'ébranlent les cœurs et ces brillantes couleurs qui éblouissent[21] ne peuvent naître que des progressions comparées de la mélodie et de l'accompagnement ;

6° à étudier, enfin, le mécanisme et l'esprit du geste en appréciant la puissance de l'attitude et de la physionomie dont la variété et l'harmonie du dessin peuvent antérieurement à tout autre langage représenter, comme sur un tableau, une foule d'attributs qui caractérisent nos passions dominantes[22].

Après l'énumération des conditions qui constituent une bonne méthode, cherchons si, en résumant les meilleures méthodes, nous pourrons former le simple compendium des préceptes ci-devant énoncés. Nous

---

[20] Ici, la mélodie est déduite de l'harmonie. On peut supposer que Delsarte fait référence au principe de base des cours d'harmonie classique dont précisément l'un des principes est de déduire la mélodie de l'harmonie. (Notes d'un séminaire avec le professeur André Villeneuve, Doctorat en Étude et Pratique des arts).

[21] «On est frappé, *a posteriori*, de l'unité de cette période qui a commencé avec le *Guillaume Tell* de Rossini (1829) et qui se termine avec *Le Prophète* [Meyerbeer, 1849]. Pendant vingt ans, l'histoire du goût et de l'opéra en France se résume dans cette formule du «grand opéra» : orchestration riche, récitatifs dramatiques, vastes chœurs scéniques, grande diversité de formes dans l'écriture vocale, au service d'une action haute en couleur et mélodramatique» (Claudon, 1984, p. 64).

[22] À partir de l'observation de la nature du geste et de l'attitude (concentrique, excentrique, normale), Delsarte est en mesure d'apprécier une combinatoire d'expressions physionomiques. En associant ces manifestations aux notions de rythme et de forme (mouvements de type ascendant, horizontal et descendant), Delsarte établit les caractéristiques du mouvement. «[L]a nature [du geste], c'est-à-dire l'excentricité ou la compression des mouvements, caractérise le sentiment et sa forme, c'est-à-dire la forme de ces mouvements caractérise plus particulièrement la pensée. Si [la] sensation, [le] sentiment, [la] pensée forment comme nous l'avons déjà vu [une] trinité indivisible, le rythme, la nature et la forme du geste ne pourront pas non plus se séparer. En effet, tout dans le geste est simultané.» (*Cours de Monsieur Delsarte*, 12 mai au 2 juillet 1839).

verrons combien tous ces livres nous éclairent peu sur les points essentiels d'expression. Il n'y est que vaguement question de mécanisme dont l'exécution n'est aidée d'aucun raisonnement. Toutes ces traditions ne sauraient être mieux comparées qu'à une {grammaire} qui se bornerait à nous indiquer la {prononciation[23]} des termes sans nous apprendre la valeur littéraire des mots et du sens logique des propositions. Ne semblerait-il pas, d'après ces méthodes, qu'il suffise, pour bien chanter, d'avoir un gosier léger et sonore[24] ? Mais qui connaîtrait assez peu les difficultés de l'art pour tomber dans cette grossière illusion ?

Cependant, c'est avec de pareilles théories que l'élève apprend à exécuter des leçons chargées de nuances et de {fioritures}, semées partout au hasard et avec profusion. Mais qu'aura appris cet élève s'il ne connaît ni le sens ni l'application de ces nombreux ornements ? Osera-t-il, dans son incertitude, substituer telle nuance à telle autre, tel brisé à telle appogiature ? Non ! L'élève, ne connaissant d'autres règles positives que la servile imitation d'exemples muets et absolus, n'ose pas supposer qu'il soit possible de changer en mieux ce qu'il croit infailliblement bon. {Fidèle} copie d'un mystérieux modèle, il craint de profaner un principe qu'il croit émaner d'une intelligence supérieure à la sienne.

---

[23] La tradition du chant français mettait l'accent sur une forme déclamatoire où l'articulation occupait un rôle de premier plan.

[24] Dès le début du XIX[e] siècle, on dénonçait en France des méthodes de chant qui n'encourageaient pas le plein développement de la voix. «Depuis un certain temps, on n'a plus la patience d'étudier, parce qu'on est pressé de jouir ; et dès que nos jeunes gens s'aperçoivent qu'ils ont une assez bonne ou assez belle voix, [...] ils s'élancent inconsidérément dans une carrière musicale, sans regarder jamais en arrière, sans avoir rien appris ; et les premiers applaudissements qu'ils obtiennent toujours des ignorants et de quelques complaisants flagorneurs, sont pour eux les sûrs garants du talent qu'ils présument avoir» (Hondré, *op. cit.*, p. 89).

Les nobles soutiens de cette vieille doctrine - qui d'ailleurs m'inspirent plus de respect que d'autorité - prétendent que la source de la véritable expression est dans la sensibilité de l'âme et que les froids calculs de l'art ne font qu'anéantir l'inspiration brûlante[25] (méthode de M. de Garaudé[26]).

Les professeurs du Conservatoire enseignent que le chanteur ne doit qu'à ses inspirations spontanées cette combinaison de nuances et d'effets qui troublent l'âme, et qu'il n'a besoin de s'inquiéter ni de l'harmonie, ni de l'oraison[27], ni de la philosophie, ni du geste parce que toutes ces connaissances semblent, d'après ces Messieurs, ne pas faire partie intégrante de la science du chant.

Comme je désire démontrer dans une dissertation particulière toutes les contradictions de la doctrine qu'on enseigne à notre première école[28], je conclurai seulement, en passant, que les professeurs du Conservatoire, au lieu de fixer l'art du chanteur sur des bases solides, l'établissent sur un

---

[25] Delsarte raconte au sujet d'Alexis de Garaudé, son professeur au Conservatoire : «Cet [homme] était un de mes maîtres de chant, un homme de beaucoup de talent. [...] [A]ppelé à se prononcer sur les principes de l'art dans sa méthode, voici ce qu'il dit : «[...] Les froids calculs de l'art ne peuvent qu'anéantir le feu sacré du génie!» // Ceci est écrit en toutes lettres !». Voir notre édition du *Cours d'Esthétique appliquée*, 1858, 1re leçon, p. 114.

[26] Alexis de Garaudé (1779-1852) compositeur et pédagogue. Il fut formé par Crescentini et Garat pour le chant et fut nommé en 1816 professeur de chant au Conservatoire de Paris. Il y demeura jusqu'en 1839. On lui doit plusieurs traités de chant : *Méthode de chant* (1809), *Petite Méthode de chant dédié aux Dames* (1820), *Soixante solfèges progressifs à deux voix égales, avec accompagnement de piano ou harpe, ou nouveau cours de lecture musicale précédé de principes de musique par demandes et réponses* (1831), *L'Harmonie rendue facile ou théorie pratique de cette science* (1835), *Méthode complète de piano* (1840), *L'Art du chant* (1840). Chacun de ces ouvrages fut publié à Paris.

[27] Discours prononcé en public.

[28] Le Conservatoire de Paris (ou École royale de chant et de déclamation). Voir p. 102, note 11.

pompeux échafaudage dont la fragilité se trahit dans la forme suivante, que le temps a presque consacré comme un proverbe : pour être chanteur, disent ces Messieurs, il faut être doué du feu sacré qui naît en {certains} êtres privilégiés et ne se donne pas ; ce qui en d'autres termes signifie : il faut être né chanteur pour apprendre à chanter.

Dans cette inexplicable hypothèse, nous demandons aux maîtres qui tiennent journellement ce langage ce qu'ils prétendent nous apprendre dans un art qui ne s'apprend pas. En quoi pourraient-ils donc nous être utiles, ces maîtres qui ne donnent aucune règle prétextant qu'elles ne peuvent que refroidir l'artiste qui s'en sert et anéantir le feu sacré du génie. Aussi faut-il s'étonner maintenant que dans une même école, au Conservatoire, tel professeur blâme à chaque instant et à tout propos, sans aucune forme de raisonnement, ce que tel autre approuve et prescrit comme évidemment bon[29]. Faut-il s'étonner, enfin, du découragement d'une multitude d'élèves intelligents qui, après avoir longtemps gémi sous le joug du caprice et de l'erreur, se sont vivement repentis de s'être voués à toutes ces contradictions avec une trop religieuse conscience ? D'ailleurs nous demanderons à tous ces hommes privilégiés, que la nature a doué de ce génie musical, à l'appui de quelles preuves ils nous convaincront de la vérité de leurs exemples, nous qui, naturellement, en raison de notre âge, serions plus qu'eux susceptibles d'exprimer avec justesse toutes les impressions, tandis que, chez eux, les facultés sensitives et passionnées n'ont plus rien de sympathiques aux nôtres ?

---

[29] À cet effet, voir le récit de Delsarte au sujet de ses leçons de déclamation au Conservatoire (*Cours d'Esthétique appliquée*, 1858, 1re leçon, p.102-107).

En vérité, si ces Messieurs voulaient être conséquents, ils devraient changer de rôle avec leurs élèves, car leur système d'inspiration, excluant la nécessité des règles, suppose assurément plus de talent aux élèves qu'aux maîtres. Telle est la conséquence que nous tirons du raisonnement suivant.

Aucun de ces Messieurs n'entend assurément par *inspiration* ce sentiment subit et surnaturel par lequel l'homme, s'initiant dans les secrets de la préscience divine[30], devient un prophète, mais ils entendent tous par *inspiration* ce sentiment qui, naissant exclusivement de l'activité de l'imagination, spontanément excitée par la puissance des souvenirs ou par l'aiguillon des passions, peut seul enseigner l'expression des sensations sans qu'il soit besoin de soumettre ce sentiment aux règles d'une analyse réfléchie[31]. Donc, selon ces Messieurs, l'expression des passions doit être d'autant plus vraie que les souvenirs et les passions excitent plus vivement l'imagination[32]. Or, dans cette hypothèse, qui pourra nier que les souvenirs et les passions, en raison de l'âge, excitent plus vivement l'imagination chez les élèves que chez les maîtres. Donc, leur système d'inspiration, excluant la

---

[30] «Théol. Connaissance infaillible que Dieu a de l'avenir, notamment de l'avenir de l'humanité, dans son ensemble et ses moindres détails.» (Rey (a), 2005, t. III, p. 2033).

[31] Quelques années plus tard, Delsarte dira : «Appelé à nous expliquer sur les principes de l'art, nous avons constaté que la plupart des maîtres – et particulièrement des maîtres de chant – affectent un certain mépris pour tout ce qui est exact.» (*Cours d'Esthétique appliquée*, 1858, 2e leçon, notre édition, p. 128).

[32] À cet effet, nous reproduisons une recommandation figurant dans un traité de chant datant de la première moitié du XIXe siècle français : «[I]l est un [...] moyen qui ne servira pas moins à initier [l'élève] dans le secret des passions, et que nous recommandons à son zèle ; ce moyen, le voici : s'isoler complètement du personnage qu'il doit représenter, le placer en face de soi par l'imagination, et le laisser ensuite agir et chanter. En reproduisant fidèlement les impressions que lui aura suggérées cette création fantastique, l'artiste obtiendra des effets bien plus frappants que ceux auxquels il atteindrait en se mettant à l'œuvre tout d'abord.» (Garcia, *op. cit.*, p. 50).

nécessité de l'analyse et de la réflexion, suppose {assurément} plus de talent aux élèves qu'aux maîtres !

Sans m'inquiéter de l'effet que produira ce simple raisonnement sur l'esprit de ces Messieurs, je pense qu'ils ne peuvent disconvenir qu'ils laissent l'élève dans le plus complet {dénuement} de principes certains. Nous en avons la preuve la plus évidente lorsque nous voyons l'élève jugé en état de concourir être encore obligé de travailler six ou huit mois, et sous l'œil du professeur, leur pièce de concours[33]. Autrement, si ces jeunes artistes avaient appris quelques règles, ils pourraient d'eux-mêmes appliquer leurs principes comme font les élèves en composition et en peinture[34]. À voir concourir ces élèves, ce sont des prodiges ; mais ils ne sont pas plutôt abandonnés à eux-mêmes qu'ils retombent dans un complet oubli parce qu'ils n'ont dû cette première lueur de talent qu'à une aveugle imitation qui a étouffé les germes naissants de leur génie. Isolés de leur école, ces jeunes artistes livrés à leur instinct machinal ne peuvent s'empêcher de laisser apercevoir toute la nullité de leur science. Combien de ces infortunés, faits peut-être pour illustrer leur siècle, et voyant leur avenir s'échapper avec leurs illusions, ont pu s'écrier avec douleur : «Qu'ai-je donc appris ?»

---

[33] Delsarte avait l'expérience de tels concours au Conservatoire. En 1828, il se présente au concours de vocalisation et reçoit le second prix – le premier n'ayant pas été attribué. En 1829, il participe de nouveau au concours et ne reçoit rien malgré le fait qu'Adolphe Nourrit le recommande pour le premier prix.

[34] À l'École des Beaux-Arts, de 1845 à 1863, malgré ce qu'en dit Delsarte, les cours étaient des plus simples. «L'École, en effet, ne proposait pas une instruction complète, des rudiments du dessin aux compositions peintes ou aux sculptures en ronde-bosse, mais bornait ses cours au seul dessin. [...] Héritière de l'Académie royale de peinture et de sculpture, fondée en 1648 par Charles Lebrun, l'École des Beaux-Arts avait également hérité des principes théoriques du classicisme académique qui faisaient du dessin le fondement rationnel des arts.» (Bonnet, et al., 2007, p. 39).

Jeunes artistes qui comprenez la puissance de notre art, vous qui avez compris que le chant peut être utile à autre chose qu'à chatouiller l'oreille, vous qui comprenez enfin tout ce qu'il y a de grand et de difficile dans l'exercice de votre mission, puisez les secrets de votre art dans l'analyse des
210 lois de la nature et non dans les variations du goût et du caprice. Méprisez cet esprit routinier qui vous commande sans lois et qui vous asservit sans puissance. Sachez enfin que l'homme ne doit reconnaître qu'une seule puissance absolue : c'est la puissance de la raison[35].

[35] Cette remarque peut surprendre. On sait que Delsarte se méfie des propriétés de la raison. Il écrit en 1870 : «La raison humaine, cette orgueilleuse raison, déifiée de nos jours [...] n'est, malgré la haute opinion qu'elle a de ses propres lumières, qu'une aveugle.» (*Traité de la raison*, notre édition, p. 787). Delsarte se réfère plutôt ici à la raison éclairée, qui s'appuie sur l'expérience, le jugement et l'induction.

Leçon sur le geste

Au début, les cours de Delsarte sont offerts dans son appartement et s'adressent essentiellement aux chanteurs. L'une des élèves de Delsarte, Angélique Arnaud[1], rapporte dans un ouvrage qu'elle destine à l'enseignement du maître :

> Les cours prirent un grand développement rue Montholon [...] [et] continuèrent rue Lamartine et de la Pépinière. Il s'y trouvait [...] un auditoire composé de fidèles très assidus et d'une portion flottante. L'enseignement permettait à Delsarte de vérifier la valeur de ses axiomes dans l'ordre des faits et de constater la certitude de ses observations.[2]

Au cours des années 1850, les leçons s'adressent non seulement aux chanteurs, mais aussi aux acteurs, aux peintres, aux sculpteurs, aux orateurs et aux musiciens (exécutants et compositeurs).



[3]

[1] Voir p. 66, note 170.

[2] Arnaud, 1882, p. 25 et 30

[3] Caricature de Paul Hadol, *Le Gaulois*, 1864. On voit Delsarte en maître de conférence. Nous remarquons, en arrière plan, la présence du piano et de tableaux.

Au cours de l'année 1858, les élèves de Delsarte lui demandent de préparer une leçon sur le geste[4]. Aussi, en vue de la préparation à cet atelier, Delsarte prend soin de consulter la transcription sténographique du *Cours d'Esthétique appliquée*[5] qu'a préparé Henri Lasserre[6] au cours du mois de mai et de juin. Delsarte s'inspirera largement de la transcription des leçons deux, quatre et neuf en vue de la rédaction de son texte.

Essentiellement, le texte traite de la triplicité de l'organisme comme outil d'analyse et comme principe d'organisation permettant la reconnaissance des manifestations à travers la diversité des phénomènes corporels. Delsarte y détermine aussi l'ensemble des phénomènes se déduisant de l'action réciproque des agents expressifs (appareils vocal, buccal et dynamique).

Ce texte inédit ne présente pas de titre. Aussi nous désignons ce texte par son incipit puisqu'il situe parfaitement l'intention de rédaction.

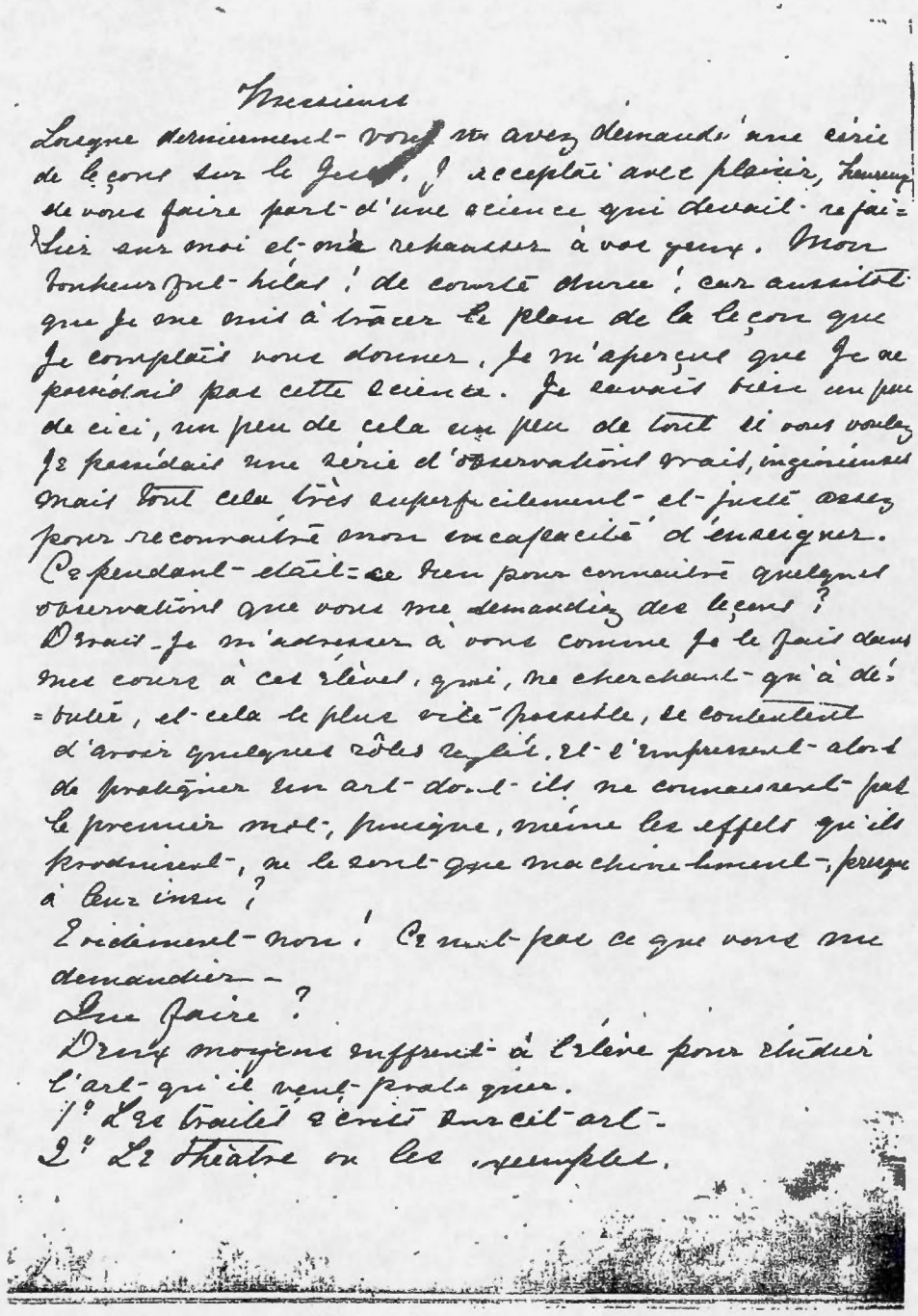
Il s'agit d'un manuscrit autographe de dix-neuf pages sur feuilles de 21 cm X 25 cm. Chacune des pages est numérotée au coin supérieur droit. Le texte comporte peu de ratures. Sur certaines pages, en marge de gauche, Delsarte note des mots-clés qui orientent son propos.

---

[4] Voir p. 414, lignes 3-5.

[5] Voir notre édition, p. 100.

[6] Voir p. 96, note 2.



Messieurs

Lorsque dernièrement vous m'avez demandé une série de leçons sur le Geste, j'acceptai avec plaisir, heureux de vous faire part d'une science qui devait refaire sur moi et m'a rehausser à vos yeux. Mon bonheur fut hélas ! de courte durée ; car aussitôt que je me mis à tracer le plan de la leçon que je comptais vous donner, je m'aperçus que je ne possédais pas cette science. Je savais bien un peu de ceci, un peu de cela un peu de tout si vous voulez je possédais une série d'observations vraies, ingénieuses mais tout cela très superficiellement et juste assez pour reconnaître mon incapacité d'enseigner.

Cependant était-ce bien pour connaître quelques observations que vous me demandiez des leçons ?

Devais-je m'adresser à vous comme je le fais dans mes cours à ces élèves, qui, ne cherchant qu'à déboulé, et cela le plus vite possible, se contentent d'avoir quelques rôles appris, et n'imposent alors de pratiquer un art dont ils ne connaissent pas le premier mot, principe, même les effets qu'ils produisent, ne le sont que machinalement, presque à leur insu ?

Évidemment non ! Ce n'est pas ce que vous me demandiez —

Que faire ?

Deux moyens s'offrent à l'élève pour étudier l'art qu'il veut pratiquer.

1° Le travail écrit sur cet art.

2° Le Théâtre ou les exemples.

1

[1] Première page du manuscrit *Leçon sur le geste*. HML, box 5, folder 75. Texte inédit.

Leçon sur le geste

Messieurs,

Lorsque dernièrement vous m'avez demandé une série de leçons sur le geste, j'acceptai avec plaisir, heureux de vous faire part d'une science qui devait rejaillir sur moi et me rehausser à vos yeux. Mon bonheur fut, hélas, de courte durée, car aussitôt que je me mis à tracer le plan de la leçon que je comptais vous donner, je m'aperçus que je ne possédais pas cette science. Je savais bien un peu de ceci, un peu de cela, un peu de tout, si vous voulez... Je possédais une série d'observations ingénieuses, mais tout cela très superficiellement et juste assez pour reconnaître mon incapacité d'enseigner. Cependant, était-ce bien pour connaître quelques observations que vous me demandiez des leçons? Devais-je m'adresser à vous comme je le fais dans mes cours à ces élèves qui, ne cherchant qu'à débuter et cela le plus vite possible, se contentent d'avoir quelques rôles réglés et s'empressent alors de pratiquer un art dont ils ne connaissent pas le premier mot, puisque même les effets qu'ils produisent ne le sont que machinalement, presque à leur insu ?

Évidemment, non ! Ce n'est pas ce que vous me demandiez.

Que faire ?

Deux moyens s'offrent à l'élève pour étudier l'art qu'il veut pratiquer :

1° les traités écrits sur cet art ;

2° le théâtre ou les exemples.

Malheureusement, je savais par expérience que les uns et les autres pouvaient être faux.

Nos meilleurs comédiens n'agissent le plus souvent que grâce à une nature soit sympathique, soit énergique ou gracieuse. Mais le vrai n'est, chez eux, que pur hasard, et il ne se peut pas faire qu'il en soit autrement, la science leur faisant absolument défaut.

Quant aux traités, presque toutes les prescriptions qui y sont écrites, consignées sont basées sur des tics de métier. Il y a en effet des tics d'état[2]. Les avocats ont leurs tics ; il en est de même des prédicateurs, des comédiens, etc., etc. Les inflexions d'un théâtre ne sont pas celles du théâtre voisin : jamais on ne parlerait au Théâtre-Français comme à la Gaîté[3], etc. C'est sur ces inflexions mensongères, sur ces tics, sur ces expressions de convention qu'ont été faites les prescriptions sur lesquelles on l'accorde. Et ceci est plus triste que l'absence de principes, car en définitive cette absence n'est pas ce qui ruine une intelligence, mais ce qui la ruine, c'est le faux enseigné, imposé !

Je sens qu'ici il est nécessaire d'appuyer ce que j'avance par des exemples. Je choisirai quelques lois données comme fondamentales dans

---

[2] Habitudes liées à une profession.

[3] Voir p. 108, notes 23.

les traités de chant et je vous analyserai une phrase dite par Rachel[4] dans laquelle elle soulevait l'auditoire. Je tiens à ce que mes critiques soient justifiées à vos yeux afin que vous soyez persuadés, comme je le suis, que nous avons peut-être de très grands artistes, mais que l'art n'est pas enseigné.

Toutes les méthodes de chant s'accordent à enseigner que l'intensité vocale est en raison de l'acuité du son[5]. C'est la première prescription fondamentale du style.

Heureusement pour eux, les artistes qui professent ces choses ne sont pas souvent fidèles à leurs principes, car voyez où ces principes les mèneraient.

La Nature nous enseigne le contraire. Quand on veut exprimer une chose aimable, fine, mince, charmante, la voix prend un caractère caressant et monte. Au contraire, veut-on exprimer la puissance et la force, la voix descend et va se placer dans le grave.

On croit aussi généralement, et on l'enseigne, que l'intensité du son est proportionnelle à l'intensité passionnelle.

Ceci est aussi funeste pour l'art, car la Nature présente justement le contraire.

---

[4] Voir p. 133, notes 67-68 ; p. 336, note 505.

[5] Delsarte se réfère ici au domaine de l'inflexion vocale des voyelles. À cet effet, référons le lecteur à deux ouvrages : Manuel Garcia, *Traité complet de l'art du chant*, Genève, Minkoff éditeur, 1847, p.49 et Manuel Garcia fils, *Traité complet de l'art du chant*, Bruxelles, Mayence, 1847, p. 43-45. Voir p. 108, note 25.

Quand la passion est puissante, la voix s'éteint. Elle est intense dans le calme ou la bonhomie.

Supposons un homme allant trouver l'un de ses amis et lui disant :

(Voix sonore) «Je t'attends à déjeuner. Ne viens-tu pas ?

(Voix sombre) - Je ne puis pas.

(Voix sonore) - Ah ! Bah ! Et pourquoi donc cela, s'il te plaît ?

(Voix sombre) - Mon père est mort !

(Voix sombre) - Ah ! Mon dieu ! que me dis-tu ? Pauvre lui !»

La voix de cet homme s'élève dès qu'il apprend un événement qui l'émotionne.

On enseigne généralement que l'affirmation se produit en levant la main, étendue à la hauteur de la tête.

Il y a 27 manières d'affirmer[6]. En voici quelques-unes. Je me réserve de vous donner les autres lorsque nous serons à l'étude spéciale du geste.

Au théâtre, un amoureux porte la main au cœur en disant à une femme qu'il l'aime. C'est un contresens.

---

[6] Voir p. 135, note 72.

La Nature veut que la main se porte vers l'être aimé, soit pour le caresser, pour le retenir, pour le rassurer ou pour le défendre. La main ne se porte au cœur que lorsqu'il y a souffrance et, dès lors, elle doit être contractée, car jamais une main calme n'a exprimé une souffrance.

Rachel avait, dans Émilie[7], un vers qui produisait un effet immense.

«Il te peut, en tombant, écraser sous sa chute.[8]»

En vertu de la loi du patient et de l'agent[9], il était aisé de remarquer que cet effet, produit en s'avançant, n'était pas vrai relativement à Émilie. Supposons son amour écrasé à sa vue. Que ferait-elle? Un mouvement d'horreur la saisirait ; elle reculerait et n'ajouterait certainement pas le poids de son corps à celui qui l'écrase déjà.

Au contraire, mettons ce vers dans la bouche d'Auguste[10].

«Je puis, en tombant, t'écraser sous ma chute.»

Le mouvement en avant devient excellent parce qu'il est agent. Cependant, ces effets sont très puissants au théâtre. Pourquoi ? C'est qu'il y

---

[7] Voir p. 133, note 68.

[8] Voir p, 133, note 69.

[9] Voir p. 131, note 63.

[10] *Cinna ou la Clémence d'Auguste*, Pierre Corneille, créé au Théâtre du Marais en 1639.

a des choses bien distinctes, généralement confondues : le naturel, le vrai[11]. On peut produire énormément d'effets au théâtre, pourvu qu'on soit naturel. Il n'est pas absolument nécessaire d'être vrai. C'est surtout par le naturel que l'acteur produit de l'effet. Pourquoi? C'est [que], pour être naturel, il suffit d'être réellement doué par l'instinct, et l'instinct frappe surtout les masses[12] ; tandis qu'il faut, pour être vrai, être doué d'un esprit philosophique, ce qui est plus difficile à trouver. Entre la vérité et le naturel, s'il y avait à choisir, il faudrait opter pour le naturel, mais l'un et l'autre sont nécessaires à l'artiste.

Vous comprenez donc, Messieurs, que Rachel pouvait produire un puissant effet dans le vers cité plus haut, {douée} comme elle l'était d'un naturel excessivement entraînant.

Je pourrais multiplier les exemples, mais j'ai hâte d'entrer enfin dans le vif de mon sujet. Du reste, je crois en avoir dit assez pour vous convaincre de la vérité de ce que j'avançais : que l'art n'est pas enseigné, qu'il ne peut l'être ; la science, qui en est la base, faisant défaut.

Ma perplexité était grande, Messieurs, et sans le hasard qui me mit entre les mains les notes que j'avais prises aux cours de mon père[13], j'aurais

---

[11] Voir p. 134, note 70.

[12] Comme nous l'avons déjà indiqué, M^lle^ Dumesnil (1713-1802) était l'une de ces actrices qui, par son jeu instinctif, «frappait les masses». Delsarte met ici en opposition le jeu inspiré et celui guidé par la raison.

[13] Jean Nicolas Toussaint Delsarte (1778-1846). Nous possédons trop peu d'informations au sujet du père de Delsarte et souvent les renseignements sont équivoques. Angélique Arnaud écrit qu'il «exerçait la médecine ; mais tourmenté par le génie de l'invention, il dépensait en études, en essais son temps et son argent.» (*Op. cit.*,, p. 9). Pour sa part, Nancy Lee Chalfa Ruyter rapporte que : «Jean Nicolas Toussaint Delsarte [...]

évidemment renoncé à vous enseigner ce que je ne savais que d'une manière aussi superficielle.

Aidé de ces notes, je me suis mis au travail, et en étudiant le tableau dont je vous donnerai tout à l'heure la définition, je découvris qu'il renfermait cette science dont j'avais besoin, et que ni le théâtre ni les traités ne pouvaient me donner.

Mon père a passé de longues années à observer la Nature. Sur le fait[14], il s'est servi de ses nombreuses observations pour établir des lois[15]. Mais eût-il écrit des volumes de lois et d'observations, il n'y aurait pas eu une science. Ce n'est qu'à partir du jour où il découvrit que toutes les manifestations de notre être obéissaient d'un principe absolu, infaillible, se retrouvant dans tout et partout, ce n'est qu'à partir de ce jour, dis-je, qu'il lui fut permis de se dire possesseur de la science de l'art.

Cette science, Messieurs, je veux vous en entretenir aujourd'hui et vous en poser au moins les premières bases.

---

was an impractical inventor who reportedly was not only unable to support his family but also squandered his wife's dowry on his projects» (*op. cit.*, 1999, p. 4). Nous savons que F. Delsarte a neuf ans lorsqu'il arrive à Paris et que sa mère le place, lui et son frère Louis, chez des marchands. Par la suite, Jean Nicolas Toussaint aurait participé à la formation de son fils au Conservatoire : «Jean Nicolas Toussaint Delsarte contribuait, dans la mesure de ses modestes moyens, au financement de la formation musicale de son fils» (Suquet, 2005, p. 221). Delsarte reste en contact avec son père jusqu'à la mort de ce dernier en 1846. Enfin, précisons que nous n'avons relevé aucune information au sujet du cours que le père de Delsarte aurait dirigé.

[14] «Dans le temps même», «alors».

[15] Delsarte se réfère ici aux «lois de la nature». Arnaud écrit à cet effet : «D'abord, qu'est-ce qu'une loi ? // Il ne s'agit pas ici de la législation créée par les hommes pour régler leurs rapports sociaux, politiques, etc ; mais de ces lois qui, résultant de l'ordre naturel, sont comme le principe de la vie elle-même» (*Op. cit.*, 1882, p. 113).

Deux choses sont nécessaires à l'artiste avant de traiter un sujet quelconque :

1° savoir ce qu'il doit chercher dans ce sujet ;
2° Savoir trouver ce qu'il y cherche.

En premier lieu, il lui faut le signalement fidèle de la chose cherchée ; en second lieu, il lui faut le moyen de la trouver sûrement.

Or pour savoir ce qu'il doit chercher, l'artiste a besoin d'une définition claire et nettement formulée de l'art, de son but et de ses moyens.

Pour savoir trouver ce qu'il cherche, il faut à l'artiste un critérium d'examen infaillible contre lequel aucun fait ne doit protester. Critérium qui, comme une boussole, doit diriger son possesseur dans le champ des investigations.

Définissons donc l'art. Énumérons ses moyens et constatons son but.

Qu'est-ce que l'art ?

L'art est la connaissance[16], la possession et le gouvernement des appareils ou agents en vertu desquels se révèle la Vie, l'Âme et l'Esprit[17]. Connaître, c'est avoir la science des moyens. Posséder, c'est généraliser ce

[16] Pour Delsarte, la notion de *connaissance exacte ou approfondie* est synonyme de «science». Voir p, 138, note 79.

[17] Voir p. 127, note 50.

que l'on connaît. Gouverner, c'est être maître des moyens, en avoir la libre direction.

La Vie, l'Âme et l'Esprit sont donc les trois outils[18] de l'être. Il faut que cette triplicité soit incontestable à vos yeux, et pour cela je me vois obligé d'anticiper un peu sur ce que je veux vous dire en vous parlant de la triplicité d'organisme qui les constate.

Examinons l'homme à ce triple point de vue. Examinons-le succinctement. Nous y reviendrons d'une façon plus complète lorsque découlera tout à l'heure la nécessité d'une définition pratique.

Prenons l'homme en naissant. Au berceau, l'enfant ne parle pas, ne gesticule pas, il vagit. À mesure que sa sensibilité se développe, les sons qu'il produit s'enrichissent et deviennent des inflexions. Il ne se montre ni intelligent ni affectueux, mais il vit, et c'est au moyen des sons que la vie se révèle.

De là, le langage vocal dont le produit est l'inflexion.

Plus tard, à partir du moment où l'enfant connaît la cause de ses joies, de ses souffrances - si merveilleusement traduites par la vocale -, dès qu'il discerne cette cause, il aime. Aussitôt de nouveaux agents s'éveillent en lui et traduisent les phénomènes de sa volonté ; il gesticule.

---

[18] «[P]ermettant la réalisation de qqch., d'une opération; ensemble de moyens» (Rey (a), 2005, t. III, p. 1247). Aussi les manifestations de l'ordre du physique (Vie), du moral (Âme) et de l'intellectif (Esprit) agissent-elles sur l'être.

De là le langage mimique[19] dont le produit est le geste.

De même que les sons qui caractérisaient la vie chez l'enfant sont devenus insuffisants pour caractériser son {amour}, de même aussi le geste devient insuffisant pour caractériser, pour traduire les abstractions que fait son esprit. C'est alors qu'il parle.

De là le langage articulé dont le produit est la parole[20].

Il y a donc dans l'homme trois appareils distincts mis au service d'une triple entité. La Vie se manifeste par le langage *vocal*, l'Âme par le langage *mimique* et l'Esprit par le langage *articulé*.

Cette triple entité constatée, je reviens au geste, objet spécial de notre réunion, et tout d'abord constatons qu'il est un des langages, un moyen duquel l'homme se manifeste au-dehors. Je crois donc nécessaire, avant de passer à cette étude, de vous parler de l'homme au point de vue de ses manifestations.

Ne croyez pas, Messieurs, que je me fais un malin plaisir de reculer sans cesse et à mesure que nous avançons le but qui nous unit. Je n'admets pas que le geste soit étudié sans la connaissance préalable de l'homme, et cela {pour} la raison que la partie d'un tout ne saurait être sérieusement appréciée de quiconque ignore la constitution de ce même tout.

---

[19] Langage mimique ou dynamique. Voir p. 173, note 156.

[20] Voir p. 174, note 159.

Je vous parlerai donc de l'homme, Messieurs, et je le ferai surtout parce que l'artiste - étant le peintre vivant de la nature humaine, étant appelé à reproduire fidèlement et selon son gré l'image des passions qui l'ont agité, qui l'ont affecté, sans en être impressionné -, l'artiste doit être le point de convergence de ses propres observations, et c'est en lui, en lui seul, qu'il doit chercher l'objet de ses études.

Qu'est-ce donc que l'homme du point de vue de ses manifestations ?

L'homme, fait à l'image de Dieu, {porte} en sa substance comme en son corps l'empreinte de sa triple causalité[21].

Prouvons cette vérité.

L'homme sent, pense et aime[22].

Trois appareils sont en lui affectés {à} ce triple mode d'être pour en manifester les activités spéciales.

Ces trois appareils, dont les agents respectifs engendrent trois produits, constatent trois états et déterminent, sous l'empire d'une triplicité de phénomènes, d'actes et de rapports, trois langages[23] répondant ainsi aux

---

[21] Voir p. 155, note 114.

[22] Delsarte associe chacun des termes aux constituantes de l'être (vital («sent»), intellectif («pense»), moral («aime»). Il dit aussi que «l'homme voit, connaît et croit». Voir p. 185, note 174.

[23] Voir p. 156, note 116.

trois facultés qui gouvernent son être et en vertu desquelles il assimile le triple monde de la nature, de la science et de la grâce.

Passons en revue chacune des prémisses de cette définition.

Il est dans l'homme une puissance essentiellement féconde et assimilatrice qui insubjective° en quelque sorte le monde à notre être et qui, malgré les ravages du temps, laisse en nous, incorruptible et inaltérable, le produit de ses perceptions. Cette puissance, c'est la Vie[24].

Là ne s'arrête pas son rôle. Elle puise dans la mémoire[25], qui est sa faculté propre, les éléments d'un monde idéal. Elle engendre en nous un principe lumineux dans lequel résident les raisons spéculatives des choses. Ce principe - qu'on peut appeler la splendeur de la Vie -, c'est l'Esprit[26].

Voilà donc, en nous, deux créations, deux mondes distincts.

Il procède de ces deux mondes, de ces deux principes, une troisième puissance qui les contemple, les régit, les contient dans son unité et qui est pour l'un la chaleur et le mouvement et pour l'autre l'initiation et la lumière. Cette puissance translumineuse°, c'est l'Âme[27]. Ces trois puissances,

---

[24] Voir p. 184, note 170.

[25] Voir p. 184, note 171.

[26] Voir p. 185, note 172.

[27] Voir p. 185, note 173.

conécessaires entre elles, sont consubstantiellement° unies et n'ont qu'une seule essence, une essence indivise[28].

Dire la Vie et l'Âme, c'est dire l'Esprit, et réciproquement[29]. On peut dire de l'Âme et de l'Esprit que c'est une seule et même Vie ; de la Vie et de l'Esprit que c'est une seule et même Âme ; de la Vie et de l'Âme que c'est un seul et même Esprit[30].

Ces trois bases de notre être se pénètrent en se réverbérant réciproquement. Il n'y aurait pas sans cela unité : l'unité résultant de ce que chacun d'eux emprunte à ses congénères[31]. Donc, dans la Vie, l'Âme se trouve reproduite, ainsi que l'Esprit, par des actes spéciaux. De même pour chacun d'eux.

La Vie est d'abord *sensitive*, c'est son attribut propre. Par ce qu'elle emprunte à l'Esprit, elle est *industrieuse* et par ce qu'elle emprunte à l'Âme, elle est *affective*.

L'Esprit est essentiellement *spéculatif*. Par ce qu'il emprunte à la Vie, il est *rationnel*, et par ce qu'il emprunte à l'Âme, il est *réfléchi*.

---

[28] Voir p. 187, note 178.

[29] Voir p. 187, note 180.

[30] Voir p, 187, note 179.

[31] Voir p, 188, note 181.

L'Âme est essentiellement mystique. Parce qu'elle emprunte à la Vie, elle est *aspirative*, et comme elle est la lumière de l'Esprit, elle est, par ses affinités avec lui, *inspirative*.

De ces trois bases de notre être[32], il résulte en nous trois états. Il est important de les bien constater, car l'art n'est pas autre chose que ce triple état dans l'homme.

Trois états : état sensible, état intellectif, état moral.

À l'état sensible, correspondent trois phénomènes :

- concentrique ;
- normal ;
- excentrique[33].

À l'état intellectif correspondent trois rapports :

- d'identité ;
- d'opposition ;
- de coexistence[34].

À l'état moral correspondent trois actes :

- attractif ;
- expansif ;
- répulsif[35].

---

[32] Voir p. 189, note 183.

[33] Voir p. 131, note 62 et p. 145, note 92.

[34] Ces trois rapports correspondent au processus analytique de l'entendement.

Maintenant viennent les facultés qui correspondent aux trois entités de l'être. Ces facultés sont la mémoire[36], l'entendement[37] et la volonté[38].

Chacune de ces facultés a son mode spécial, sa triple manifestation qu'il faut distinguer et signaler.

La mémoire est basée sur trois actes : la sensation, l'instinct et la sympathie[39].

L'Esprit et l'Âme se retrouvent dans la Vie par l'instinct et par la sympathie[40].

Ainsi, pour qu'il y ait mémoire d'une impression, il faut que la sensation ait éveillé nos sympathies par l'instinct ; sans cela, elle ne serait qu'une impression fugitive qui passerait et ne se conserverait pas dans la mémoire.

---

[35] Ces actes sont un reflet des manifestations concentrique, excentrique et normale de l'état animique. Toutefois, comme nous l'avons vu, l'Âme, perçue tel un facteur d'harmonie des parties constitutives de l'être (Vie et Esprit), transcende ces propriétés.

[36] Voir p. 184, note 171.

[37] Le terme renvoie ici à la faculté de compréhension, de conception et d'intellection (Rey (a), t. II, p. 531). Voir p. 191, note 190.

[38] La volonté se définit comme une sensation continue et par une décision conforme à une intention. La mémoire (fonction vitale), l'entendement (faculté intellective) et la volonté (faculté animique) forment au système la triade au *Compendium*. Voir p. 191, note 191 et le *Compendium*, p. 231.

[39] Voir p. 193, note 196 et p. 242, note 330.

[40] Voir le *Compendium*, p. 231.

L'entendement est basé sur trois actes : l'induction[41], le jugement[42] et la conscience[43].

La Vie et l'Âme se retrouvent dans l'Esprit par le jugement et par la conscience[44].

Ainsi, l'entendement saisit des rapports, il en déduit des conséquences et en pèse la valeur : saisir des rapports par le jugement, déduire des conséquences par l'induction et en peser la valeur par la conscience.

La volonté[45] est basée sur trois actes : le sentiment[46], l'induction et la contemplation[47].

La Vie et l'Esprit se retrouvent dans l'Âme par le sentiment et par l'intuition[48].

---

[41] Voir p. 193, note 198.

[42] Voir p. 193, note 197.

[43] Voir p. 193, note 199.

[44] Voir le *Compendium*, p. 231.

[45] Au *Compendium*, la volonté constitue le foyer principal de l'Âme.

[46] Les sentiments participent aux opérations (actes) animiques. Voir p. 142, note 83.

[47] Voir p. 186, note 176 et p. 194, note 202.

[48] Voir le Compendium, p. 231.

Le sentiment fixe et embrase la Vie ; l'intuition illumine et féconde l'Esprit, et la contemplation élève l'Âme au-dessus d'elle-même.

Ces trois sphères constituent trois sciences : la *biotique*[49] ou science de la Vie, la *synétique*[50] ou science de l'Esprit, la *psychique*[51] ou science de l'Âme.

Ces trois sciences constituent à leur tour l'étude de l'être ou l'ontologie[52].

Passons maintenant à la seconde partie du tableau[53] ou à l'étude de l'homme organique.

Si j'ai fait précéder cette étude par celle de l'être, c'est que si nous n'en connaissions pas les formes intimes, nous n'aurions jamais ni la valeur ni le sens des phénomènes qui n'en sont, en définitive, que les échos.

Nous avons vu précisément qu'à la Vie, à l'Esprit et à l'Âme correspondaient trois appareils.

---

[49] Voir p. 194, note 203.

[50] Voir p. 194, note 204.

[51] Voir p. 194, note 205.

[52] Ontologie : «Philos. Partie de la métaphysique qui s'applique à «l'être en tant qu'être» (Aristote), indépendamment de ses déterminations particulières.» (Rey (a), *op. cit.*, t. III, p. 1126).

[53] Delsarte assure sa leçon à partir du *Compendium*. Voir p. 231.

Au service de la Vie est l'appareil *vocal*[54] ; au service de l'Esprit est l'appareil *buccal*[55] ; au service de l'Âme est l'appareil *myologique*[56].

Ce dernier appareil n'étant pas seulement composé de muscles, nous l'appellerons dorénavant appareil *dynamique*[57].

Trois agents sont au service de chacun de ces appareils :

- vocal :
  - l'arrière-bouche ;
  - le larynx ;
  - les poumons ;
- buccal :
  - le voile du palais ;
  - la langue ;
  - les lèvres ;
- dynamique :
  - la tête ;
  - le torse ;
  - les membres[58].

Qu'engendrent ces agents dans leur action parallèle ?

---

[54] Voir p.141, note 82 et p. 195, note 206.

[55] Voir p. 142, note 85 et p. 195, note 207.

[56] Voir p. 142, note 84, p. 195, note 208.

[57] Voir p. 196, note 209 et p. 205, note 240.

[58] Voir p. 201, note 224.

Les trois agents de l'appareil vocal engendrent des inflexions. Les inflexions traduisent dans l'homme l'état sensible et engendrent, à leur tour, un langage sensitif[59] qu'on appelle la musique.

Comme la Vie emprunte des attributs à l'Âme et à l'Esprit, de même chacun de ces langages empruntera à ses congénères une forme spéciale. C'est comme tel, par exemple, que la musique peut-être langage du sentiment. Intrinsèquement prise, elle est le langage des sens.

Les trois agents de l'appareil buccal engendrent la parole. La parole traduit dans l'homme l'état intellectif[60] et engendre à son tour un langage qu'on appelle la logique[61].

Les trois agents de l'appareil dynamique engendrent le geste.

Le geste traduit dans l'homme l'état moral et engendre, à son tour, un langage animique qu'on appelle la *mimique*[62].

Ainsi donc trois appareils (vocal, buccal, dynamique) dont les agents respectifs engendrent trois produits (l'inflexion, le geste et la parole) et déterminent trois langages (la musique, la logique et la mimique).

---

[59] Voir p. 189, note 184.

[60] Voir p. 185, note 192 et p. 333, note 499.

[61] La logique delsartienne s'intéresse à la fonction déductive et à la logique analytique en vue de dégager le contenu d'un phénomène.

[62] Voir p. 145, note 92 et p. 203, note 230.

Les expressions élémentaires de l'inflexion sont triples :

- descendante ;
- suspensive ;
- ascendante[63].

Les expressions élémentaires du geste, c'est un triple mouvement :

- oblique ;
- circulaire ;
- direct[64].

Les expressions élémentaires de la parole, c'est :

- [l']atttribut ;
- [le] verbe ;
- [le] sujet[65].

La musique est basée sur trois puissances :

- la mélodie ;
- l'harmonie ;
- le rythme.

La logique est basée sur :

- [les] idées de forme ;
- [les] idées de rapport ;
- [les] idées de substance.

---

[63] Voir p. 158, note 121 et p. 176, notes 162.

[64] Voir p. 271, note 394 et p. 272, note 399.

[65] Voir p. 333, note 501, p. 334, notes 502, 503 et p. 336, note 508.

La mimique est basée sur :

- la statique[66] ;
- la séméiotique[67] ;
- la dynamique.

La statique ou équipondération des forces en mouvement.

La dynamique ou la forme même du mouvement.

La séméiotique ou la raison d'être de ces mouvements en vue de l'Âme.

Cette seconde partie du tableau constitue l'organisme. Nous avons par {là} la génération des arts ou la *techno-génésie*[68], formant trois arts à étudier :

- l'art d'émouvoir ;
- l'art d'intéresser ;
- l'art de convaincre ou [de] persuader[69].

J'ai commencé cet entretien par vous parler de l'art en donnant la définition. Me voici amené par la conclusion du tableau - c'est-à-dire par la

---

[66] Voir p. 205, note 239, p. 266, note 380 et p. 327, note 489.

[67] Voir p. 32, note 77 et p. 267, note 384.

[68] Voir p. 207, note 249.

[69] Voir p. 150, note 103.

constatation que nous venons de faire de l'existence des trois arts à étudier -, me voici amené, dis-je, à vous parler du but que doit se proposer l'artiste.

C'est par là que je terminerai aujourd'hui.

L'artiste doit émouvoir, intéresser, convaincre par la vue du Beau, du Vrai et du Bien[70] afin de purifier, d'illuminer et de perfectionner. C'est-à-dire que, par la vue du Beau, il émeut les sens et purifie la Vie ; par la vue du Vrai, il intéresse l'Esprit et illumine l'Intelligence ; par la vue du Bien, il persuade le cœur et perfectionne l'Âme.

Voilà l'art, Messieurs, l'art dans sa grande et noble interprétation. Malheureusement, il ne plane pas toujours dans ces régions élevées. Souvent l'artiste ne cherche à émouvoir que par le Laid[71]. Aussi arrive-t-il fatalement à corrompre là où il devrait illuminer ! Enfin, lorsqu'il persuade par le mal, c'est la perversion qu'il apporte à l'Âme au lieu de la perfection qu'il lui {doit}.

Nous avons vu ce qu'était l'art. Je vous ai parlé de ses moyens et vous ai défini son but.

La prochaine fois, nous nous occuperons du geste, de ses modifications. C'est alors qu'en face du million de faits distincts les uns des autres, nous sentirons la nécessité de posséder un critérium d'examen infaillible. Ce critérium, je l'ai, et je crois en avoir posé les premières bases

---

[70] Voir p. 126, note 48, p. 152, note 106 et p. 153, notes 109 et 110.

[71] Voir p. 137, note 76 et p. 151, note 105.

aujourd'hui. Grâce à lui, il nous sera possible, sans danger de confusion, de
370 classer et de coordonner ces millions de faits dont je parlais tout à l'heure.

TROISIÈME PARTIE

TEXTES : 1860 à 1861

Présentation

La troisième série de textes que nous présentons daterait des années 1860 -1861. Tous sont inédits. Le premier, *Mécanisme de l'être*, rédigé vers 1860, expose les moyens d'opération des puissances plastiques de l'Âme sur l'ensemble des manifestations passionnelles. Le second, *Chapitre II* (c. 1860), s'adresse aux peintres et propose une étude méthodique de variations d'attitudes qui déterminent la valeur des agents expressifs. Le troisième, *Série de gestes pour exercices* (1861), présente les règles d'énonciation des agents expressifs. Chacun de ces textes adresse les contenus des *Cours d'Esthétique appliquée*.

Mécanisme de l'être

Rappelons d'abord ce qu'énonce Delsarte en 1858 :

> Lorsque dernièrement vous m'avez demandé une série de leçons sur le geste, j'acceptai avec plaisir, heureux de vous faire part d'une science qui devait rejaillir sur moi et me rehausser à vos yeux. Mon bonheur fut, hélas, de courte durée, car aussitôt que je me mis à tracer le plan de la leçon que je comptais vous donner, je m'aperçus que je ne possédais pas cette science.[1]

Quelques années plus tard, Delsarte prend soin de regrouper l'ensemble et le mode d'organisation des facteurs qui constituent le phénomène du mouvement. Du même coup, il fournit le détail des entités en jeu. Ce texte prend en charge une explication des mécanismes à l'œuvre dans la production des phénomènes expressifs.

Les propriétés de l'Âme constituent le point de départ du système expressif delsartien. Cette Âme, selon lui, est dotée d'une volonté. Elle est une force, une énergie qui détermine l'ensemble du corps en mouvement. Aussi l'Âme établit-elle le motif de l'expression ; elle constitue le principe moteur des manifestations. Selon Delsarte, l'Âme motive la forme du mouvement. Elle est cette source d'énergie qui imprime sa sensibilité au corps. Elle est donc la condition nécessaire à la mise en mouvement de la matière, de l'organisme.

---

[1] *Leçon sur le geste*, notre édition, p. 414, l. 3-7.

Pour sa part, le corps est perçu tel un agent, un instrument qui emprunte aux manifestations de l'Âme une multitude de formes. Sous l'action de l'Âme, le corps adopte la plastique des passions. À même ce processus (loi de l'action et de la réaction), le corps peut aisément être perçu telle l'application d'une force dont les moyens d'opération sont nécessaires à la génération du mouvement.

Il est possible de prétendre que l'action des sources d'activités animiques constitue le fondement d'une «mécanique» expressive : les forces d'action de l'Âme ont pour effet de modifier, de transformer les propriétés de l'organisme. La notion de force motrice établit un principe mécanique de causalité reliant l'application des moyens d'opération des puissances de l'Âme à la naissance et aux attributs du mouvement.

Aussi l'organisme est-il constitué de cette unité de la forme en mouvement, forme correspondant à l'ensemble de transformations provoquées par l'action de l'Âme. Le corps devient une analogie de forme, une extension de l'Âme. Bref, chez Delsarte, l'être humain compose un domaine unitaire. La volonté de l'Âme, sa force, agit sur le corps qu'elle forme, qu'elle crée. La puissance plastique de l'Âme prend corps dans l'espace et forme la réalité matérielle.

Une fois la dynamique de formation de l'expression établie, le corps devient pour Delsarte une réalité observable, un objet d'étude. Par le biais de la séméiotique, science des signes physionomiques d'une passion, il est en mesure de distinguer la valeur des agents expressifs, d'en étudier le sens et de connaître la somme des mouvements possibles. Ainsi les fondements des phénomènes expressifs sont-ils explicités.

Le manuscrit présente huit pages sur feuilles de 20 cm X 31 cm. Il ne comporte aucune date. Nous avons des raisons de croire qu'il ait été rédigé vers 1860[2]. Il participe certainement aux contenus du *Cours d'Esthétique appliquée*, à l'une des leçons qui relève du geste. Aucune des pages n'est numérotée. Le manuscrit présente de nombreuses ratures, plusieurs croquis et notes de rédaction, notes qui prennent la forme d'une première étape de textualisation.

[2] Nous croyons que ce texte constitue une série de notes préparatoires à une leçon d'Esthétique appliquée. Tout au moins, il semble participer à la planification de l'une de ces leçons. Dans ce texte, Delsarte prend soin de fournir un caractère formel à l'ensemble des facteurs à l'œuvre dans la constitution de l'expression. Aussi nous croyons que ce texte fait suite aux *Cours* de 1858 et de 1859.

Mécanisme de l'Etre

Théorème.

La triple Vertu qui forme l'essence même des êtres gouverne une série de puissances dont les activités immanentes animent développent et modifie cet ensemble de forces ~~Copénétrantes~~ qui constituent le corps.

X

La triple Vertu qui anime eclaire et vivifie tous les Etres gouverne une série de puissances immanentes lesquelles forment développent et modifient, dans leur multiple activité, cet ensemble de forces ~~Copénétrantes~~ dont la Copénétration Constitue le Corps, et c'est par ~~l'équilibre ou la~~ prédominance l'égalité d'equilibre ou la prédominence successive de ces forces que ~~se distinguent~~ les êtres se distinguent et se caractérisent.

tel est le mécanisme qu'il faut étudier pour Constituer la Sémiotique, si fort ignorée encore de nos jours, et telle est la base sur laquelle doit enfin se fonder l'Esthétique.

Définissons, un à un, les Eliments de ce Théorème pour être clair dans nos démonstrations successives, et pour substituer à l'empirisme étroit de nos savants une science dogmatique.

questce donc que les forces, les puissances et les Vertus dont il est ici question; et, successivement, questce que l'âme, quesce que le corps et enfin quelles sont ces immanences, dans le rôle réciproque du Corps, puraît si puissant.

1

---

[1] HML box 1, folder 36a. Texte inédit.

Mécanisme[2] de l'être

Théorème[3]

La triple vertu[4] qui anime, éclaire et vivifie tous les êtres gouverne une série de puissances[5] immanentes[6], lesquelles forment, développent et modifient, dans leur multiple activité, cet ensemble de forces[7] dont la copénétration[8] constitue le corps[9] ; et c'est par l'égalité d'équilibre ou la

---

[2] Mécanisme : «La structure d'un corps et l'action combinée de ses parties.» (*Dictionnaire de l'Académie française*, 6e édition, 1832-1835). Ce titre se réfère au système même de Delsarte, soit aux composantes de l'être (Vie, Esprit, Âme) et au principe de réciprocité (dynamique des agents) sur l'organisme.

[3] Théorème : «Log., math. Proposition démontrable qui résulte d'autres propositions déjà posées» (Rey (a), *op. cit.*, t. IV, p. 1377). Au XIXe siècle, cette notion relève du domaine de la didactique. On la définit telle une «[p]roposition d'une vérité spéculative qui se peut démontrer.» (*Dictionnaire de l'Académie française*, 6e édition, 1832-1835).

[4] Chez Delsarte, l'être se compose de vertus affective, intellective et morale. Le terme *vertu* peut ici être perçu telle une *faculté*, une *propriété*. Vertu : «Vieilli. Principe qui, dans une chose, est considéré comme la cause des effets qu'elle produit.» (Rey (a), *op. cit.*, t. IV, p. 1847). Le mot est ici synonyme d'ordre de manifestations.

[5] «Puissance signifie aussi Faculté.» (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1823-1835). Aussi, la puissance est-elle considérée telle un pouvoir agissant. Voir p. 184, note 169.

[6] Le terme est issu de la philosophie scolastique. Le terme signifie «qui est continu, constant dans la nature même du sujet agissant». La notion d'*immanence* reflète ce jeu de forces se manifestant à l'intérieur de l'activité du sujet agissant.

[7] Faculté d'action des manifestations de l'être les unes sur les autres. Le discours de Delsarte se situe ici à la limite du principe réciproque de Newton quant aux forces d'action et de réaction (interaction) des corps entre eux. «On dit que les corps A et B sont en interaction (action mutuelle entre les corps qui modifie leur état ou les transforme).» (Rey (a), *op. cit.*, t. II, p. 1096).

[6] Le principe de *copénétration* se déduit du concours réciproque de chacune des facultés (Vie, Esprit, Âme).

prédominance successive de ces forces que les êtres se distinguent et se caractérisent.

Tel est le mécanisme qu'il faut étudier pour constituer la séméiotique[10], si fort ignorée encore de nos jours, et telle est la base sur laquelle doit enfin se fonder l'esthétique[11].

Définissons un à un les éléments de ce théorème pour être clair dans nos démonstrations successives et pour substituer à l'empirisme étroit de nos savants[12] une sérieuse dogmatique.

Qu'est-ce donc que les forces, les puissances et les vertus dont il est ici question et, successivement, qu'est-ce que l'Âme, qu'est-ce que le corps, et enfin, quelles sont ces immanences dont le rôle, vis-à-vis du corps, paraît si puissant ?

---

[9] La copénétration des puissances concoure aux manifestations corporelles.

[10] Voir p. 143, note 86, p. 167, note 141 et p. 267, note 384.

[11] Voir p. 205, note 241 et p. 268, note 385.

[12] Étienne Bonnot de Condillac (1715-1780) affirme dans la première partie de son *Traité des sensations* (1754) que toute la connaissance procède de l'expérience sensible et de l'induction. Pour Delsarte, les facultés sensitives constituent le principe d'organisation de l'être, mais c'est l'Esprit qui contribue à la connaissance. Enfin, pour ce dernier, le jugement (faculté intellective) constitue le fondement de la connaissance puisqu'il permet l'établissement de relations entre les propositions.

Définitions :

L'Âme est [l']une des vertus coefficientes sous l'action desquelles une série de puissances immanentes vivifie, développe et gouverne les forces constitutives du corps.

C'est ainsi que l'Âme est la forme du corps[13].

Le corps est cet ensemble de forces copénétrantes dont une série de puissances immanentes gouvernent les actes sous la triple impulsion des vertus constitutives de l'être.

Les immanences sont les puissances qui, sous l'impulsion des vertus constitutives de l'être, gouvernent et modifient[14] les forces copénétrantes du corps.

Les vertus sont les principes actifs sous l'empire desquels les puissances dirigent les forces.

Les forces sont les moyens d'opération que dirigent des puissances immanentes sous l'impulsion des vertus constitutives de l'être.

---

[13] Voir p. 154, note 112.

[14] C'est ici le principe d'équipondération° des manifestations chez l'être.

Les puissances sont des actes immanents qui, sous l'impulsion des vertus constitutives de l'être, dirigent et gouvernent les forces corporelles ou bien les puissances dirigent les forces sous l'impulsion des vertus.

Il faut chercher dans l'Âme les raisons formelles du corps.

Quelques idées sur l'application du théorème

Avant de produire didactiquement les termes de notre démonstration, essayons de donner une idée de la fécondité du principe en vertu duquel on trouve dans l'Âme la claire et explicite raison des évolutions formelles et typiques qu'affecte le corps sous le triple mode accidentel[15], habituel[16] ou constitutionnel[17].

Rendons cette idée par des images.

Nous tracerons au centre d'une sphère - et pour caractériser les vertus qui doivent la vivifier -, un triangle dont les divisions représenteront un tétraèdre développé. Au centre de ce tétraèdre, nous inscrirons le mot *être* ou *essence*[18] ; à l'angle supérieur, et dans le triangle qu'il forme, nous

---

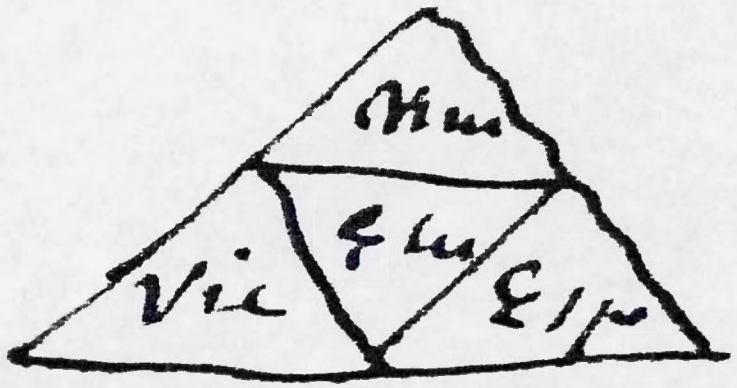
[15] Voir p. 206, note 242.

[16] Voir p. 206, note 244.

[17] Voir p. 106, note 243.

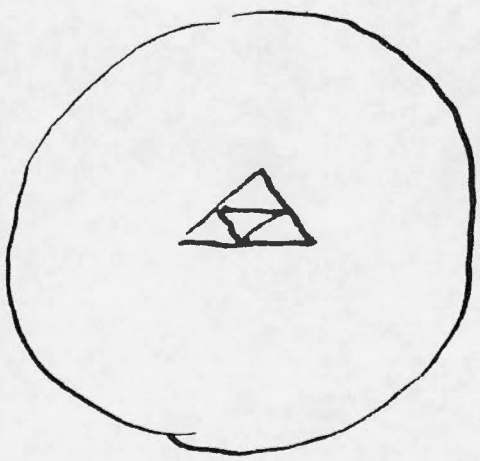
[18] L'*essence* se dit de ce qui constitue la nature d'un être (*Dictionnaire de l'Académie française*, 6e édition, 1832-1835).

inscrirons l'Âme ; à l'angle gauche, la Vie et à l'angle droit, l'Esprit. Ainsi,
50 nous aurons cette figure :



19

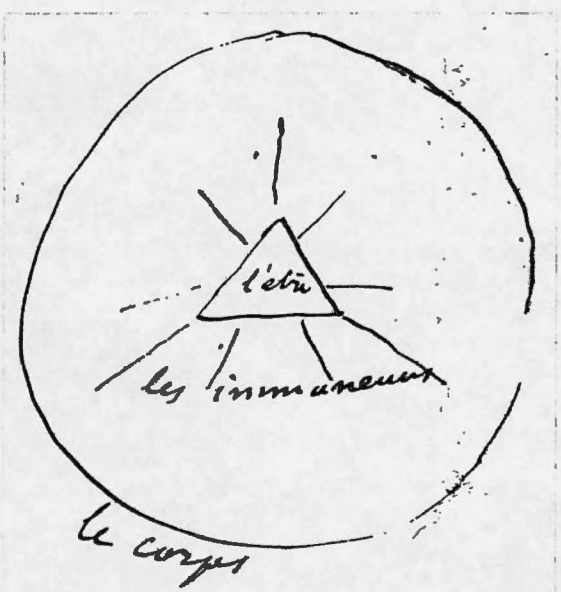
[qui] représente les vertus constitutives de l'être. Autour de cette figure, nous tracerons un cercle comme :



lequel cercle représentera ici le corps, au centre duquel l'Âme est comme emprisonnée. Nous verrons comment ce corps informe va successivement

[19] Nous reproduisons les croquis de Delsarte figurant dans le manuscrit.

se modifier sous la triple action de la Vie, de l'Esprit et de l'Âme. Or, pour cela, il reste à déterminer les immanences ou activités intimes de l'Être. Trois de ces immanences sont afférentes à la Vie, trois à l'Esprit et trois à l'Âme, de telle sorte que si nous dirigeons, de chaque triangle, trois rayons vers la circonférence, nous aurons tracé neuf rayons



reliant ainsi toutes les parties de la périphérie corporelle à leur foyer substantiel. Ces neufs rayons représentent les puissances immanentes ou sources d'activités[20] qui règnent en nous, et en vertu desquelles notre corps se meut et se modifie incessamment pour affecter son type définitif.

[20] Ces sources d'activités (puissances immanentes) sont la sensation, la sympathie, l'instinct (le vital), le jugement, l'induction, la conscience (l'intellectif), le sentiment, l'intuition et la contemplation (l'animique). Voir le *Compendium*, p. 231.

Reste maintenant à caractériser les immanences correspondant aux rayons indiqués. Or au rayon supérieur ou {médian[21]} de l'Âme répond la contemplation[22], au rayon gauche répond le sentiment[23] et au droit, l'intuition[24]. Au rayon supérieur de la Vie répond la sympathie[25], au médian[26], la sensation[27] et à l'inférieur, l'instinct[28]. Enfin, au rayon supérieur de l'Esprit répond la conscience[29], au médian, l'induction[30] et à l'inférieur, le jugement[31]. Telles sont les immanences, tel est l'ordre hiérarchique de ces souveraines puissances dont les modes d'activités vont exercer tant d'empire sur le corps.

Étudions un moment cette figure qui doit servir de base à nos opérations :

---

[21] Delsarte se réfère ici au sommet du *Compendium*. Voir p. 231.

[22] Voir p. 186, note 176, p. 194, note 202.

[23] Voir p. 142, note 83.

[24] Voir p. 194, note 201 ; p. 229, note 290.

[25] Voir p. 193, note 196.

[26] Au *Compendium*, la sympathie se situe au sommet des manifestations vitales.

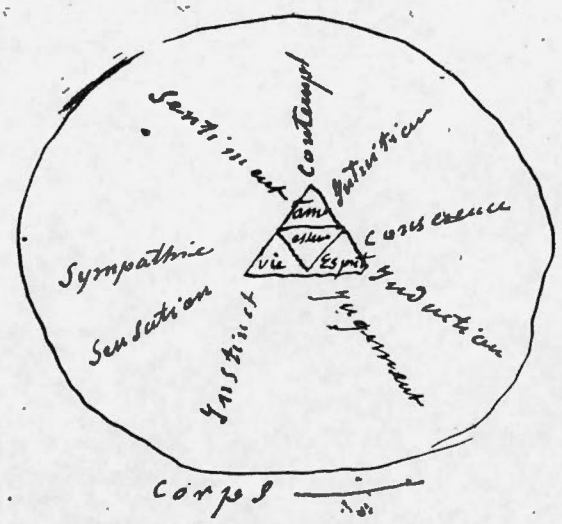
[27] Voir p. 192, note 194.

[28] Voir p. 192, note 195 et p. 243, note 334.

[29] Voir p. 193, note 199.

[30] Voir p. 193, note 198.

[31] Voir p. 193, note 197.



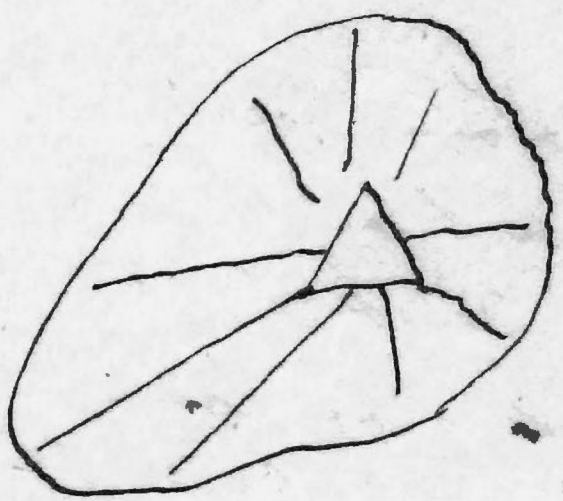
Si ces courts préliminaires sont compris, cherchons, dans les puissances de l'Âme, les raisons formelles du corps, idéalement représentées ici par un cercle.

Cela posé, il est évident que là où une activité immanente prédominerait sur les autres, elle imprimerait à la portion du cercle qui y correspond une dilatation ou proéminence qui la trahirait extérieurement[32]. Il n'est pas moins évident que la parfaite normalité du cercle serait le témoignage indéniable de la coégalité absolue des puissances immanentes entre elles. Or, tout est là, car la diversité des formes naît de la prédominance successive ou de l'égalité d'équilibre qu'affectent, entre elles, les immanences sous l'action multiple des vertus qui les gouvernent[33].

[32] Le système delsartien est formé de la copénétration des puissances constitutives de l'être et du rapport de réciprocité des agents expressifs.

[33] Le rayonnement des facultés de l'agent (celui qui agit, qui opère) constitue la dynamique des formes opérées sur l'organisme.

Ainsi que la Vie s'exalte et prédomine sur l'Esprit et sur l'Âme, ses rayons propres se projetteront impétueusement vers le cercle qu'ils dilateront et auquel ils imprimeront une forme analogue à celle-ci :



Or cette forme appliquée à l'homme révélerait un homme sensuel et véhément, bon, car les aptitudes religieuses n'y manquent pas de {développement}, mais peu propre aux sciences, etc.

Je pourrais multiplier les exemples, mais je m'arrête à ce court exposé. J'en ai dit assez pour que l'on comprenne la fécondité du principe que j'exposerai ailleurs avec plus de développements. Eh bien ! dans ce simple mécanisme gît tout le secret de la séméiotique[34] comme de l'esthétique[35] la

[34] Voir p. 167, note 141 et p. 267, note 384.

[35] Voir p. 205, note 241 et p. 268, note 385.

plus transcendante ; et en dehors de cette donnée, il n'y a de possible que l'empirisme[36].

Faites de l'empirisme si vous en êtes capable - car n'est pas empiriste qui veut -, mais ne dites pas que vous faites de la science. Votre science n'est pas et ne peut pas être en dehors des principes que je viens de poser.

[36] Empirisme : Qui résulte de l'expérience. Qui ne tient pas compte des données de la science (Rey (a), *op. cit.*, t. II, p. 428).

Chapitre II

Ce manuscrit ne renferme aucune élaboration de plan ou de dossier de notes. Delsarte ne semble s'appuyer sur aucun schéma initial. Aussi sa méthode d'écriture paraît relever d'une *structuration rédactionnelle*, processus d'écriture sans phase préparatoire, sans plan, où le texte se construit et s'enrichit en cours de processus. Au point de départ, la rédaction apparaît continue, mais après analyse les indices matériels exposent plutôt une écriture à caractère progressif et rétroactif : l'auteur enrichit son manuscrit à partir de nombreux ajustements tout au long du processus scriptural. Une telle méthode a pour effet de donner lieu à des réécritures globales. Aussi l'analyse du manuscrit de travail devient-il pour le lecteur un témoin à caractère chaotique puisqu'il s'agit d'un texte en train de se constituer, un texte en devenir qui témoigne d'un ordre successif d'énonciations, couvert de ratures et de réécritures.

Ce texte appartient donc à une première phase rédactionnelle. La présence de signes de ponctuation[1] et celle de paragraphes sont de l'ordre du secondaire. L'auteur n'y accorde pas d'importance. Pour leur part, les voies parcourues par l'écriture révèlent de nombreuses opérations de permutation où l'auteur inverse l'ordre de succession d'éléments écrits ; de plus, la dynamique scripturaire dévoile maintes ratures de substitution[2] et de

---

[1] Dans le manuscrit, la ponctuation relève d'une dynamique scriptuaire en pleine effervescence où les indices de ponctuation ne font que marquer les variations d'une élaboration textuelle. Précisons que pour tous les manuscrits relevant d'une première étape rédactionnelle, il serait possible de qualifier la ponctuation delsartienne de «circonstancielle».

[2] «Substitution : opération par laquelle on remplace un segment, qui est en général biffé, par un autre [...] : «remplacement».» (Grésillon, 1994, p. 245).

suppression, de même que diverses unités de variantes d'écriture[3] et de lecture[4]. Précisons, à cet effet, que vu la rapidité d'écriture et l'état du texte, nous avons été contraint d'apporter certains correctifs afin de faciliter la lecture[5]. Il va sans dire que l'établissement du texte a présenté quelques difficultés.

Nous croyons que ce *Chapitre II* fait suite à un autre texte où il aurait été question de l'ignorance des principes inhérents aux arts. Dans ce premier texte, Delsarte se référait-il, entre autre chose, aux professeurs de musique du Conservatoire (voir l. 13), à leur enseignement ? La chose est fort probable.

Le *Chapitre II*, lui, s'adresse aux peintres. Le texte participe certainement au *Cours d'Esthétique appliquée* que Delsarte aurait dirigé vers 1860[6]. Il est établi sous la forme d'un dialogue[7] où Delsarte s'entretient avec

---

[3] «Variante d'écriture : réécriture qui intervient au fil de la plume, immédiatement ; elle est identifiable grâce à un critère de position : sa place est directement à droite de l'unité biffée, sur la même ligne.» (Grésillon, *op. cit.*, p. 246).

[4] «Variante de lecture ; réécriture qui intervient après une interruption du geste scriptural, généralement après une relecture ; sa place se situe dans l'espace interlinéaire ou dans les marges.» (Grésillon, *op. cit.*, p. 246). Au manuscrit sur lequel nous avons travaillé, chacune de ces variantes se situe en effet dans l'espace interlinéaire. Ceci a pour effet d'alourdir les traces d'élaboration textuelle du manuscrit.

[5] À cet effet, le lecteur peut se référer aux éléments que nous avons reconstitué (entre crochets), par exemple aux lignes 18, 23 et 29.

[6] Rappelons qu'aux *Cours* de 1858 et de 1859, les contenus traitant de l'art du peintre s'inscrivent à même les premières leçons.

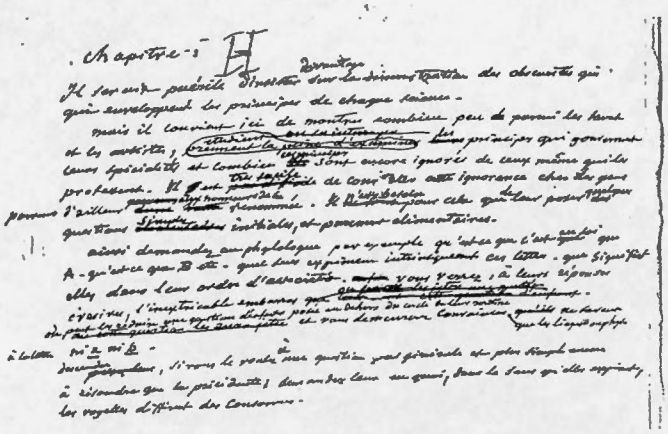
[7] Le texte *Conseils à mes élèves* est lui aussi établi à partir d'un dialogue, mais cette fois l'échange se situe entre le maître et l'élève. Delsarte semble bien reconnaître les vertus pédagogiques d'un tel type d'écrit.

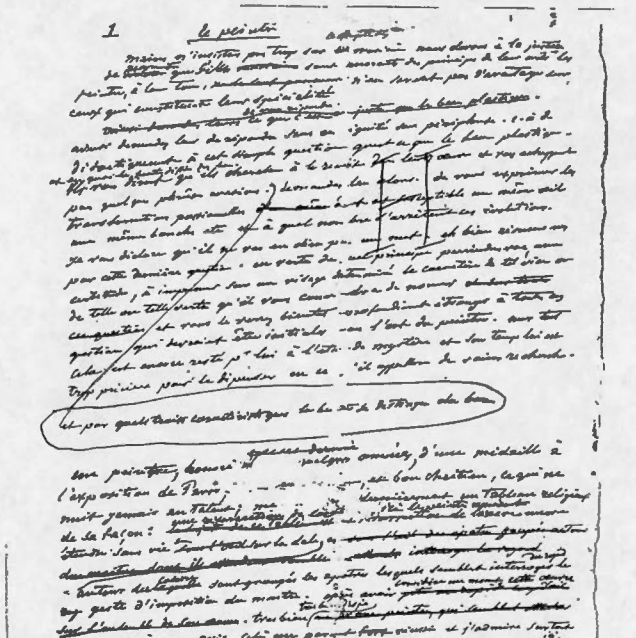
un artiste peintre. Essentiellement, Delsarte y traite des principes relevant de la «science» des signes passionnels, soit de séméiotique.

Le manuscrit se compose de cinq pages (sur feuilles de 18.5 cm X 28 cm). La première page n'est pas numérotée. Elle établit certainement un lien avec le chapitre qui précède[8]. La numérotation des pages apparaît au coin supérieur gauche. Enfin, sur la seconde page apparaît sous forme de titre «Le peintre». Nous l'empruntons en guise d'incipit.

---

[8] En lignes 2 et 3, on peut lire : «Il serait puéril d'insister davantage sur la démonstration des obscurités qui enveloppent les principes de chaque science.» De plus, au bas de cette première page, nous retrouvons quelques notes relevant de l'«infirmité à laquelle est vouée la raison», pensée chère à Delsarte. L'auteur a pris soin de noter ces idées mais n'y a pas donné suite. Nous ne reproduisons pas ces notes en édition.





[1]

[1] HML, box 1, folder 36b, items 8-12. Texte inédit. Nous reproduisons la première (partie supérieure) et la seconde page du manuscrit.

Chapitre II

[.....]

Il serait puéril d'insister davantage sur la démonstration des obscurités qui enveloppent les principes de chaque science.

Mais il convient ici de montrer combien peu, parmi les savants et les artistes, étudient ou interrogent les principes qui gouvernent leurs spécialités, et combien ces principes sont encore ignorés de ceux mêmes qui les professent. Il est très facile de constater cette ignorance chez les gens parvenus d'ailleurs aux honneurs de la renommée. Il n'est besoin pour cela que de leur poser quelques questions simples, initiales et purement élémentaires.

Le peintre

Mais n'insistons pas trop sur le compte des musiciens. Nous devons à la justice de reconnaître qu'ils sont ignorants des principes de leur art[2]. Les peintres, à leur tour, n'en savent pas davantage sur ceux qui constituent leur spécialité[3]. Ainsi demandez leur de répondre sans ambiguïté, sans

---

[2] «[Les écoles] forment des peintres, des acteurs, des musiciens... jamais des artistes. La musique, la plastique, l'éloquence sont les spécialités attributives d'une généralité qui n'est enseignée nulle part. La loi qui contient ces spécialités à titre d'attributs, la loi qui explique leurs {prédominances} successives est encore à découvrir.» (*Cours d'Esthétique appliquée*, 4 mai 1859). Bref, selon Delsarte, aucune école d'art, à Paris, n'enseigne les principes premiers de l'art.

[3] Voir *Préliminaires de l'histoire de mes découvertes*, p. 503, note 47.

périphrase, c'est-à-dire didactiquement à cette simple question : qu'est-ce que le Beau plastique[4] ? Exemple : en quoi la beauté diffère[-t-elle] du Beau[5] ? Ils vous diront qu'ils cherchent à le réaliser dans leurs oeuvres et vous échappent par quelques phrases évasives. Demandez leur alors de vous exprimer les transformations passionnelles dont est susceptible un même œil, une même bouche, etc., et à quel nombre s'arrêtent ces évolutions[6]. Je vous déclare qu'il[s] ne vous en dir[ont] pas un mot.

Eh bien résumons-nous par cette dernière question : en vertu de quel principe parviendrez-vous, avec certitude, à imprimer sur un visage déterminé le caractère de tel vice ou de telle ou telle vertu qu'il vous conviendra de nommer ? Et vous le[s] verrez bientôt profondément étrangers à toutes ces questions qui devraient être initiales dans l'art du peintre. Surtout, cela est encore resté pour [eux] à l'état de mystère et [le] temps [leur] est trop précieux pour le dépenser en ce qu'il[s] appeler[ont] de vaines recherches.

Un peintre, honoré il y a quelques années d'une médaille à l'exposition de Paris - excellent homme et bon chrétien, ce qui ne nuit jamais au talent -,

---

[4] Pour Delsarte, le Beau plastique «est cette harmonie qui résulte de la disposition dynamique des formes» (*Cours d'Esthétique appliquée*, 1858, 2e leçon). Il relève chez Delsarte du langage mimique et détermine la spécificité expressive de l'organisme.

[5] Chez Delsarte, tout comme chez Victor Cousin, Dieu se manifeste par l'idée du Beau. (Voir p. 125, note 47). Aussi le Beau contribue-t-il à l'élévation de l'esprit. La beauté, elle, relève des facultés de l'entendement : «Il appartient à l'esprit, c'est-à-dire à l'entendement, de juger de la beauté, parce que juger de la beauté, c'est juger de l'ordre, de la proportion et de la justesse.» (Bossuet, *Traité de la connaissance de Dieu*, I, 8, in Rey (a), *op. cit.*, t. I, p. 848). Delsarte dit à cet effet : «Je n'ai jamais rien vu qui approche du type supérieur que ma pensée concevait. La beauté existe peut-être dans la nature, mais éparse, mais comme pulvérisée, et il me faut, pour la reconstruire, des efforts gigantesques, toujours vains.» (*Cours d'Esthétique appliquée*, 18 mai 1859).

[6] Delsarte se réfère ici aux signes permettant de distinguer les caractéristiques d'une forme passionnelle.

me découvrit dernièrement un tableau religieux de sa façon : une «Résurrection de Lazare[7]». Ici, le peintre représente Lazare encore étendu, sans vie, sur la dalle. Autour du cadavre sont groupés les apôtres, lesquels semblent interroger du regard le geste d'imposition du maître. Après avoir considéré un moment cette œuvre :

«Très bien, très bien, dis-je. Cela me paraît réussi et j'admire surtout la perfection de votre exécution[8].

- Chaque personnage, dit-il, a au moins ici le mérite de la ressemblance.

- Vraiment ! lui dis-je, au comble de la surprise.

- Cela vous étonne ?

- Oh ! singulièrement !

- Voyez plutôt et examinez mon saint Pierre. Est-ce assez ressemblant ?

---

[7] Pour l'année 1857, au salon de Paris, le sujet du concours du paysage historique était "Jésus et la Samaritaine" ; celui de la composition historique était "La résurrection de Lazare".

[8] Le système des Beaux-arts (ou l'académisme) s'efforçait de maintenir la tradition néoclassique où s'incarnait l'idée du Beau. Le système accordait beaucoup d'importance à l'étude anatomique et à la perspective, mais peu à l'exécution. «L'académie [...] était la base de toutes les études et les élèves comme les professeurs étaient supposés s'y plier chaque jour [...]. L'anatomie et la perspective étaient les fondements nécessaires pour organiser sur une surface plane une composition cohérente et significative. [...] L'exécution, enfin, concernait la partie proprement matérielle de l'art qui, sans être négligée dans la doctrine académique, était cependant tenue pour la partie la moins essentielle de la création.» (Bonnet, et al., 2007, p. 45).

- Je n'en puis juger.

- Comment ! mais vous connaissez cependant l'original ?

- Non, vraiment, et j'ignorais même qu'il existât un portrait original de saint Pierre. On l'a donc mis à votre disposition puisque votre saint Pierre, dites-vous, ressemble ... ?

- Il s'agit bien ici de la ressemblance de saint Pierre !

- Je m'y perds !

- Regardez, rappelez vos souvenirs. Je ne vous dis que cela.

- Ah ! j'y suis !

- Allons donc !

- Parbleu, c'est le vieux capitaine X, précisément ! Où avais-je l'esprit ! Et moi qui cherchais là saint Pierre !

- Belle tête, n'est-ce pas ?

- Oui, pour un capitaine en retraite.

- Cela fait un superbe saint Pierre !

- Je le vois bien !

- Ah, ça !

- Et cet autre apôtre ?

- Ai-je besoin de vous le nommer ? Vous voyez bien qui c'est.

- Pas le moins du monde.

- Vous ne le reconnaissez pas à saint Jean ?

- Ah ?

- La place qu'il occupe auprès du maître suffit à le faire reconnaître.

- Pardon, je n'y étais pas. La question m'avait dérouté : je cherchais dans votre saint Jean quelqu'autre original de ma connaissance.

- Oh ! celui-là, vous ne le connaissez pas.

- Et qui est-ce donc que ce saint Jean ?

- Oh ! c'est le comte, ou plutôt la tête du comte X.

- Et le corps ?

- Je l'ai fait poser par un modèle[9].

---

[9] Le système des Beaux-arts préconise un travail à partir du modèle vivant.

- Ainsi le corps de votre saint Jean n'est pas celui de la tête du comte ?

- Cela se fait toujours ainsi.

- Soit, mais vous avez, il faut l'avouer, fait à votre saint Jean un maître nez[10].

- Parbleu, sans cela on ne l'eût pas reconnu !

- Saint Jean ?

- Eh non ! le comte !

- Et vous teniez à sa ressemblance ?

- Sans doute. Je lui ai promis d'en faire le saint Jean de mon tableau d'exposition. Il y tient et il ne manquerait plus pour moi qu'il ne s'y reconnût pas[11] ! Pour qui aurait-il donc posé ?

- Pour le roi de Prusse[12] peut-être ! Mais encore une question.

- Faites.

---

[10] Le mot *maître* se joint quelquefois à un nom afin de désigner un défaut (*Dictionnaire de l'Académie française*, 8e édition, 1932-1935).

[11] Dans le cadre de ces expositions, les artistes désirent plaire à la clientèle de la noblesse et de la haute bourgeoisie dont plusieurs achètent leurs œuvres.

[12] Frédéric-Guillaume IV (1795-1861) sera roi de Prusse de 1840-1861. Guillaume 1er (1797-1888) lui succède de 1861 à1888.

- Comment avez-vous fait de votre Lazare un homme endormi ? Ne craignez-vous pas qu'en le voyant ainsi, on ne vous attribue une malice ; [que] l'on ne se dise : «Voilà un Lazare facile à ressusciter ; il n'est pas mort».

- Comment, il n'est pas mort ! Je le déclare parfaitement mort !

- Votre déclaration ne suffit pas. Permettez-moi de vous le dire devant l'évidence qui la contredit. Dites-moi donc, je vous prie, en vertu de quel caractère certain vous prétendiez démontrer que votre homme est mort ? Ce n'est pas, je suppose, parce que vous l'avez représenté étendu sur la dalle ? Je vous dirais alors qu'il dort étendu sur la dalle.

- Mais tout prouve qu'il [soit] mort.

- En êtes-vous bien sûr ?... Ah ! croyez-vous qu'il suffit de blêmir un sujet endormi, de bleuter ses lèvres, le tour de ses yeux, ainsi que ses extrémités digitales pour en constater régulièrement la mort ? C'est là une erreur. Et la teinte cadavérique de votre Lazare - fut-elle plus exagérée encore -, ne saurait prévaloir toute l'attitude de sa main, laquelle prouve invariablement qu'il n'est pas mort. Ignorez-vous donc que le pouce est le critérium indéniable de la vie ou de la mort[13] et qu'il affecte invariablement, dans ce dernier cas, une attitude abductive[14] qui le met en rapport immédiat avec la phalangette du *médius*[15]. Or votre pouce affecte l'attitude inverse,

---

[13] Voir p. 169, note 145.

[14] Voir p. 270, note 392 et p. 278, note 411.

[15] «Le médius : le troisième et le plus long doigt de la main, situé au milieu. → majeur.» (Rey (a), *op. cit.*, t. III, p. 501).

c'est-à-dire l'adduction[16], et imprime à la main un sentiment d'abandon qui n'a rien de commun avec la mort et qui ne se rencontre que dans le repos ou le sommeil.

Cette observation vous surprend, je le vois. Pourquoi ? Parce que vous, comme tous les peintres passés et présents, ignorez les éléments vitaux de votre art et n'en connaissez que le métier ou l'exécution[17]. Jugez par votre propre exemple à combien d'inconvenances pratiques nous expose l'absence de ces principes fixes qui constituent la véritable grandeur de l'artiste. Mais il se produit tous les jours, en peinture, des inconvenances d'un ordre bien autrement grave ! Eh ! tenez, cher ami, laissez-moi, à ce propos, vous dire toute ma pensée sur le tableau religieux que vous voulez bien soumettre à ma critique.

- Comment donc ! Je vous en prie.

- Eh bien, vous avez commis là, avec un remarquable talent d'ailleurs, une œuvre monstrueuse !

- Comment cela ? Expliquez-vous, je vous prie !

- Votre saint Pierre - pour ne rien dire de ce christ peigné, pommadé, lissé, bouclé, comme si sa tête adonisée sortait des mains du coiffeur -, votre saint Pierre, dis-je, n'est évidemment qu'un chenapan, un ivrogne, un vieux débauché, plus capable assurément d'allonger un coup de sabre que de

---

[16] L'adduction ou «mouvement de rapprochement» du pouce à la main.

[17] Comme nous l'avons déjà précisé, les cours de peinture à l'École des Beaux-Arts, et ce jusqu'en 1863, se résumaient à des leçons de perspective et à des cours d'anatomie. Voir p. 101, note 8.

donner une bénédiction. Que les vices dont ce visage porte l'empreinte appartiennent à ce vieux sanglier de capitaine, rien de plus vrai et de mieux à sa place, mais que tout cela soit attribué à saint Pierre... que sa grande figure de chef révérée de l'Église ait été ainsi profanée par vous des vices honteux d'un vulgaire mécréant, ce n'est pas seulement de votre part - vous qui profanez la {foi} -, une grave inconvenance, une calomnie au premier chef, c'est une impiété sacrilège. Et pour votre châtiment, vous méritez que les libres penseurs[18] admirent votre tableau et vous déclarent plus avancé qu'eux dans l'art de démonétiser les saints !

Votre saint Jean, pour n'être pas absolument déshonoré par les caractères honteux du précédent, n'en est pas moins infiniment indigne, par la vulgarité évidente de ses sentiments, de répondre au type séraphique que vous prétendez représenter ici.

Ainsi, on chercherait en vain, dans cet œil impassible, le regard d'aigle qui contemplait avec sévérité l'éclat fulgurant du soleil de justice. Et puis comment de ce front ramolli dont les développements, n'en déplaise au comte X, caractérisent l'hydrocéphalie dont il est visiblement atteint, comment, dis-je, sortirait-il de là ? Rien d'analogue aux fortes et sublimes conceptions de celui que Jésus aimait. Et tenez, est-il supposable que l'éclair du foudroyant dithyrambe ait jamais brillé sur ce visage éteint ? Enfin, ne voyez-vous pas que le corps de votre saint Jean porte tous les caractères de la bestialité et que cette musculation n'appartient qu'au {pathos} !

---

[18] La libre pensée est un courant d'idées qui refusait toute doctrine et qui militait en faveur d'une pensée libre où les questions religieuses ne faisaient pas autorité. Les libres penseurs sont des agnostiques et des athées.

Il ne devrait pas être permis vraiment de prostituer ainsi les choses saintes. Quoi ! voilà les deux plus grands apôtres devenus, entre vos mains, deux infirmes : l'un au moral, l'autre au physique. L'un n'est plus qu'un ivrogne, l'autre un hydrocéphale. Qui eût osé, si ce n'est un peintre, estropier ainsi, attribuer de telles infirmités aux deux plus grands et plus vénérables caractères de l'{Évangile} ? Mais les peintres inconscients de leur art, se permettent tout. Ils ne savent ce qu'ils font. Et toutes ces attributions fantaisistes et purement gratuites du peintre ressemblent à une profanation froidement méditée et qui n'aurait pas même à sa décharge l'excuse de la passion ! S'ils savaient ce qu'ils font !

- Vous êtes sévère.

- Je ne suis que juste.

- Mais vous exigez des choses irréalisables, totalement impossibles.

- Pardon, avez-vous essayé ? Et pour condamner ainsi mes exigences, vous êtes-vous jamais soucié, par exemple, d'étudier le sens passionnel des formes[19], l'action évidente qu'exerce l'esprit sur le corps ? Possédez-vous la science des manifestations passionnelles ? Savez-vous enfin le sens attaché aux multiples modifications des développements corporels ? Non, n'est-ce pas ! Parce qu'encore une fois, vous manquez absolument de principes. On vous a laissé ignorer les plus simples éléments de l'art. Et si vous retranchez de l'enseignement qui vous a été donné le stérile bavardage que l'on {décore}

[19] Se référant à la «science de manifestations passionnelles», soit la séméiotique.

du titre d'esthétique[20], vous reconnaîtrez que tout se réduit aux questions de procédés, au faire, à la {touche}, à la pâte, à la matière et enfin au métier. Rien de plus. De telle sorte que quand le peintre veut s'élever au-delà de la servile copie qui fait le fond de sa science[21], il tombe aussitôt et fatalement dans quelque chose de pis : dans tous les errements d'une imagination sans règle, ne connaissant d'autre loi que la fantaisie[22]. Or l'art n'est rien de tout cela, et c'est le {méconnaître} et l'abaisser outrageusement que de le {confondre} avec le métier ou même avec le talent d'exécution, et il n'y a pas d'exagération à déclarer que l'art est presque toujours étranger aux œuvres de talent ou d'exécution qu'on appelle ingénument *œuvre d'art*.

---

[20] «Esthétique [...] Science qui a pour objet de rechercher et de déterminer les caractères du beau dans la nature ou dans l'art.» (*Dictionnaire de l'Académie française*, 6e édition, 1832-1835). Voir p. 205, note 241. Delsarte se réfère ici au caractère subjectif de l'expérience ou de l'attitude liées à l'attribution des propriétés de l'objet. «Après la naissance de l'esthétique, toute la question consiste en effet à savoir comment se règle le rapport entre le sujet et l'objet dans notre appréciation des œuvres d'art, mais également de la nature ou des simples objets.» (Morizot, et al, 2007, p. 172).

[21] Il est juste de prétendre qu'il y avait «copie» puisque, selon la tradition néo-classique, les professeurs de l'École des Beaux-Arts encourageaient leurs étudiants à copier les moulages des statues antiques. Toutefois, précisons que Delsarte exprime ici une conception fort répandue et erronée au sujet du type de formation offert à l'École. «L'instruction académique, longtemps tenue pour une initiation dogmatique qui exténuait nécessairement chez les jeunes artistes toute velléité d'originalité et les condamnait inexorablement à reproduire indéfiniment les mêmes recettes convenues, est à présent mieux connue, c'est-à-dire moins caricaturée : les résultats de ce type de formation rigide sont loin, en vérité, d'être négligeables. À l'époque où elle était suivie d'une période au cours de laquelle l'étudiant était dans une relation d'apprenti avec un maître (jusqu'au milieu du XIXe siècle), cette technique formative d'exposition à une tradition forte à été immensément productive et a permis des évolutions stylistiques stimulantes et des rivalités entre écoles et entre artistes extrêmement fécondes. Il peut paraître étonnant, en effet, que l'on ait accusé ce type de formation d'avoir fossilisé les disciplines artistiques si l'on se reporte à l'extraordinaire foisonnement stylistique qui a marqué le XIXe siècle, largement dominé par les modes académiques de l'instruction artistique.» (Bonnet, 2007, p. 32).

[22] Par fantaisie, Delsarte entend le fait de s'adonner à une pratique sans avoir *a priori* déduit les règles, principes ou les lois régissant cet art.

- Je vous comprends et j'entrevois tout un monde à constituer avant de réaliser l'enseignement de l'art tel que vous le concevez. Mais laissez-moi à mon tour vous poser ici une question toute pratique et qui me paraît, à moi, insoluble. Ainsi comment, en supposant acquise toute la science comprise dans les termes de votre programme, y compris ce qu'une habile exécution peut donner de force au talent, comment admettre la possibilité de réaliser le portrait d'un personnage historique[23] dont aucun monument ne nous a légué les ressemblances ?

- Vous êtes ici à côté de la question. Il ne s'agit pas, en effet, dans un tableau historique, d'être le portraitiste de son personnage. Là n'est pas le problème à résoudre. Et sans viser à une ressemblance impossible, sans se croire absolument astreint à l'obligation de manifester tout ce qui constitue le caractère d'un personnage que l'on met en scène, il y a des convenances de rapports qu'il n'est pas seulement possible de réaliser, mais qu'il est nécessaire d'imprimer au type que l'on prétend affecter à son personnage, ce qui ne peut se produire que par voie d'induction séméiotique, c'est-à-dire en vertu de la science des signes qu'on ne doit pas ignorer. Ainsi sans se croire absolument tenu de traduire avec une fidélité judaïque tous les traits constitutifs d'un caractère, on peut, on doit au moins en savoir révéler les aptitudes. De même sans manifester précisément toutes les vertus des saints, on doit apprendre au moins à ne leur pas attribuer des vices inconciliables avec la pureté de leur vie, la lumière de leur esprit et la perfection de leur âme. Pour cela, il faut s'élever au-delà des questions d'exécution où se trouvent et végètent tout ceux qui cultivent et professent ce

[23] Le système des Beaux-Arts préconisait une hiérarchie des genres et considérait la peinture d'histoire comme le "grand genre". Y prenaient place les tableaux à caractère religieux, mythologiques ou historiques. Ceux-ci devaient évoquer un message moral.

bel art. Il est donc nécessaire d'avoir acquis, au préalable, une connaissance suffisante de sa forme plastique[24], des vertus et des vices à mettre en lumière. Et quiconque n'a pas, dès l'abord, réalisé ces conditions initiales est fatalement condamné, quel que soit d'ailleurs la perfection de son talent, aux énormités dont votre œuvre purement fantaisiste vient de me fournir l'exemple.

- À ce compte, vous trouverez bien peu de peintres qui, à un moment donné, ne vous scandalisent.

- Je le crois bien ! hélas ! à commencer par Raphaël, ce grand coupable, fauteur de la plus monstrueuse impiété qui n'a pas craint d'offrir à la vénération des chrétiens la mère de Dieu, l'épouse du Saint-Esprit, la Vierge Immaculée, sous les traits de sa voluptueuse et coquette maîtresse[25] !!! N'est-ce pas là le comble de l'outrage ? Eh bien ce crime qui caractérise d'une façon si lamentable l'époque néfaste que l'on nomme Renaissance[26] et qui ne fut, à vrai dire, qu'un retour au paganisme[27], ce crime s'est accompli sans soulever une protestation. Que dis-je ? Aux

---

[24] Se référant aux manifestations du corps, à cette «science» des signes qui caractérise les formes du geste et de l'attitude.

[25] Il s'agit certainement de la Vierge Sixtine, dite aussi Vierge de saint Sixte (vers 1512-1513, huile sur bois, Gemäldegalerie, Dresde). On a, au XIX^{e} siècle, avec peu de succès, cherché à identifier le visage de la Vierge avec la Fornarina, maîtresse de Raphaël (Cuzin, 1983, p. 197).

[26] Précisons qu'en français, le terme *Renaissance* n'a été consacré qu'au XIX^{e} siècle.

[27] Plutôt que d'associer la Renaissance à ce vaste mouvement culturel des XV^{e} et XVI^{e} siècles, Delsarte préfère comparer ce courant artistique ou cette époque (la Renaissance classique), celle de Raphaël (*Cinquecento*), à une forme d'idolâtrie, à un «culte des passions».

applaudissements unanimes des peuples chez qui le sens moral, déjà perverti, avait déjà fait place à cette fausse civilisation dont nous recueillons aujourd'hui les tristes fruits, l'art qui jusqu'alors avait participé aux chastes et sévères caractères de son principe divin reflétait l'art qui purifiait la vie. L'art qui illuminait les esprits et perfectionnait les âmes se fit aimable, gracieux et séduisant. Il déserta la juste gravité du Beau pour s'attacher à la beauté[28] dont il se fit l'esclave. Il n'instruisit plus, il caressa, et au lieu d'élever les esprits jusqu'à la contemplation de ses splendeurs, il s'abaissa, il s'avilit jusqu'à flatter les goûts dépravés de la foule. Le succès figea dès lors sa seule aspiration comme sa seule raison d'être, et bientôt l'on vit les sirènes détrôner les muses[29], la lampe fumeuse des vierges folles substituée aux pures clartés que les vierges sages entretenaient avec une pieuse sollicitude[30]. Et les ténèbres se firent au sanctuaire de l'art, et Dieu sait quelles influences ont exercé sur le monde ces désastreuses transformations que l'impiété des temps modernes exalte comme un progrès.»

Il faut bien le reconnaître, nous sommes en fait d'art comme en fait de science et de morale plongés dans le chaos. Et les ténèbres nous

---

[28] Cette beauté qui touche *agréablement* les sens.

[29] Les muses ou déesses président aux arts libéraux (éloquence, poésie, ...) alors que les sirènes, êtres fabuleux, moitié femme moitié poisson, séduisent par leur chant et leurs attraits les voyageurs.

[30] Delsarte fait ici allusion à l'Évangile (récit de Mt 25, 1-13). «Les Vierges sages et les vierges folles : dans la parabole, jeunes filles qui vont à la rencontre de l'époux, les unes ayant pris de l'huile dans leur lampe, les autres non (symbole des élus et de réprouvés).» (Rey (a), *op. cit.*, IV, p. 1901). Aussi, la vierge folle est-elle considérée telle une fille aux mœurs légères.

envahissent depuis que le siècle des Lumières[31] s'est orgueilleusement substitué à la lumière des siècles.

[***]

[31] Delsarte critique ouvertement cette pensée philosophique européenne du XVIII[e] siècle qui valorise l'idée d'une raison triomphante. Chez Delsarte, il y a clairement opposition entre foi et raison.

Série de gestes pour exercices

Le principe de la *série gestuelle* relève, chez Delsarte, de la notation. Cette dernière consiste en une étude systématique de règles d'énonciation, soit une grammaire gestuelle qui permet d'étudier et de comprendre l'origine, le développement et la valeur de l'expression mimique. Bref, il s'agit d'une régie du rôle et de la séquence d'énonciation des agents expressifs.

Dans le cadre de son *Cours d'Esthétique* de 1858, Delsarte mentionne la présence d'une *série de gestes* :

> Je vous dispenserai de vous parler successivement de certaines choses [...] Cependant, il y a là quelque chose de magnifique encore à examiner : c'est le rôle partiel de ces agents, c'est le rôle mimique de ces agents : la raison en vertu de laquelle ces agents se meuvent. [...] Il y a dans chacun de ces agents une série de gestes parfaitement successifs et appréciables.[1]

Mais, en 1858, Delsarte ne fournit aucune autre précision à cet effet. Pour sa part, la transcription du *Cours* de 1859 ne mentionne ni la série gestuelle, ni ses principes, ni ses règles.

Delsarte a déjà établi le principe de la *série* dès 1858, et l'élabore à partir de 1861. À cet effet, apportons une précision : l'abbé Delaumosne, qui étudie chez Delsarte en 1861, reproduit le contenu du manuscrit autographe[2]

---

[1] *Cours d'Esthétique appliquée*, 1858, 4e leçon, p. 201.

[2] Après étude des deux textes (soit l'ouvrage de Delaumosne (1874, pp. 158-166) et le manuscrit que nous éditons), nous n'avons répertorié que peu de variantes ; ces dernières

à même l'ouvrage qu'il publie en 1874[3]. Nous croyons que Delsarte lut le texte à ses élèves et que ces derniers le prirent en dictée[4]. Aussi nous pensons que ce texte que nous présentons en édition fut rédigé en 1861.

Nous sommes en présence d'un manuscrit autographe qui affiche une mise au net, une dernière étape au processus rédactionnel. Il se compose de trois pages, non numérotée, sur feuilles de 16.5 cm. X 25.5 cm. Le manuscrit ne présente aucun titre. Aussi nous sommes-nous inspiré du titre que fournit Delaumosne dans son ouvrage[5].

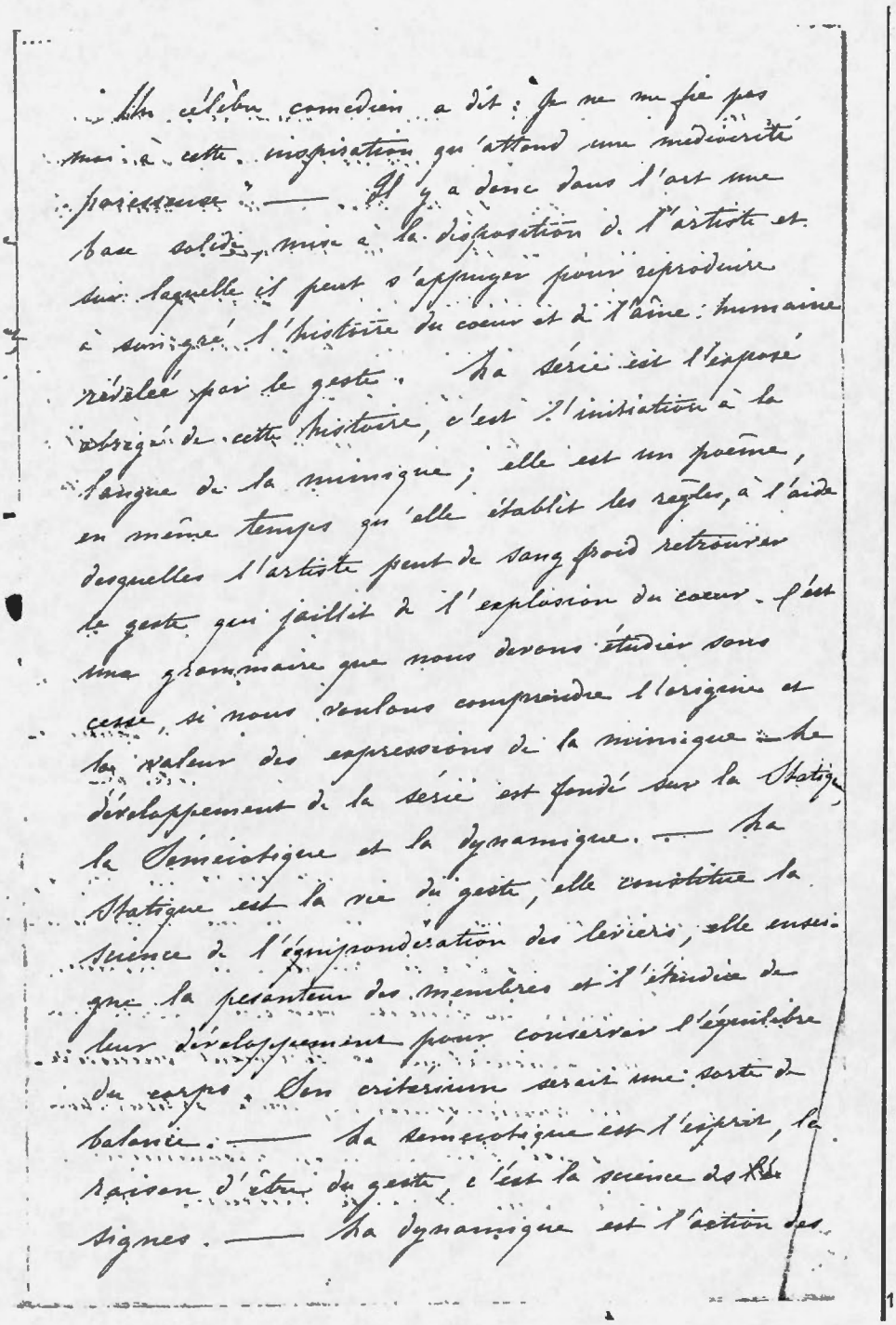
---

relèvent strictement de la variante libre (associée au choix lexical). Il peut paraître surprenant que Delaumosne reproduise un tel contenu sans même fournir la référence. Précisons que nous avons été tout aussi surpris de constater que plusieurs passages de ce même ouvrage de Delaumosne se modèlent sur la transcription sténographiée du *Cours* de 1858.

[3] Il s'agit de *Pratique de l'art oratoire de Delsarte*. Comme nous l'avons déjà indiqué, l'ouvrage sera ensuite traduit (*Delsarte System of Oratory*) et publié chez Edgar S. Werner (New York) en 1882, 1884 et 1887.

[4] À cet effet, précisons que Delsarte avait l'habitude d'offrir en dictée le contenu de ses cours. Nous avons retrouvé en Louisiane la dictée de 1839 (cahier collectif) et celle de 1869 (cahier individuel). Précisons aussi que des sténographes confient à la mémoire les leçons de 1858 et de 1859. Aussi il nous apparaît possible de prétendre, sans trop nous hasarder, que Delsarte accordait une importance manifeste à la mémoire de ses cours et que Delaumosne sut en profiter.

[5] *Op. cit.* 1874, p. 158.



Un célèbre comédien a dit : Je ne me fie pas aux inspirations qui n'attend une médiocrité persévérante. — Il y a donc dans l'art une base solide, mise à la disposition de l'artiste et sur laquelle il peut s'appuyer pour reproduire à son gré l'histoire du cœur et de l'âme humaine révélée par le geste. La série est l'exposé abrégé de cette histoire, c'est l'initiation à la langue de la mimique ; elle est un poème, en même temps qu'elle établit les règles, à l'aide desquelles l'artiste peut de sang froid retrouver le geste qui jaillit de l'explosion du cœur. C'est une grammaire que nous devons étudier sans cesse, si nous voulons comprendre l'origine et la valeur des expressions de la mimique. Le développement de la série est fondé sur la Statique, la Semeiotique et la Dynamique. — La Statique est la vie du geste, elle constitue la science de l'équipondération des leviers, elle enseigne la pesanteur des membres et l'étendue de leur développement pour conserver l'équilibre du corps. Son criterium serait une sorte de balance. — La Semeiotique est l'esprit, la raison d'être du geste, c'est la science des signes. — La Dynamique est l'action des

[1]

[1] HML, box 3, folder 11. Texte inédit.

Série de gestes pour exercices

Un célèbre comédien a dit : «Je ne me fie pas, moi, à cette inspiration qu'attend une médiocrité paresseuse[2].»

Il y a donc dans l'art une base solide mise à la disposition de l'artiste et sur laquelle il peut s'appuyer pour reproduire à son gré l'histoire du cœur et de l'âme humaine révélée par le geste.

La série[3] est l'exposé abrégé de cette histoire ; c'est l'initiation à la langue de la mimique ; elle est un poème en même temps qu'elle établit les règles à l'aide desquelles l'artiste peut de sang froid retrouver le geste qui jaillit de l'explosion du cœur. C'est une grammaire que nous devons étudier sans cesse, si nous voulons comprendre l'origine et la valeur des expressions de la mimique.

Le développement de la série est fondé sur la statique[4], la séméiotique[5] et la dynamique[6].

La statique est la Vie du geste, elle constitue la science de l'équipondératon° des leviers ; elle enseigne la pesanteur des membres et

---

[2] L'expression est de Garrick. (Voir p. 129, notes 56 et 57).

[3] Delaumosne écrit : «La série est l'exposé des passions qui agitent l'homme ; c'est l'initiation à la langue de la mimique.» (*Op. cit.*, 1874, p. 158).

[4] Voir p. 205, note 239 et p. 266, note 380.

[5] Voir p. 267, note 384.

[6] Voir p. 171, note 152, p. 173, note 156 et p. 196, note 209.

l'étendue de leur développement pour conserver l'équilibre du corps. Son critérium serait une sorte de balance.

La séméiotique est l'esprit, la raison d'être du geste ; c'est la science des signes.

La dynamique est l'action des forces équipondérées° par la statique ; elle règle la proportion des mouvements que l'Âme veut imprimer au corps ; la base et le critérium de la dynamique est la loi du pendule[7].

La série [s'appuie] sur ces trois puissances. Devenue par la séméiotique possesseur des signes, elle se fait esthétique[8] en les appliquant. La séméiotique lui a dit : «Tel geste révèle telle passion» ; à son tour elle dit : «À telle passion, je vais appliquer tel signe», et sans attendre le secours d'une inspiration souvent hasardée et trompeuse, elle se joue du corps et lui imprime et le force à reproduire la passion que l'Âme a conçue. La séméiotique est une science, l'esthétique un acte de génie[9].

---

[7] Voir p. 318, note 474. L'image du pendule illustre bien cet équilibre entre statique et dynamique.

[8] Voir p. 268, note 385.

[9] Delsarte dit à cet effet : «Ces trois puissances [statique, séméiotique et dynamique] - le geste par excellence – constituent ensemble l'esthétique, et toutes les puissances dont nous avons parlé – phonétique et articulée -, jointes surtout au geste, constitueraient l'esthétique.» (*Cours d'Esthétique appliquée*, 7e leçon, 1858, p. 268). L'acte de génie est aussi associé chez Delsarte à l'intuition.

La série divise ses mouvements en temps, et suivant ce principe que plus un mouvement a de temps, plus il a de vitalité et de puissance ; chaque articulation[10] devient pour elle l'objet d'un temps.

Les articulations se déploient successivement et harmonieusement ; toute articulation qui n'a pas agi doit demeurer absolument pendiculaire[11], sans peine de raideur. La grâce[12] est intimement unie au geste ; le jeu[13] multiple des articulations qui constitue la force forme également sa grâce. La grâce ne subjugue que parce qu'elle a pour objet la force, et que la nature de la force est de subjuguer. La grâce sans la force est l'affétérie[14].

Tout mouvement véhément doit affecter la verticalité, par cette raison que l'obliquité[15] enlèverait au mouvement sa force en lui {ôtant} la possibilité de déployer le jeu {des} articulations.

---

[10] Chez Delsarte, les articulations sont conçues selon un ordre séquentiel de développement et permettent l'étude du geste (réciprocité entre signe et passion). «Les articulations du geste [...] partent du centre pour aboutir aux extrémités» (*Cours d'Esthétique appliquée*, 2e leçon, 1858, p. 144).

[11] Néologisme à partir du verbe *pendiller* : «Être suspendu en se balançant» (Rey (a), *op. cit.*, t. III, p. 1529).

[12] Le terme se rapporte à la beauté, à la finesse de l'exécution. La *grâce est* essentiellement constituée de l'équilibre des agents expressifs, équilibre formant la finesse du geste.

[13] Il s'agit des possibilités d'opération des articulations.

[14] Manière précieuse de parler, d'agir. L'afféterie relève d'un caractère affecté dans les manières ou dans le langage. (Rey (a), *op. cit.*, t. I, p. 128).

[15] «Obliquité, n. f. T. de géométrie. Inclinaison d'une ligne, d'une surface sur une autre.» (*Dictionnaire de l'Académie française*, 6e édition, 1832-1835). Il s'agit ici de l'inclinaison des agents expressifs.

La démonstration du mouvement est dans la tête ; la tête est l'agent primordial du mouvement ; le corps l'agent médian ; le bras l'agent final.

Trois agents dans le geste sont affectés particulièrement à caractériser la Vie, l'Esprit et l'Âme. Le pouce est le signe indicateur de la Vie[16] ; l'épaule[17] le signe de la passion, du sentiment ; le coude[18], le signe de l'humilité, du sacrifice, de l'intelligence.

Le premier des gestes de la série[19] est l'*interpellation*[20]. L'Âme s'émeut à peine encore, et néanmoins l'interpellation est le plus difficile des gestes parce qu'il est le plus complexe. Il doit nous indiquer la nature de l'interpellation, son degré et la situation de l'interpellant et de l'interpellé vis-à-vis l'un de l'autre.

---

[16] Voir p. 169, note 145 .

[17] Voir p. 280, note 416.

[18] Voir p. 277, note 408.

[19] Chez Delsarte, cette série se subdivise en douze types de gestes scéniques : l'interpellation (1er), le remerciement (2e), le "venez à moi" (3e), la surprise (4e), le dévouement (5e), la surprise interrogative (6e), l'interrogation réitérée (7e), la colère (8e), la menace (9e), l'ordre de sortir (10e), la réitération (11e) et l'effroi (12e) (Delaumosne, *op. cit.*, p. 161-166). Comme on le remarque, ces gestes sont associés à une situation dramatique.

[20] Précisons d'abord qu'au théâtre, l'interpellation constitue l'entrée en scène de l'acteur. Ce «geste» se subdivise en cinq temps : «Le premier consiste à lever l'épaule en signe d'affection. [...] // Le second temps consiste dans un mouvement rotatoire du bras, ayant pour objet de présenter l'épicondyle [extrémité intérieure de l'humérus] à l'interlocuteur. [...] // Le troisième temps consiste à substituer à l'épicondyle le carpe ou l'articulation du poignet [...] // Le quatrième temps consiste à étendre la main vers l'interlocuteur, de façon à lui présenter l'extrémité digitale. // Le cinquième temps se fait par une rotation rapide de la main.» (Delaumosne, *op. cit.*, p. 161). Comme on le voit, chez Delsarte le geste est chorégraphié.

Il reste à étudier les signes qui distinguent ces différentes {nuances} ; c'est ce que nous enseignera l'analyse du geste.

Partie de la simple interpellation, la série traverse successivement le remerciement[21], le dévouement[22], etc... arrive à la colère, à la menace, à la lutte et elle laisse l'Âme au point où celle-ci, vaincue, s'abandonne et demande grâce.

Le type passionnel ou fugitif[23] forme constamment l'étude de la série.

[***]

[21] Le remerciement ou second «geste» se décline en six temps : «1er temps : consiste à lever la main en abaissant le tête. // II^{e} temps : consiste à lever la main jusqu'à la hanche. // III^{e} temps : la tête se détourne, le coude en même temps se soulève pour aider la main à s'unir à la bouche. // IV^{e} temps : la tête revient au point de départ, en même temps le coude s'abaisse pour ramener la main à son point de départ. // V^{e} temps : la main d'horizontale qu'elle était, prend la forme verticale en s'arrondissant sur le bras. // VI^{e} temps : le bras se développe, puis la main.» (*Ibid.*, p. 162).

[22] Le dévouement ou cinquième «geste» est composé de sept séquences : «1er, ce temps consiste à lever la main non active jusqu'au niveau de l'autre main en sens inverse. / II^{e}, ce temps consiste à retourner les mains vers soi. / III^{e}, ce temps fait approcher les coudes du corps, et met ainsi les mains en contact avec la poitrine. / IV^{e}, ce temps s'exécute en faisant un pas en arrière dont la révolution est une troisième [troisième attitude de base chez Delsarte : «Elle consiste à porter tout le poids du corps en avant et à tendre la jambe de derrière dans des proportions égales au degré d'avancement du torse» (Cahier de Cable, *op. cit.*, p. 3)] : pendant l'accomplissement de ce pas, les coudes se lèvent et la tête se baisse. / V^{e}, ce temps consiste à rapprocher les coudes du corps et à placer les mains au-dessus des épaules. / VI^{e}, ce temps consiste à développer les bras. // VII^{e}, ce temps consiste à développer les mains.» (Delaumosne, *op. cit.*, pp. 163-164).

[23] Il s'agit de séries propres aux agents dynamiques. Voir p. 206, note 242.

QUATRIÈME PARTIE

TEXTES : 1870 à 1871

Présentation

La quatrième série de textes couvre les années 1870-1871. Ces textes datent du temps de l'exil, du projet d'établissement d'une école d'art et des dernières années de la vie de Delsarte.

Le premier texte, *Préliminaires de l'histoire de mes découvertes* (1870), aborde certaines des préoccupations de Delsarte : l'enseignement et le principe d'imitation dans les écoles d'art. Le second, les *Épisodes révélateurs* (1870-1871), relate, selon le genre autobiographique, la découverte de lois qui constituent les fondements d'une science expressive. Le troisième et dernier, *Liste de mes découvertes* (1871), fournit l'ensemble des travaux delsartiens.

Préliminaires de l'histoire de mes découvertes[1]

Au cours du conflit franco-allemand, Delsarte est contraint de s'exiler à Solesmes, son village natal, avec ses deux filles (Magdeleine, Françoise) et son épouse. C'est alors qu'il entretient une correspondance avec son élève James Steele MacKaye[2]. Au cours du mois d'octobre 1870[3], l'idée d'une école d'art en sol états-unien prend forme. Cette école serait dirigée par Delsarte. Dans une lettre datée du 4 novembre 1870, MacKaye l'informe à l'effet qu'il prépare une conférence visant à amasser suffisamment de fonds en vue de l'ouverture d'un conservatoire qui serait dirigé, à New York ou à Boston, par Delsarte lui-même :

> Je suis occupé à intéresser certains journalistes et messieurs riches dans l'organisation d'un conservatoire des beaux-arts. Ce conservatoire [serait] présidé par vous. C'est-à-dire [que] vous serez appelé par le comité de cette école à venir en Amérique et d'être le président de ce conservatoire, étant assuré [d']assez d'argent par an pour tous les besoins de votre famille [...] Le but de cette représentation sera d'exciter certains gens riches à former un conservatoire dans lequel messieurs et dames de bonne famille peuvent être préparés pour la scène, et d'appeler le grand *maestro* Delsarte à présider et à diriger ce conservatoire.[4]

---

[1] Ces *découvertes* font référence aux *Épisodes révélateurs*, récit que rédige Delsarte au cours de l'hiver 1870-1871.

[2] Voir *Correspondance*, p. 823-824.

[3] Voir la lettre du 9 octobre 1870, in *Correspondance*, notre édition, p. 830-832.

[4] Porte, 1992, p. 14-15. Dans cette même lettre, MacKaye exprime le vœu que Delsarte et sa famille le rejoignent dès le printemps.

Dans une lettre datée du 6 janvier 1871, J. S. MacKaye demande à Delsarte de lui fournir «une esquisse de sa vie et de [son] système[5]» en vue de la préparation d'une conférence qu'il prononcera prochainement à Boston[6]. En réponse[7], Delsarte écrit :

> Vous me demandez, mon cher ami, trois choses, à savoir :
>
> 1° les documents qui pourront servir à retracer l'histoire de ma vie ;
> 2° mes *Épisodes révélateurs* ;
> 3° certains conseils au sujet de votre conférence.

---

[5] Porte, *op. cit.*, p. 19.

[6] Il s'agit de la conférence que MacKaye intitulera «*Delsarte's Scientific system of Dramatic art*» (Hill Memorial Library, Louisiane, box 5, folder 56 a) et qu'il prononcera le 21 mars 1871 au parloir de la St. James Hotel (Boston) (qui deviendra le "American Conservatory of Music"). Au cours de l'hiver 1871, J. S. MacKaye prononcera une série de conférences à Boston et à New York en vue de l'ouverture d'une école d'art que présiderait Delsarte. La première conférence, celle du 21 mars, fait suite à l'invitation du maire de Boston (W. Gaston), invitation qui affiche la signature d'une quinzaine de personnalités, dont celles de dignitaires (O. Warner, secrétaire d'État du Massachussetts, H. B. Coolidge, président du sénat du Massachusetts), de professeurs (L. Agassiz, biologie, Harvard College, J. K. Paine, musique, Harvard College) et d'auteurs (H. W. Longfellow, J. T. Trowbridge). Ces derniers désirent fonder un établissement où l'enseignement du théâtre et des arts puissent s'assurer à partir de principes scientifiques, et comme le rapporte Percy MacKaye : «showing especially the connection of the laws of dramatic expression with character, morality, aesthetics and religion.» (P. MacKaye, t. I, 1927, p. 150). On rapporte que plus de deux cents personnes assistèrent à cette conférence (anonyme, *Harvard Advocate*, mars 1871). Deux autres conférences auront lieu au début d'avril au Tremont Temple (Boston). Une quatrième conférence est organisée, cette fois à New York, en date du 18 avril 1871, par le Arcadian Club. Dans l'ouvrage biographique qu'il dédie à son père, Percy MacKaye écrit : «This reception [18 avril 1871], together with reports of MacKaye's highly successful lectures in Boston, brought him another remarkable invitation from a group of artists and educators in New York, to speak at Steinway Hill, in response to which he lectured there twice in April, with several repetitions (May 8th, December 19th), there and in Brooklyn, the latter by invitation of Henry W. Beecher and others (in May). The first of these New York appearances was enthusiastically reported for the *Herald* by Joseph I. C. Clark, dramatist and poet, then a young reporter.» (*Ibid.*, p. 151 et 156).

[7] Voir lettre du 30 janvier 1871, in *Correspondance*, notre édition, p. 859.

> À prime abord, je me demande si ma vie – quelqu'aventureuse qu'elle ait été -, puisse offrir quelque intérêt à un lecteur non initié à mes travaux. Je ne le crois pas.

Aussi plutôt que de fournir le récit de sa vie, Delsarte préfère-t-il plutôt adresser certaines de ses préoccupations. Ces dernières relèvent de l'enseignement, des «sottises de la tradition» en matière d'art et de principes d'énonciation[8]. Les *Préliminaires* seront rédigés au cours de l'hiver 1871[9] et Delsarte préférera conserver le texte plutôt que de l'acheminer à MacKaye.

Ce texte à l'état d'ébauche permet de circonscrire une dynamique scriptuaire, celle d'un auteur qui s'engage dans une rédaction sans se soucier outre mesure d'un plan préétabli. Ce processus de textualisation correspond à une méthode relevant de la *structuration rédactionnelle*, élaboration textuelle qui se construit et qui s'enrichit en cours de processus d'écriture. Une telle méthode a pour effet de donner lieu à des réécritures globales sous forme de versions successives[10].

---

[8] Delsarte s'en prend aux «interprétations assassines». Il y traite de deux fables de La Fontaine et interroge ces «sottises de la tradition». Il assure aussi l'étude de plusieurs scènes de *Cinna* (Corneille) en se souciant des «propositions caractérielles» (p. 494-501, l. 162-238) du personnage et de la nature de l'unité d'action dramatique. Pour lui, une «simple proposition, celle qui caractérise le personnage, doit dominer le rôle» (p. 494, l. 155). Il s'intéresse enfin au talent d'interprétation de Frédérick Lemaître, «ce grand acteur» qui sait par son talent «honorer l'auteur dont il se fait l'interprète» (p. 513, l. 469) et à l'«unité de vue» des *Méditations sur l'Évangile* de Bossuet (1627-1704). Dans les toutes dernières pages, Delsarte fournit des éléments biographiques, soit les leçons reçues au Conservatoire.

[9] Ce document se trouvait parmi les manuscrits que MacKaye achètera à la veuve de Delsarte au cours de l'été 1872. Par la suite, ce manuscrit et plusieurs autres furent confiés à Claude Lester Shaver qui les déposera à la fin des années 1930 à la bibliothèque des fonds spéciaux de la Louisiana State University.

[10] L'apparat critique en fait foi.

De tous les témoins que nous ayons en notre possession, le texte des *Préliminaires* est le seul à présenter un plan de rédaction[11]. Delsarte fournit d'abord, sous forme de phrases nominales, quatre principaux points de vue à la rédaction, soit l'*état des études de l'art*, le *rôle du maître*, la *tradition* (*lois vagues et incertaines en matière d'expression*) et un aspect qui relève de cette prétention chez l'orateur ou l'interprète de prétendre pénétrer l'*esprit de l'auteur*. Delsarte note ensuite, sous forme de phrases complètes, un certain nombre d'arguments ou d'exemples qui viennent appuyer son propos.

Ce plan de rédaction nous permet d'avancer l'idée que la phase de textualisation, étape à caractère progressif et rétroactif, permet à Delsarte d'assurer le développement de sa pensée. Pour sa part, l'état autographe du texte appartient à une première étape rédactionnelle, à un travail initial de textualisation où les idées s'élaborent dans l'esprit de l'auteur et prennent forme sur papier en cours de processus rédactionnel. Il s'agit d'une œuvre en devenir, un texte en pleine activité de construction auquel nous avons été confronté et qui nous a causé certains ennuis en cours d'établissement[12].

Certains manuscrits prennent la forme d'une écriture complexe, capricieuse, voire même déconcertante. Les *Préliminaires de l'histoire de mes découvertes* en est un excellent exemple. Nous relevons dans le manuscrit de multiples ratures, qu'elles soient immédiates ou différées, surcharges, de même que de nombreux signes de substitution et de suppression définitives. À cet effet, précisons que nous avons relevé plus de trois cent quarante ratures à ce texte.

---

[11] Il ne s'agit que de quelques idées inscrites avec un certain empressement.

[12] En se référant à l'apparat critique, le lecteur saura constater les actes de construction du texte.

Le manuscrit présente vingt-quatre pages[13]. La numérotation des pages, de la main de Delsarte, apparaît du côté supérieur gauche. Le texte est écrit sur papier blanc (20 cm X 31.5 cm). Notons enfin que le texte ne présente ni introduction ni conclusion.

[13] La page quatre est manquante et Delsarte double la numérotation des pages six (6, 6+), sept, et treize.

Retour aux professeurs. (ainsi fait-il mes professeurs au Conservatoire qui engendrait à moi ces inextricables embarras, c'était la sécheresse de leurs cœurs qui prouvait manifestement leur absence absolue de principes)

---

mais, dira-t-on, l'éclectisme admettant comme vous le prétendez ainsi que vous le prétendez vous-même toutes ces interprétations diverses et opposées, ne fait-il pas de l'éclectisme n'est-ce pas là de l'éclectisme.

non certes. Il s'en faut de beaucoup. L'éclectisme consisterait à trouver du bon dans chaque système et à prétendre concilier entre eux des effets inconciliables absolument si j'admets comme possible effet comme objet fondés en vérité, il ne s'en suit pas que je prétende les concilier entre eux. loin de là! je dis qu'ils s'excluent absolument et que l'une admission entraînerait avec elle la désapprobation de l'intelligence et de goût. Hélas! c'est pourtant là qu'aboutissent fatalement les pauvres élèves balottés comme je l'ai été par tant d'opinions contradictoires. l'éclectisme, M.M, n'est jamais que le point de départ de l'impuissance, et jamais une idée féconde ne sortira de là. Donc. voici naturellement ma proposition. proposition en chaque maître pourrait trouver des justifications des effets qu'il présente: Sans que, pour cela, il se crut obligé de respecter ceux qui lui paraîtraient toute autre interprétation que la bienne:

Oui, une œuvre donnée particulière subordonnée aux phénomènes les plus divers sans cesser d'être vraie. et celà, suivant le milieu ou on la place, suivant l'objectif avec lequel on la considère et suivant le jour qui l'éclaire. la vérité n'est donc pas plus absolue à tel milieu qu'à tel autre. telle lumière qui fait telle autre à tel objet n'est à tel autre. mais n'allons nous de là conclure que ce qui est vrai pour tel milieu est pour tel autre. ce qui est vrai à tel point de vue est faux à tel autre. Quelles sont donc les conditions de l'appréciation d'une œuvre pour être vraies. le voici: Il faut que ces appréciations soient conformes à l'unité d'intention ainsi qu'à l'unité de composition. à cette triple condition déclarons hardiment que toute manière d'apprécier une œuvre donnée est juste et vraie. nous voilà entre bien loin de ce que prétendent nos infaillibles docteurs et autres. Comme il importe de respecter les plans d'après lesquels ces impertinents pygmées.

Je désire, M.M, joindre ici l'exemple au précepte. Choisissons pour cela une œuvre connue de tous. Jésus-Christ disait à ses apôtres le Sauveur du monde? et voyons quelles sont donc, au point de vue de l'art, les conditions auxquelles on pourra déclarer cette œuvre bien dite.

1

---

[1] HML, box 1, folder 36a, items 15-17. Dans son anthologie (1992), Porte présente un extrait de ce texte (p. 201-213).

5e point[2]

Préliminaires de l'histoire de mes découvertes

[—]

Mais, direz-vous, admettre comme vraies, ainsi que vous le prétendez, ces interprétations diverses et opposées, n'est-ce pas là de l'éclectisme[3] ?

Non certes. Il s'en faut de beaucoup ! L'éclectisme consisterait à trouver du bon dans chaque système et à prétendre concilier entre eux des effets inconciliables[4]. Or si j'admets ces effets comme également possibles et comme également fondés, en vérité, c'est en les considérant

---

[2] En vue de son arrivée prochaine aux États-Unis, Delsarte se propose de rédiger divers documents. Sur la page frontispice des *Préliminaires*, il les énumère : 1° absence de science ; 2° variété des traditions ; 3° ce que doit être l'enseignement ; 4° *Mes épisodes révélateurs* ; 5° *Exposé de ma doctrine.* Sa situation à Solesmes ne lui permettra pas de mener à terme tous ses projets d'écriture.

[3] En 1817, Victor Cousin (1792-1867) expose sa méthode de l'éclectisme qui recommande de considérer, de divers systèmes, les principes les meilleurs lorsque ces derniers sont conciliables. «De tous ces systèmes (le sensualisme, idéalisme, scepticisme, mysticisme (dogmes)) ainsi expliqués et liés les uns aux autres, il ressort qu'aucun d'entre eux n'est acceptable à lui seul. Mais il ressort tout autant qu'on ne peut se dispenser d'aucun. Il faut nécessairement les considérer tous et même les embrasser tous. Tous les systèmes sont requis et une philosophie qui ne les intégrerait pas tous ne pourrait être qu'incomplète, partielle et donc partiale. Que le travail de la réflexion commence. [...] // C'est ici qu'apparaît l'éclectisme, non comme système nouveau [...] mais comme résolution du conflit des systèmes entre eux.» (Billard, 1997, p. 85).

[4] Delsarte n'est certes pas un partisan du courant éclectique. L'éclectisme ne prétend pas édifier un système nouveau. Il propose non pas de concilier tous les systèmes entre eux, mais bien plutôt de considérer, de juger et de distinguer les éléments de «vrai» et de «faux». L'éclectisme serait en quelque sorte l'*art de l'emprunt* et *du choix*. Dans l'un de ses cours de 1847, Victor Cousin dira : «ce que je recommande, c'est cet éclectisme éclairé qui, jugeant avec équité et même avec bienveillance toutes les doctrines, leur emprunte ce qu'elles ont de commun et de vrai, néglige ce qu'elles ont d'opposé et de faux.» (*Op. cit.*, *Cours d'histoire de la philosophie moderne*, t. II, p. 12, in Rey (a), *op. cit.*, t. II, p. 269).

intrinsèquement - et il ne s'ensuit pas que je prétende les accorder entre eux, loin de là ! -, je dis qu'ils s'excluent absolument et que leur admission entraînerait avec elle la dépravation de l'intelligence et du goût. Hélas ! c'est pourtant là qu'aboutissent fatalement les pauvres élèves ballottés, comme je l'ai été, par tant d'opinions contradictoires. L'éclectisme, Messieurs, n'est jamais que le parti pris de l'impuissance, et, croyez-moi, jamais une idée féconde ne sortira de là. Donc, voici nettement ma proposition, proposition où chaque maître pourrait trouver la justification des effets qu'il {prescrit}, sans que, pour cela, il se croie obligé de repousser ceux qu'inspirerait toute autre interprétation que la sienne.

Oui, une œuvre donnée peut-être subordonnée aux physionomies les plus diverses sans cesser d'être vraie, et cela suivant le milieu où on la place, suivant l'objectif avec lequel on la considère et enfin suivant le jour qui l'éclaire. La vérité n'est donc pas plus affectée à tel milieu qu'à tel autre, à telle lumière qu'à telle autre, à tel objectif qu'à tel autre. Mais, hâtons-nous de le dire, les résultats de ces divers milieux, de ces diverses lumières, de ces divers objectifs ne sauraient se confondre ; ce qui est vrai pour tel milieu est faux pour tel autre ; ce qui est vrai à tel point de vue est faux à tel autre. À quelles conditions les expressions d'une œuvre sont-elles donc vraies ? Le voici : il faut que ces expressions soient ramenées à l'unité de vue[5], à l'unité

[5] Par unité de vue, Delsarte entend-t-il unité d'action ? «L'action est une (ou unifiée) lorsque toute la matière narrative s'organise autour d'une histoire principale, que les intrigues annexes sont toutes rattachées logiquement au tronc commun de la fable. Des trois unités [action, temps, lieu], c'est l'unité fondamentale, car elle engage la structure dramatique toute entière.» (Pavis, 2002, p. 397). En art lyrique, l'unité se définit par la «passion dominante» du morceau à l'étude. «Pour obéir à ce principe de l'unité, dans les applications particulières, le chanteur doit d'abord se faire une idée arrêtée de la passion principale qui règne dans le morceau. [...] Après avoir étudié la passion dominante du morceau, on passera à l'examen des sentiments particuliers qui la développent ou la modifient. On déterminera quelles intentions devront être mises en saillie, et quelles autres rejetées dans les plans secondaires ; quels effets seront amenés par gradation, quels autres produits par contraste.» (Garcia, 1847, p. 60).

d'intention ainsi qu'à l'unité de sentiment[6]. À cette triple condition, déclarons hardiment que toute manière d'exprimer une œuvre donnée est juste et vraie. Nous voilà certes bien loin de ce que professent nos infaillibles docteurs ès arts[7].

Comme il importe de ne pas laisser planer d'équivoque sur cette importante question, je veux, Messieurs, joindre ici l'exemple au précepte. Choisissons pour cela une œuvre connue de tous. Examinons, si vous le voulez, la charmante et superbe prière que dicta à ses apôtres le Sauveur du monde et voyons quelles sont, au point de vue de l'art, les conditions en vertu desquelles on pourra déclarer cette œuvre bien dite.

Il s'agit de l'Oraison dominicale[8]. Or nous allons voir comment chaque proposition peut, en vue du milieu moral où se produit cette prière, en constituer le point culminant. Nous verrons comment toutes les autres propositions se subordonnent à celle-là[9]. Ainsi, ne l'oublions pas, chaque membre de phrase, chaque mot de cette prière peut en déterminer le sentiment dominant et imposer à l'ensemble l'expression de la physionomie spéciale. Exemple : «Notre Père». Voilà, pour le religieux, un acte de foi qui répand sa sérénité sur tout l'ensemble. Supposez ce mot prononcé par un

---

[6] Dans le domaine de l'interprétation (théâtre ou opéra), cette unité relève de la dialectique entre l'action dramatique et les traits caractéristiques du personnage (intentions et sentiments).

[7] Le lecteur peut se référer au passage où Delsarte traite de ses leçons de déclamation au Conservatoire, p. 104-107.

[8] Bossuet, *Méditations sur l'Évangile,* XXII[e] jour. Delsarte connaît Bossuet, orateur chevronné.

[9] Il est ici question de l'*unité de vue* qui vise à subordonner l'énonciation vocale à la proposition dominante.

malheureux déshérité des biens de ce monde. Il trouvera, en le prononçant, une douce consolation. Il sait que Dieu[10] ne l'abandonnera pas après l'épreuve : Dieu est son père. Ce titre constitue, pour lui, un droit à l'éternel héritage. «Notre Père», dit-il avec amour, et le voilà plus heureux que tous les favorisés d'une fortune passagère et périssable. Déjà, Messieurs, vous pressentez ce que doit être l'expression générale d'une prière commencée avec cette expansion du cœur.

Mais voici une autre couleur. Supposez un vieillard se convertissant à la foi. Avec quel bonheur cet homme desséché jusque-là par les déceptions d'une longue épreuve, par les solitudes qu'ont laissé, dans son cœur, tous ceux que la mort lui a ravis, avec quel bonheur n'a-t-il pas retrouvé un père qu'il peut aimer et bénir ? Avec quelle joie juvénile ne dit-il pas : «Notre Père» ? Ah ! Messieurs, ce beau et consolant spectacle m'a été donné une fois dans ma vie. Il m'a été donné de contempler, dans les effusions de la prière, un vieux médecin miraculeusement converti ! Il n'y a pas de mots pour rendre tout ce qu'exprimait dans sa bouche cette bienheureuse épithète qu'il adressait pour la première fois à son Dieu : «Notre Père» !!!

Mais écoutez Bossuet :

«Notre Père : dès ce premier mot de l'Oraison dominicale, dit-il, le cœur se fond en amour[11].»

---

[10] Il s'agit du Dieu des Évangiles et des *Méditations* (XX[e] jour) : «Quand il [Dieu] a proposé des similitudes, il a bien su trouver son langage d'une manière à le faire entendre : *Je suis la porte ; celui qui entre par moi, sera sauvé* (Jean, X, 9). *Je suis la vigne, et vous les branches ; et comme la branche ne porte de fruit qu'attachée au cep ; ainsi vous n'en pouvez porter, si vous ne demeurez en moi*» (*ibid.*, XV, 5).

[11] Bossuet, *Méditations sur l'Évangile*, XXII[e] journée : «Notre Père» (MATTH., VI, 9).

Ailleurs, prêt à succomber sous l'obsession du mal, il appelle, par ce mot, Dieu à son secours et nous fournit ainsi un précieux exemple de refuge :

«Crions, crions à notre Père, dit-il ; le péché nous gagne ; les plaisirs des sens nous entraînent. Crions, nous n'en pouvons plus ! Crions avec ardeur, et que tous nos os crient : Ô Dieu ! Vous êtes notre Père[12] !!!»

Si ces exemples que je pourrais multiplier sous l'inspiration de chaque mot ne vous fatiguent pas, poursuivons notre texte :

«Qui êtes aux cieux»[13].

Ici, je vois tout d'abord la contemplation d'un esprit qui se recueille dans les profondeurs de l'infini. L'œil, sous l'impression de cette pensée, se couvre comme pour mieux diriger son regard dans les mystérieuses obscurités de l'être. Le corps se concentre sur lui-même, la tête s'incline comme pour échapper aux distractions du milieu qui l'entoure et la voix dit silencieusement : «Notre Père qui êtes au ciel». Là je vois une coupable pensée réprimée par cette parole dont le sens elliptique signifie : «Dieu me voit». Là encore je vois un martyr puisant dans ce mal non seulement la force de souffrir, mais la joie dans la souffrance ! Il lève au ciel un regard confiant qui semble dire : «Dieu est là, armé de sa justice ! Malheur à vous !» Et ici, Messieurs, suivant le procédé que j'ai déjà indiqué, cette prière

---

[12] Ce passage du XXIII[e] jour des *Méditations* se lit : «Crions *donc, car nos besoins sont extrêmes. Nous défaillons,* le péché nous gagne, le plaisir des sens nous entraîne. Crions, nous n'en pouvons plus, *mais crions à notre Père. Qu'est-ce qui nous porte à crier ? Le Saint-Esprit, le Dieu-amour, l'amour du Père et du Fils : Celui qui répand l'amour dans nos cœurs.* Crions, crions donc avec ardeur, et que tous nos os crient : Ô Dieu, vous êtes notre Père.»

[13] Delsarte se réfère ici à la XXIII[e] journée: «Notre Père qui êtes *dans les* cieux».

doit porter le caractère de la mâle assurance qu'inspirent ces mots à la foi du martyr : «Notre Père qui êtes au ciel, que votre règne arrive.[14]» C'est encore ce qu'ajoute le martyr comme lui étant approprié.

Mais voyez ce génie sévère dont les sublimes enseignements ne trouvent que des auditeurs sceptiques et méprisants. Voyez, le vide se fait autour de lui. Il sera méconnu de son siècle pour n'en avoir pas flatté les faiblesses, et si du fond de sa solitude quelque voix arrive encore à son oreille, c'est pour lui faire entendre l'apologie des utopies dont il connut la fragilité. Eh bien ! cette âme, prise de dégoût pour un monde futile où elle se sent comme étrangère, ne forme plus qu'un vœu qui l'exprime par ces paroles : «Que votre règne arrive !» Ici, toute la prière porte le caractère d'une mélancolique espérance.

Puis, contemplez sur un champ de bataille cette vierge de Saint-Vincent-de-Paul[15]. La voilà, après une guerre acharnée et fratricide, entourée de morts et de mourants. «Père qui êtes aux cieux, dit-elle, sous l'action d'une poignante compassion, que votre règne arrive !» Quelle expression de charité prend ici cette parole !!! ... Mais laissez là, Messieurs, les applications qui se présentent en foule à ma pensée, et examinons, si vous le voulez bien, la parole suivante : «Que votre volonté soit faite !»... Ici nous apparaît la résignation dans le repentir. Écoutez la voix à la fois attirée et résignée de ce coupable justement châtié : «Que votre volonté soit faite !»... Écoutez, au contraire, l'expansif éclat de la voix de ce fort qui a su briser son cœur et vaincre la passion qui le dominait jusque-là. Voyez dans

[14] Bossuet, XXIV[e] journée.

[15] Faut-il situer cet événement dans le cadre du conflit franco-allemand (juillet 1870-janvier 1871) ?

ses mains, convulsivement dirigées vers sa poitrine, voyez dans ces yeux véhémentement ouverts, dans ce sourcil fortement contracté tous les caractères d'une ferme volonté qui triomphera du plus terrible obstacle. En effet, voyez comme s'exalte maintenant cet œil tout à l'heure assombri. Voyez avec quelle véhémence ces mains se détachent de la poitrine dont elles semblent avoir extirpé un trait empoisonné. Voyez avec quel transport elles s'élèvent maintenant au ciel, et écoutez l'action de grâce renfermée dans ces paroles : «Père qui êtes aux cieux ... que votre volonté soit faite»... Figurez-vous encore un pauvre père à la vue d'un fils expirant et qui voit s'évanouir, avec cette âme si fortement unie à la sienne, ses plus chères espérances. Avec quelle indicible douleur, avec quelle cruelle résignation n'exprime-t-il pas cette parole : «Que votre volonté soit faite».

Passons, Messieurs, j'ai vu de trop près cette situation[16]. Passons ! Portons nos regards sur la parole suivante : «Donnez-nous notre pain de chaque jour». Nous tenons toute chose de la libéralité du Père céleste. Disons-lui, dans le besoin comme dans l'abondance : «Donne-nous notre pain», car si Dieu nous a prodigué ses dons, il est juste que nous lui adressions au moins cette prière pour nos frères souffrants.

Messieurs, il résulte de ce que je viens de vous dire trois modes d'expressions ou trois sortes de tonalités distinctes[17], car j'ai montré par les exemples précédents deux choses qu'il était important de ne pas oublier.

---

[16] Delsarte perdit un premier fils, André, en 1852 et un second, Xavier en 1863.

[17] En musique, la tonalité (dans son acception la plus courante) résulte de l'ensemble des relations harmoniques élaborées autour d'un pôle (ou déduite à partir de ce dernier) appelé *tonique*. L'idée, tant répandue, que la tonalité relève d'un *système* de classification de relations harmoniques types, est conceptuellement fausse : la tonalité étant, par essence, relative à chaque compositeur (au même titre que la perception de la couleur est relative à

Premièrement, c'est que l'interprétation individuelle ou la manière de tel ou tel ne saurait constituer exclusivement la vérité. Or l'exclusivisme où se renferment tant de maîtres, et cela dans toutes les spécialités de l'art, cette étroitesse de vue que leur fait *a priori* rejeter tout ce qui ne les a pas personnellement frappés, exerce sur leurs élèves une désastreuse influence.

En second lieu, c'est que l'Âme ne se divise pas[18], et que deux sentiments ne sauraient à la fois régner sur elle. Or, loin de chercher à multiplier les impressions comme le font tant d'acteurs qui s'efforcent à tirer de chaque mot un effet, il faut au contraire tout subordonner à la proposition dominante qu'indique la situation et faire apparaître le sentiment qui l'inspire dans chaque portion de l'œuvre[19].

Donc, en vertu de ce principe d'unité, s'il nous était donné d'entendre formuler cette prière sous l'action d'un sentiment vraiment senti, nous pourrions, dès le premier mot, déterminer avec certitude la proposition correspondante à ce sentiment et lire, en quelque sorte, dans l'âme du suppliant. Disons plus : sur cette seule indication, nous ne serions point embarrassés d'en faire la confession.

---

chaque peintre). La tonalité relève de principes et non de règles. (Notes d'un séminaire avec le professeur André Villeneuve, Doctorat en Étude et pratique des arts).

[18] Platon voit l'âme humaine comme une combinatoire de forces, mais ne la divise pas. Plotin (v. 205-271) conçoit lui aussi une participation indivise de l'âme. Chez ce dernier et chez les néoplatoniciens, l'âme est indivise «parce que toute entière en chaque partie du corps, et divise parce qu'elle est en chaque partie . Elle est à l'image de l'âme universelle, une seule et même chose en plusieurs endroits.» (IV, 2 : *De l'essence de l'âme 2*) in hypertexte: *Plotin et le néoplatonisme* <http://dominicain.net/lecoeuredeplotin.htm> (consulté le 1er novembre 2009). Aussi, Delsarte perçoit-il l'Âme dans son unicité.

[19] Delsarte établit un lien entre l'unicité de l'âme et celle de l'action dramatique.

C'est de cette subordination absolue de toutes les parties d'une œuvre à une simple proposition que résultent les plus profondes émotions de l'art. Ce principe une fois admis, Messieurs, il est aisé de comprendre la grandeur des effets attachés au masque antique[20], ce masque regardé aujourd'hui comme une œuvre barbare et digne de l'enfance de l'art.

Messieurs, tel est l'empire de l'unité ! L'on peut, dans une œuvre scénique, estimer la puissance d'un rôle en raison inverse du nombre des propositions que l'on fait intervenir pour le caractériser. Une simple proposition, celle qui caractérise le personnage, doit dominer le rôle. Chaque scène vient, par sa situation, en modifier la physionomie sans pour cela en altérer le caractère, de telle sorte que la proposition par laquelle cette scène se caractérise s'ajoute à la proposition caractérielle d'un personnage à titre de modificatif, comme l'adjectif s'ajoute au substantif, non pour en changer la nature, mais pour en modifier la forme.

Un exemple à l'appui de cette théorie. Je prends la tragédie de Cinna[21] (Corneille) en vue du rôle d'Auguste. J'examine les propositions qu'il formule. En voici une qui me paraît le mieux caractériser ce personnage :

«Je suis maître de moi comme de l'Univers.[22]»

---

[20] Le masque tragique de la Grèce antique présentait les traits attribués aux personnages de la mythologie. Il avait pour effet d'amplifier la voix de l'acteur et de lui servir de résonateur. La dimension du masque, les propriétés des cothurnes et les amples vêtements dont on revêtait les acteurs commandaient les proportions réclamées par les nécessités de la représentation. De plus, précisons que dès la seconde moitié du XIX[e] siècle, les artistes occidentaux, inspirés par l'art japonais, se procurent des masques issus de la tradition du théâtre Nô.

[21] *Cinna ou La Clémence d'Auguste*, tragédie de Pierre Corneille, créée au Marais en 1639. Rachel interprète le rôle de Cinna au Théâtre-Français le 27 septembre 1838.

[22] Acte V, scène 3 (vers 1696).

Or, si je ne me trompe, l'attribut de cette proposition est le mot pivotal[23] du rôle. Ce mot «maître», malgré la diversité des situations qui en modifie la physionomie, doit, comme un perpétuel taxim[24], raisonner dans la pensée de l'acteur et former, à titre d'ellipse, la base persistante des expressions les plus opposées. Voyons comment.

D'abord dans la scène toute politique[25] où, pour mieux pénétrer la pensée des confidents (Maxime et Cinna), il les appelle à se prononcer sur le projet qu'il semble avoir de se démettre de la toute puissance en faveur d'une république. Voyons, dis-je, le rôle de ce mot.

Texte :

«Cet empire absolu, sur la Terre et sur l'Onde,
N'est que de ces beautés dont l'éclat éblouit.[26]»

---

[23] Néologisme : qui assure la fonction d'un pivot, d'un axe.

[24] Le nom «taxim» (*taqsin* en arabe) renvoie au prélude instrumental improvisé qui précède le chant.

[25] Il s'agit de l'acte II, scène 1. Auguste, informé d'une conjuration, prêt à abdiquer son pouvoir, consulte ses amis Maxime et Cinna. Ce dernier encourage l'empereur à conserver son pouvoir. Auguste se range à cet avis.

[26] Acte II, scène 1, vers 357-363. Il est à noter que Delsarte fait abstraction de cinq vers :

«Cet empire absolu, sur la Terre et sur l'Onde,
Ce pouvoir souverain que j'ai sur tout le Monde,
Cette grandeur sans borne, et cet illustre rang
Qui m'a jadis coûté tant de peine et de sang,
Enfin tout ce qu'adore en ma haute fortune
D'un courtisan flatteur la présence importune,
N'est que de ces beautés dont l'éclat éblouit.»

Traduction elliptique : Je suis maître du monde et ces soucis me dominent.

Texte :

«J'ai souhaité l'empire[27] (débit plus lent),
Mais en le souhaitant je ne l'ai pas connu.»

Traduction : Que me sert d'être maître du monde si je ne suis maître de mon repos et de mon bonheur.

Texte :

«Rome, Auguste, l'État[28]» (dit-il finalement).

Traduction : Je vous fais maîtres de Rome comme de moi-même. Soyez maîtres de mes décisions.

Durant toute cette scène, dont nous avons pris au hasard quelques textes, Auguste se dit à lui-même, sous l'apparence d'une expressive bonhomie : «Soyons maître de nous», et telle est, pour Auguste, l'expression unitaire de la situation.

---

[27] Acte II, scène 1, vers 371-372. Ici, Delsarte fait abstraction du second hémistiche au vers 371 «et j'y suis parvenu».

[28] Acte II, scène 1 (vers 400). Le vers se lit comme suit :
«Rome, Auguste, l'État, *tout est en votre main.*»

«Soyons maître de nous», telle est encore l'ellipse dominante de la scène qui se passe entre Auguste et Cinna après la trahison dont celui-ci s'est rendu coupable envers son bienfaiteur.

«Prends un siège, Cinna, prends et sur toute chose[29]», etc.

En prononçant ces paroles, Auguste comprime, avec effort, la violence de ses émotions.

En se disant : «Soyons maître de nous», ces mots se reproduisent ici incessamment dans ses gestes, dans ses inflexions comme dans sa pensée.

Examinons maintenant Auguste dans son monologue et constatons les métamorphoses que ses angoisses font subir au terme pivotal de son rôle :

«Ciel, dit-il, à qui voulez-vous que je fie
Les sec[rets]...[30]»

Traduction : Ne suis-je donc plus maître des miens ?

«Reprenez le pouvoir que vous [m'avez commis].[31]»

---

[29] Premier vers de l'acte V, scène 1 (vers 1425).

[30] Tiré de l'acte IV, scène 2 (vers 1121 - 1121). Les vers se lisent comme suit :
«Ciel, à qui voulez-vous *désormais* que je fie
Les secrets *de mon âme, et le soin de ma vie ?*»

[31] Acte IV, scène 2 (vers 1123).

Traduction : Que me sert d'être maître du monde si je ne suis plus maître des miens ?

«Rentre en toi-même, Octave,
Quoi, tu veux qu'on t'épargne...[32]»

Trad[uction] : Quoi ! tu veux être maître de ces cœurs auxquels tu n'as rien donné du tien ?

«Songe aux fleuves de sang où ton bras...[33]»

Fus-tu maître de toi alors ?

«Quelle fureur, Cinna,
Toi, dont la trahison[34]», etc.

Quoi, je suis maître du monde et je ne pourrai l'être de toi ?

---

[32] Acte IV, scène 2 (vers 1130 - 1131). Les vers se lisent comme suit :
«Rentre en toi-même, Octave, *et cesse de te plaindre*,
Quoi, tu veux qu'on t'épargne, *et n'as rien épargné!*»

[33] Acte IV, scène 2 (vers 1132). Les vers de ce passage se lisent comme suit :
«Songe aux fleuves de sang où ton bras s'est baigné,
De combien ont rougi les champs de Macédoine,
Combien en a versé la défaite d'Antoine,
Combien celle de Sexte, et revois tout d'un temps
Pérouse au sien noyée, et tous ses Habitants.»

[34] Acte IV, scène 2 (vers 1150-1151). Les vers se lisent comme suit :
«Quelle fureur, Cinna, *m'accuse et te pardonne?*
Toi, dont la trahison *me force à retenir*
Ce pouvoir souverain dont tu me veux punir».

«Non, non, je me trahis moi-même d'y penser,
Qui pardonne aisément...[35]»

Je suis maître, et je veux l'être. Tremblez donc !

«Eh quoi ! Toujours du sang, et ...[36]»

Eh quoi ! suis-je donc si peu maître de moi ?

«Ma cruauté se lasse, et ne peut s'arrêter[37]».

Je ne sais plus être maître de moi !

«Rome a pour ma ruine une Hydre trop fertile[38].»

Je ne suis plus maître dans Rome.

---

[35] Acte IV, scène 2 (vers 1159-1160). Les vers se lisent comme suit :
«Non, non, je me trahis moi-même d'y penser,
Qui pardonne aisément invite à l'offenser,
Punissons l'assassin, proscrivons les complices.»

[36] Acte IV, scène 2 (vers 1162). Le vers se lit comme suit :
«*Mais* quoi ! Toujours du sang et *toujours des supplices* !»

[37] Acte IV, scène 2 (vers 1163). Les vers se lisent comme suit :
«Ma cruauté se lasse, et ne peut s'arrêter,
Je veux me faire craindre, et ne fais qu'irriter ;
Rome a pour ma ruine une Hydre trop fertile.»

[38] Acte IV, scène 2 (vers 1165).

«Octave, n'attends pas le coup d'un nouveau Brute[39]».

Octave, n'attends pas qu'on soit maître de toi.

«Meurs» (se dit-il).

Sois maître de toi.

«Tu ferais pour vivre un lâche et vain effort[40].»

Tu ne saurais plus être maître.

«Meurs. Mais, en mourant, quitte du moins la vie avec éclat ![41]»

Meurs comme doit mourir le maître du monde.

«Ô rigoureux combat d'un cœur irrésolu
Qui fuit en même temps tout ce qu'il se propose ![42]»

Je ne suis plus maître de moi ni des autres.

---

[39] Acte IV, scène 2 (vers 1169). Le vers se lit : «Octave, n'attends *plus* le coup d'un nouveau Brute».

[40] Acte IV, scène 2 (vers 1171).

[41] Acte IV, scène 2 (vers 1179). Le vers se lit comme suit :
«Meurs. Mais quitte du moins la vie avec éclat».

[42] Acte IV, scène 2 (vers 1188-1189).

Et finalement, quand Auguste a su triompher de tout ce qui le menaçait, il se dit, avec orgueil : «Je suis maître de moi comme de l'univers ![43]»

Vous le voyez, Messieurs, toutes les péripéties du drame roulent sur ce mot que chaque scène vient modifier par l'action de son mot spécial sans jamais le faire disparaître. Ce mot subsiste toujours au milieu de ses transformations.

Voilà donc, quelle que soit la diversité et l'opposition des situations intervenantes, le mécanisme à l'aide duquel un caractère scénique produira toujours une profonde et puissante impression.

Maintenant, Messieurs, je me vois tout naturellement conduit, par ces digressions, à vous dire ce que je pense des traditions en matière d'art. Je me suis déjà expliqué en ce qui concerne les arts plastiques[44] - je comprends, sous ce titre, la peinture, la statuaire comme l'architecture -, et j'ai démontré que, dans l'état d'impuissance où nous laisse une absence absolue de principes fixes, la tradition est notre unique loi ; qu'en dépit des tyrannies qu'elle exerce sur nous, il faut la bénir sous peine de retomber dans la barbarie.

---

[43] Acte V, scène 3 (vers 1696).

[44] En 1648, Charles Le Brun prononce la première conférence de la nouvelle Académie à un large auditoire. Cette conférence propose une nouvelle méthode d'enseignement des Beaux-Arts dont les notions clés sont simplicité, grandeur, harmonie et pureté et propose de se modeler sur les œuvres de l'Antiquité. L'Académie se compose alors de deux sections : l'Académie de peinture, de sculpture et l'Académie d'architecture. L'anatomie, la géométrie, la perspective et l'étude d'après le modèle vivant constituaient les bases de l'enseignement préparatoire à la peinture et à la sculpture. Contrairement à ce que prétend Delsarte, au cours de la première moitié du XIX^{e} siècle, l'Académie a été productive et a permis de nombreuses évolutions stylistiques. Voir p. 101, note 8 et p. 466, note 21.

Mais pour ce qui regarde les autres spécialités de l'art, telles que la musique, la mimique ou l'éloquence oratoire ou scénique, ah ! Messieurs, qu'il en est autrement dans ces sphères ! Ce qu'on est convenu d'appeler tradition[45] n'est qu'un amas confus de prescriptions conventionnelles et toujours erronées ! En voici la raison : c'est qu'ici, le type[46] meurt avec son créateur. Souvent même, ce créateur, impuissant à en perpétuer les beautés, le voit mourir entre ses mains. Que d'artistes ainsi morts de leur vivant !

Le musicien, le comédien ou l'orateur ne laissent après eux qu'un souvenir confus et tout à fait intransmissible. Le talent d'un grand artiste ne se reproduit pas ! Il peut, de son vivant, se voir parodié, mais à coup sûr, après sa mort, il ne peut être que déshonoré par ses imitateurs comme par ses interprètes, et ce qu'on appelle la tradition d'un artiste n'en est jamais que la caricature !

Supposez donc un peintre qui, ne connaissant Raphaël que par ouï-dire, prétendrait rappeler ce maître par ses œuvres[47]. Croyez-vous,

---

[45] Delsarte se plaît souvent à raconter le type de formation qu'il a reçu au Conservatoire, aux «prescriptions» imposées par ses professeurs. Voir p. 103, note 12.

[46] En biologie, le *type* est un spécimen figurant à l'intérieur d'une classification de formes vivantes (Rey (a), 2005, t. IV, p. 1650 ; *ibid.*, t. IV, p. 1254). Aussi peut-on prétendre qu'ici le *type* est l'élève-spécimen en présence de son *créateur*, le professeur ; un créateur incapable «de donner l'existence, de tirer du néant par l'acte volontaire ou spontané d'une puissance supérieure.» (Rey (a) t. I, p. 1974).

[47] Fortement marquée par la tradition et héritière du courant néo-classique, la peinture «académique» se caractérise, lors de la deuxième moitié du XIX^{e} siècle, par la persistance de principes caractérisés par ce qu'on appelle le *système des Beaux-Arts* qui préconise l'étude des anciens et des maîtres. Un peintre tel que Ingres (1780-1867) est l'un de ceux qui préconise l'imitation des anciens : «Il faut copier la nature toujours et apprendre à bien la

Messieurs, je vous le demande, croyez-vous qu'un tel peintre, dans de telles conditions, puisse donner de Raphaël une bien fidèle idée et qu['il] puisse seulement élever ses œuvres à la hauteur de la caricature ? Telle est pourtant l'histoire de ces gens[48] qui semblent se persuader à eux-mêmes qu'ils vont, en vertu de je ne sais quelle tradition, vous donner une fidèle idée de ce que faisait, deux siècles avant, tel ou tel grand artiste ! Et ces gens trouvent des auditeurs disposés à les croire : a beau mentir qui vient de loin ! Quand on a, comme moi, durant bientôt quarante ans de professorat[49], cherché vainement un imitateur intelligent, on sait à quoi se réduisent les prétentions traditionalistes[50] qu'affectent sérieusement certains graves personnages.

Mais, me direz-vous, le compositeur laisse au moins son œuvre à la postérité. Détrompez-vous, Messieurs ! Il laisse une lettre morte. L'esprit qui vivifiait son œuvre disparaît avec lui, et les prétentions des arrangeurs traditionnels sont, dès qu'elles touchent à ces œuvres, un souffle de mort par leur souvenir même. Que de choses déplorables ne signalerais-je pas à ce

---

voir. C'est pour cela qu'il est nécessaire d'étudier les antiques et les maîtres, non pour les imiter, mais, encore une fois, pour apprendre à voir.» (Borde, 1870, p. 139).

[48] Ici, Delsarte peut se référer à des peintres «académiques» tels que Thomas Couture qui fait un triomphe au Salon de 1847 avec ses *Romains de la décadence*, à Jean-Auguste-Dominique Ingres (*Vénus à Paphos*, 1852-1853), à Alexandre Cabanel (*Naissance de Vénus*, 1863) ou à Antonin Mercié (*David*, 1872). Le lecteur peut aussi se référer au *Chapitre II*, notre édition, p. 456-457.

[49] Delsarte assure des études à l'École de médecine au cours des années 1831-1832. Au cours de la même période débutent ses cours qui s'adressent aux élèves chanteurs.

[50] Les enseignants de l'École des Beaux-Arts sont tous membres de l'Académie et s'efforcent de maintenir la tradition néo-classique.

sujet si, par respect pour vous, je ne craignais de soulever ici même le murmure des susceptibilités blessées.

Mais, dira-t-on, en littérature, la tradition a des données certaines sur l'esprit de l'auteur. L'esprit de l'auteur ? Ah oui, parlons-en !

Lorsque je me mis à dire en public des fables de La Fontaine[51], je trouvai tout d'abord, de la part de mes auditeurs, une résistance d'autant plus inattendue pour moi que ces mêmes auditeurs ne m'avaient jusque-là témoigné que des sympathies dont le souvenir me sera toujours cher. Je compris bientôt la force des préjugés contre lesquels j'avais à lutter. Tout le monde connaissait ces fables. Tout le monde les avait débitées avec cette inflexion plus ou moins monotone qu'imprime à la voix la récitation de collège que l'on pouvait appeler traditionnelle. Tout le monde devait donc être choqué dans ses préjugés traditionnels. Aussi fallait-il opposer, à la force de l'habitude sur laquelle se fondait uniquement ce préjugé, la constance que je mis à produire une autre habitude. Quelques années plus tard, ces mêmes auditeurs applaudissaient chaleureusement la manière de dire qu'ils avaient tout d'abord condamnée. Or, quelques jours après ma première exhibition des fables de La Fontaine, un critique lettré voulut bien me faire le double honneur de s'occuper assez de moi pour me consacrer un article de journal et pour me manifester, en me remettant personnellement cet article, le désir de me connaître.

---

[51] Angélique Arnaud note à cet effet que «[q]uelques années avant sa mort [soit dès 1865], del Sarte remplaça les concerts par des conférences où il exposait ses doctrines scientifiques et sa philosophie de l'art. Il suppléait aussi le chant par la récitation de quelques fables choisies de La Fontaine.» (*Op. cit.*,1882, p. 235).

«Je suis, me dit-il, admirateur passionné de la belle musique que vous faites entendre dans vos concerts[52] et de la façon dont vous savez l'interpréter. Mais, sincèrement, je n'en dirai pas autant de la façon dont vous rendez les fables de La Fontaine. Je me suis permis, dans un article critique où je rends d'ailleurs plaisir à votre beau talent de chanteur, de déclarer que votre façon de mettre en scène les fables de La Fontaine n'a rien de commun avec l'esprit de l'auteur et que La Fontaine est un de ces génies fins[53] auxquels il faut prendre garde d'attribuer ces intentions que votre jeu lui prête. J'ai voulu moi-même vous offrir cet article, comptant bien qu'un homme de votre talent ne saurait se fâcher des conseils dictés par le sincère désir de lui être utile.

- Je vous suis, lui dis-je, très reconnaissant d'avoir bien voulu me consacrer un article. Je veux mettre à profit la leçon d'un homme qui a, comme vous, Monsieur, l'esprit de La Fontaine.

- Je ne dis pas cela ![54]

- Cependant, d'après ce que vous m'avez fait l'honneur de me déclarer, je dois croire, Monsieur, que vous possédez son esprit.

---

[52] Delsarte aurait débuté ses concerts (musiques vocale et instrumentale) vers 1840. Il offrit une dernière prestation le 15 avril 1862.

[53] Fin : pénétration, subtilité d'esprit.

[54] Est-ce ici un pastiche du *Misanthrope* de Molière (I, 2), soit l'échange entre Alceste et Oronte ? «Oronte : Est-ce que j'écris mal ? Et leur ressemblerais-je ? // Alceste : Je ne dis pas cela...».

- Je ne prétends pas posséder l'esprit de La Fontaine.

- Non, mais vous prétendez le connaître à fond. Ce qui revient au même !

- J'ai en effet beaucoup étudié cet auteur, et je crois en connaître assez les œuvres pour en savoir apprécier l'esprit.

- Mon Dieu ! lui dis-je, à ce compte, je pourrais vous en offrir autant, avec cette différence, toutefois, que je crois, moi, que la science acquise par vous ou par moi ne constitue pas un critérium suffisant pour déclarer, comme vous le faites, telle ou telle manière - dès qu'elle n'est pas manifestement contraire à la nature des caractères ou à l'unité d'intention - contraire à l'esprit de l'auteur.

Quoi qu'il en soit, Monsieur, j'ai, moins que tout autre, la prétention d'être dans l'esprit de l'auteur, et je vous confesserai même que telle n'est pas ma préoccupation. J'ignore comment et avec quelles sortes d'inflexions La Fontaine disait ses fables. Il m'est absolument impossible de me le figurer. Mais ce que je n'ignore pas, c'est qu'il les disait mal et, qu'à ce point de vue, il ne nous eût peut-être pas offert le meilleur modèle à suivre. Ce que je sais encore, c'est que le grand Molière était assez médiocre comédien[55] et

[55] Le propos de Delsarte peut certes surprendre. Molière apprit son métier d'acteur et son style de jeu suivant l'enseignement de Tiberio Fiorilli (Scaramouche (1608-1694)). «Ses dons d'acteur comique et surtout de mime ont frappé ses contemporains. "Il était tout comédien depuis les pieds jusqu'à la tête ; il semblait qu'il eût plusieurs voix ; tout parlait en lui et d'un pas, d'un sourire, d'un clin d'œil et d'un remuement de tête, il faisait concevoir plus de choses qu'un grand parleur n'aurait pu dire en une heure", écrit Donneau de Visé.» (Corvin, 1998, t. II, p. 1127).

que, très probablement, Corneille n'eût fait qu'un piètre tragédien[56] - il eût évidemment déshonoré Auguste en lui prêtant ses inflexions. Cela prouve, Monsieur, qu'entre l'art d'écrire et l'art de dire, il y a tout un monde. Je suis, contrairement à votre avis, convaincu que les fables de La Fontaine peuvent être bien dites et, au même titre de vérité, de cent mille manières différentes. Je suis également convaincu que La Fontaine lui-même, moins difficile que ses commentateurs, eût admis ces cent mille manières comme très conformes à son esprit si les différences qui les caractérisent lui avaient été motivées par les multiples influences qu'exercent nécessairement, sur une œuvre, les divers milieux où elle est appelée à se produire.

J'ai donc, sur les dix mille manières admissibles, choisi celle qui me paraissait la plus en rapport avec ma nature, avec mon genre de talent et surtout avec le grand nombre d'auditeurs auxquels elle devait s'adresser. Voilà tout. Je n'attache pas autrement d'importance à la manière que je me suis faite, et je déclare que j'applaudirais de grand cœur l'artiste qui produirait ces fables dans un sens opposé au mien pourvu, cependant, qu'il fût de force à justifier ses effets, logiquement et physiologiquement, aussi bien par [un] ton juste que par les inflexions de la voix.»

J'ignore quelle sorte d'impression ces déclarations ont pu laisser dans l'esprit de mon critique, et je doute fort que mes raisonnements aient eu le don de le persuader.

---

[56] Delsarte se réfère vraisemblablement à Pierre Corneille (1606-1684). En effet, Corneille lisait ses vers «avec force et sans grâce». «Boisrobert l'accusait familièrement de "barbouiller" ses propres pièces. "Il voulait dire par là que M. Corneille lisait mal ses vers." Une grande princesse qui avait désiré de le voir et de l'entretenir disait [...] "qu'il ne fallait pas l'écouter ailleurs qu'à l'Hôtel de Bourgogne", c'est-à-dire par la voix des comédiens.» (Mongrédien 1972, p. 323, in Le Gall, 2006, p. 27).

Un mot encore sur cette question qu'il est à propos de vider ici. Eh bien ! Messieurs, ce qu'[il] est convenu d'appeler l'esprit de l'auteur est absolument intransmissible en dehors de son action actuelle et directe, dût cet auteur avoir laissé de son œuvre le commentaire le plus scrupuleusement détaillé. Sans parler des difficultés souvent insurmontables qu'il rencontre, ce malheureux auteur, vis-à-vis des interprètes chez qui il prétend éveiller l'esprit de son œuvre.

Disons combien un même mot peut signifier de choses en constatant le nombre des inflexions qui s'y peuvent rapporter. Ce nombre, Messieurs, est considérable. Il ne s'élève pas à moins de six cent soixante-quinze[57][...] - pardon pour le chiffre. Or, comme chacune de ces inflexions détermine un sens spécial, il en résulte rigoureusement que chaque mot est susceptible de six cent soixante-quinze interprétations distinctes. Je démontrerai ceci ultérieurement[58]. Donc, Messieurs, il faudrait, pour posséder vraiment l'esprit de l'auteur, que cet auteur prît la peine de nous dire quelle sorte d'ellipse[59] il entend attribuer à chaque mot de son œuvre. Et pour cela, il faudrait encore qu'il nous indique et le geste, et l'inflexion vocale, et l'expression physionomique qu'il affecte à ce mot. Donc, donc, en dehors d'une action directe et semblable à celle qu'un maître cherche souvent en vain à exercer sur son élève, déclarons une fois pour toutes que l'esprit de l'auteur est

---

[57] Delsarte applique le principe de l'accord de neuvième afin de dénombrer les inflexions. Voir la *médaille inflexive,* p. 180, note 166.

[58] Ici, tout comme lors du *Cours d'Esthétique appliquée* qu'il prononce en 1858, Delsarte dit qu'il «démontrera» ce qu'il avance «ultérieurement» (notre édition, p. 142, 211, 307), mais ne le fait pas. À notre avis, une telle démonstration aurait nécessité temps, attention soutenue et ténacité.

[59] Voir p. 200, note 222. L'ellipse constitue le raccourci : une synthèse à l'intérieur de laquelle sont inscrites les intentions.

absolument intransmissible et qu'il y a impertinence à s'en déclarer possesseur ! Aussi n'est-ce pas là le souci d'un véritable artiste.

Laissez-moi vous montrer, Messieurs, par un exemple touchant, comment le talent sait honorer un auteur au mépris même de sa tradition. Et nous verrons après comment les traditions les mieux assises peuvent, au contraire, ne s'être perpétuées qu'au détriment de l'auteur dont elles prétendent traduire l'esprit.

Je veux, Messieurs, vous parler d'un homme que je ne connais pas personnellement, mais dont j'aime le talent. Il s'agit de Frédérick Lemaître[60]. Je sais que, par certains côtés, cet artiste laisse peut-être à désirer aux yeux d'une critique délicate et nerveuse qui se pique avant tout et surtout de je ne sais quelle correction conventionnelle dont sait se passer l'homme supérieur. Mais il peut s'en consoler et se dire, en constatant les taches du soleil, pourquoi le génie n'aurait-il pas aussi ses lacunes ?

C'est qu'en effet, Messieurs, il y a plus que du talent à admirer chez cet artiste. Or, parmi les traits de génie qui lui sont familiers et qui en ont fait un homme à part, je vous en veux raconter un des plus émouvants.

Il y a quelque vingt ans, on jouait, je ne sais plus à quel théâtre – quoique la représentation m'en soit encore présente -, une pièce qui avait

---

[60] Frédéric Antoine Louis Prosper Lemaître, dit Frédérick (1800-1876). Célèbre acteur français qui entre à l'Odéon en 1820 et qui devient par la suite acteur du boulevard du Crime.

pour titre Les Mystères de Paris[61], pièce tirée d'un roman[62] que je n'ai pas lu. Frédérick y représentait une sorte de notaire, lequel s'appelait, je crois, Jacques Ferrand[63], un abominable coquin qui, après avoir dupé, volé, trahi tout le monde, prétendait encore ruiner ses associés en s'appropriant les fonds dont ils l'avaient fait dépositaire. Le jour propice à l'exécution de ce projet étant arrivé, il enlève du même coup la caisse de cette société et je ne sais quelle femme, complice sans doute de ses crimes. Mais ses associés - autres coquins de la même espèce -, ayant eu vent de sa fuite, vont l'attendre au détour de la route qu'il devait parcourir, arrêtent sa voiture au passage, se précipitent sur lui sans lui donner le temps de se défendre, s'emparent à leur tour de cette voiture et de tout ce qu'elle contenait, volant ainsi le voleur qu'ils dépouillent sans pitié, ne lui laissant pas même le vêtement qui le couvrait. Puis, ils lui crèvent les yeux et disparaissent avec la créature qui l'avait dénoncé.

Voilà donc ce misérable, trahi à son tour, abandonné de tout, resté seul, aveugle, nu, sans {aide}, sans secours possible, perdant son sang au milieu d'une route où il se trouve égaré et plongé dans des ténèbres qui ne lui laissent pas même l'espoir d'un refuge, car il ne saurait y diriger ses pas.

---

[61] En 1844, au théâtre de la Porte Saint-Martin, la pièce connut un succès phénoménal. Dans ses souvenirs, Lemaître écrit : «Le jour de la première représentation, l'effervescence était générale. [...] À sept heures du soir, au moment de commencer le spectacle, une stalle d'orchestre se vendait à la porte deux cents francs. [...] *Les Mystères de Paris*, grâce à la vogue du roman, n'en tinrent pas moins l'affiche pendant trois mois.» (Lemaître, 1880, p. 263-264)

[62] Roman-feuilleton français, écrit et publié par Eugène Sue (1804-1857) dans le Journal des Débats entre le 19 juin 1842 et le 15 octobre 1843 (9 volumes) (Atkinson, 1929 : 17). La version théâtrale, une adaptation en onze tableaux, est écrite en collaboration avec Prosper Dinaux.

[63] Il s'agit bel et bien de Jacques Ferrand, notaire véreux, incarnation du mal, qui, par cupidité, contraint à la misère les familles qui lui ont confié leurs affaires. On pourrait certes, aujourd'hui, trouver passionnante cette histoire.

Pour comble de maux, les gendarmes qu'on avait mis à ses trousses, attirés par les hurlements que lui arrachaient à la fois sa douleur et sa rage, l'appréhendent au corps sans qu'il lui soit possible de leur opposer la moindre résistance. Alors, fou de désespoir et de fureur, il s'écrie : «Parti ! Plus d'or ! Aveugle !! Oh Dieu !!!» Or cette dernière exclamation, articulée avec le rugissement de la rage, était, dans la pensée de l'auteur, le blasphème qui devait clore la pièce. Cela était tout naturel et parfaitement conforme à l'esprit du rôle. On ne pouvait donc mieux faire que de couronner, par un blasphème, une vie d'iniquité.

Eh bien, Messieurs, tel ne fut pas le sentiment de Frédérick ! Et c'est ici qu'est le trait de génie dont l'impression ne s'effacera pas de mon souvenir : au moment où Jacques Ferrand, à qui la lumière venait d'être ravie, allait, par une conséquence fatale de ses crimes, rouler de chute en chute, se perdre dans l'abîme éternel des inutiles remords, Frédérick avait vu, de son regard d'aigle, un rayon de la grâce descendre du ciel jusqu'au cœur de ce malheureux qu'il transperçait comme un glaive. Il l'avait vu tomber, et, comme foudroyé au bord même du gouffre où l'allait précipiter un dernier crime, là, suffoquant sous l'embrasement du feu vengeur et dévorant qui purifiait et illuminait à la fois les sombres détours de son âme, des sanglots ouvri[rent] enfin cette âme criminelle aux larmes du repentir. Il avait vu, sous cet embrasement, un immense amour dont les ardeurs ineffables avaient, comme un trait de lumière, envahi le cœur endurci de ce scélérat pour y consumer la haine et lui substituer l'espérance. Et cette transformation inspirée s'était accomplie avec la rapidité de l'éclair. Et le vieil homme avait disparu, et la miséricorde de Dieu avait fait son œuvre, et sa justice était satisfaite.

Et Frédérick s'écrie dans l'exaltation de sa vision : «Cet homme est sauvé ! Je ne lui prêterai pas un blasphème».

Ainsi, dans sa pensée, le personnage dont il devait traduire les crimes avait, en perd[ant] la vue, trouvé dans son âme une lumière translumineuse° qui l'inondait de la beauté de ses feux. Et sa dernière exclamation, dont l'esprit de ténèbres voulait faire un blasphème, s'était miraculeusement convertie dans sa bouche en une fervente action de grâces.

Voilà, Messieurs, ce que le génie de Frédérick lui découvrit. Il fallait voir comme je l'ai vu, ce grand acteur, surpris à travers les éclats d'une fureur sauvage par je ne sais quelle vision surnaturelle, tomber à deux genoux, frémissant de l'horreur qu'il s'inspirait à lui-même. Il fallait le voir là, pris de sanglots déchirants, suffoqué par les larmes, se prosterner la face contre terre sous l'action vivifiante du repentir. Oh ! Messieurs, il fallait voir comme, en se relevant, son visage transfiguré semblait resplendissant de lumière.

Alors je ne sais comment ce mot *Dieu*, articulé au milieu des gémissements, des sanglots et des larmes, prenait en même temps l'accent d'une ineffable reconnaissance ; mais je sais bien que, pour la première fois de ma vie, j'ai littéralement senti, sous le charme de cette émotion inattendue, mes entrailles se retourner et se déplacer.

Ainsi, Messieurs, Frédérick n'était pas là dans l'esprit de l'auteur, mais je doute très fort que cet auteur fut tenté de s'en plaindre.

Donc, voilà comment le génie sait, en matière d'expression, se passer de ces traditions vaines et presque toujours erronées, et voilà comment il sait

honorer l'auteur dont il se fait l'interprète[64]. Dût-il, en traduisant son œuvre, n'être pas d'accord avec l'esprit qui l'a dictée, il saura du moins lui attribuer toujours un sens juste et hautement avouable[65].

Ceci posé, indéniablement posé, disons qu'en matière d'expression, le mal n'est pas de n'être pas précisément d'accord avec l'auteur, lequel d'ailleurs n'est pas toujours d'accord avec lui-même. Le mal, Messieurs, est de lui attribuer des sottises. Hélas ! combien d'auteurs n'ai-je pas vu déshonorés par ceux-là mêmes qui prétendent ressusciter leur tradition !!

Pauvres œuvres qui n'ont pas là, comme dit Platon[66], leur père pour les défendre !

---

[64] Théophile Gautier écrira au sujet de cette scène que dépeint Delsarte : «Dans la scène de l'aveuglement, [Lemaître] atteint aux dernières limites de l'effroi ; il est beau et terrible comme Œdipe antique !» (*La Presse*, 19 février 1844, Lemaître, 1880, p. 267.)

[65] À cet effet, Lemaître rapporte les difficultés que présentait l'adaptation théâtrale : «Je passai souvent de longues heures enfermé avec [...] Eugène Sue, et je fus plus que jamais à même de pouvoir me convaincre de la difficulté matérielle qu'il y a à résumer vingt volumes dans un seul drame. [...] Le développement d'un roman où s'agitent deux cents personnes entraîne naturellement la multiplicité des intrigues ; au théâtre, où l'on ne doit s'attacher qu'à une, celle-ci devient insuffisante à satisfaire les appétits du public affolé par la lecture du livre, et qui demande à tout voir. // Essayer de réunir toutes ces intrigues, c'est briser l'unité d'action, c'est détruire l'intérêt, première base du succès.» (*Ibid.*, p. 261, 262 et 264).

[66] Il s'agit de *Phèdre* : «Socrate. - L'écriture présente, mon cher Phèdre, un grave inconvénient, qui se retrouve du reste dans la peinture. En effet, les êtres qu'enfante celle-ci ont l'apparence de la vie ; mais qu'on leur pose une question, ils gardent dignement le silence. La même chose a lieu pour les discours écrits : on pourrait croire qu'ils parlent comme des êtres sensés ; mais si on les interroge avec l'intention de comprendre ce qu'ils disent, ils se bornent à signifier une seule chose, toujours la même. [...] Si des voix discordantes se font entendre à son sujet, s'il est injustement injurié, il a toujours besoin du secours de son père. À lui seul, en effet, il est incapable de repousser une attaque et de se défendre lui-même.» (Moreschini, et al., 1998, p. 145).

Pauvres auteurs qui n'êtes pas là pour repousser avec indignation le bonnet d'âne que vous décerne un interprète ignorant !

Il y a, Messieurs, des interprétations plus qu'assassines, car l'assassin ne tue que le corps, tandis qu'un faux interprète tue jusqu'au souvenir !

Que de tristes réflexions, que de lamentables applications cette remarque éveille dans mon souvenir !

Un jour, peut-être serai-je appelé à vous dire ma pensée sur certains exhumateurs de chefs-d'œuvre que j'appellerais volontiers les fossoyeurs de l'art.

Mais laissons là des réflexions qui donneraient à nos remarques le caractère d'une critique irritante.

Revenons donc, si vous le voulez bien, au bon La Fontaine et montrons par quelques exemples les sottises que la tradition lui attribue, sottises consacrées par l'interprétation générale et la manière de dire qui se perpétue dans les études collégiales, et dont le nombre est tel que leur constatation remplirait un volume. Bornons nos observations aux deux fables suivantes : Le Chêne et le Roseau, Le Loup et le Chien. Eh bien ! Messieurs, la tradition ne prête-t-elle pas au Chêne une attitude tendue orgueilleusement et hautaine ? N'enfle-t-elle pas démesurément sa voix, notamment dans ces vers :

«Cependant que mon front, au Caucase pareil,
Non content d'arrêter les rayons du soleil,
Brave l'effort de la tempête.»

D'un autre côté, n'attribue-t-elle pas au Roseau une attitude humble, une expression à la fois douce et résignée ?

Or ces attributions sont radicalement fausses et tout à fait contraires à la plus simple donnée physiologique. Et puis, il y a là deux impossibilités morales qui révoltent le bon sens et que nous eussions aisément constatées si, dès l'enfance, on n'avait pas faussé nos jugements en nous berçant, en quelque sorte, avec ces inflexions qui constituent, aux yeux mêmes des hommes lettrés, une tradition respectable !

C'est diamétralement le contraire qu'il faut attribuer à ces deux types. Condescendance et bonhomie sont ici le fait du Chêne, tandis que le Roseau ne laisse transpirer, sous son orgueil blessé, que la haine de l'envie.

En deux mots, le Chêne est un brave homme dont la faiblesse est de tenir un peu trop, peut-être, à l'estime du Roseau ; le Roseau, au contraire, est un impertinent coquin qui exterminerait volontiers le Chêne dont la grandeur l'offusque.

Cette proposition vous surprend, Messieurs, je le conçois, mais relisez la fable ; pesez-en les expressions relatives, et une minute de réflexion suffira pour vous convertir au sens que j'indique.

Est-il dans la nature du fort, lorsque rien ne le menace, de se redresser, de se gonfler et de faire retentir une grosse voix devant le faible, [l']inoffensif, pour le couvrir gratuitement d'un mépris orgueilleux ? Évidemment, cela est inadmissible, Messieurs, physiologiquement inadmissible. Messieurs, la nature, au contraire, inspire à tout homme - l'homme a besoin d'hommages, il en a soif - le désir d'être aimé et honoré.

Voilà la vérité, et telle est la faiblesse qui fait que le Chêne majestueux ne dédaigne pas de descendre jusqu'au Roseau. Il est naturellement bonhomme et compatit vraiment à la chétivité du Roseau. Et s'il lui fait part de ce sentiment, ce n'est pas certes pour le blesser, loin de là, mais c'est pour s'en faire un admirateur, un ami.

Écoutez avec quelle douce et caressante voix ce colosse parle à ce pygmée. Ne dirait-on pas qu'il manque d'admirateurs pour les aller chercher si bas ? Non, certes, les hommages ne lui font pas d'effets. Sa majestueuse puissance est chantée sur tous les tons. Personne ne lui conteste ses droits à l'admiration. Mais au-dessus de ces hommages, au-dessus des louanges que lui adressent en chœur les mille voix qui s'élèvent des vastes domaines qu'il protège et couvre de son ombre, au-dessus de tout cela, Messieurs, il ambitionne l'estime et l'amour de quelqu'être abandonné qu'il ira chercher jusqu'aux «humides bords des Royaumes du vent[67]», non pour le protéger - son pouvoir ne s'étend pas jusque là -, mais pour lui témoigner un généreux intérêt et s'attacher, par la reconnaissance, un cœur perdu au-delà de son empire. C'est que, Messieurs, il n'est pas d'être si chétif qu'il {soit} dont l'admiration ne nous flatte et dont nous n'ambitionnions l'amour. Donc, il est très naturel que sa sympathisante compassion ne l'empêche de parler un peu de ses avantages à celui dont il recherche l'hommage, ne fût-ce que pour justifier l'accusation d'injustice qu'il fait, en vue du Roseau, peser sur la nature. Si le Chêne était ici mu par un autre sentiment, comment expliquer ses avances ? Sa démarche serait insensée, car elle n'aurait aucune raison d'être et inspirerait certainement au Roseau plus de pitié que de haine.

[67] Il s'agit du vers 16.

Or le Roseau - à qui toute puissance déplaît, blesse et offense par cela même qu'elle est puissante et qu'il est faible -, croit, tant l'orgueil l'aveugle, voir dans chaque parole du Chêne une intention blessante et ne répond à sa généreuse avance que par une grossière apostrophe. Au total, de quel crime le Chêne s'est-il rendu coupable aux yeux du Roseau ? Est-ce pour avoir, en lui parlant, fait vibrer les éclats de sa voix tonnante ? Non, Messieurs ! C'est le contraire qui révolte l'orgueil du Roseau. La forte voix du Chêne eût pu l'épouvanter, peut-être, mais la voix adoucie qu'il prend pour lui parler l'humilie.

«Suis-je donc si faible et si malade, se dit-il, pour qu'on se permette de me traiter avec de pareils ménagements ? Eh ! pour qui me prend donc cet aristocrate ? Ne m'a-t-il abordé que pour me faire sentir sa supériorité ? Il lui sied bien de me plaindre ! Ah ! que je rirai le jour où on lui cassera le cou !» Voilà par quels sentiments le Roseau répond aux condescendances du Chêne.

Voyez, en effet, quel ton sec et vexé laisse transpirer l'ironie de ces paroles :

«- Votre compassion part d'un bon naturel ;
Mais quittez ce souci.[68]»

[68] Vers 18 et 19 :
«-Votre compassion, *lui répondit l'Arbuste,*
Part d'un bon naturel ; mais quittez ce souci.»

Voilà, si je ne me trompe, une forme assez impertinente ! «Quittez ce souci» veut dire en bon français : mêlez-vous de vos affaires ou de quoi vous mêlez-vous ?

Poursuivons :

«Les vents me sont moins qu'à vous redoutables.[69]»

Quel orgueil montre ici ce coquin de Roseau. Que veulent dire ces paroles impolies, sinon ceci : «Je vaux mieux que vous» ? Il ajoute :

«Je plie, et ne romps pas.[70]»

Attrape ! Quel insolent petit monsieur ! Est-il permis d'inventer quelque chose de plus personnel et de plus grossier que cette apostrophe ? Mais voyez comme la haine se dessine dans ce qui suit et avec quelle impudeur elle s'exprime finalement !

«Vous avez jusqu'ici
Contre leurs coups épouvantables
Résisté sans courber le dos ;
Mais, attendons la fin.[71]»

---

[69] Vers 20.

[70] Vers 21.

[71] Vers 21-24.

Avec quelle joie féroce cette dernière phrase appelle la vengeance : «attendons la fin» ! Ne vous semble-t-il pas ici entendre le rire strident du Roseau se frottant les mains à l'approche d'une catastrophe souhaitée ?

Ces réflexions que je soumets à votre appréciation, Messieurs, ne constituent [pas] à mes yeux le commentaire que je pourrais donner de cette fable. J'ai voulu simplement vous montrer par là quels contresens une tradition mal entendue consacre et perpétue au préjudice de l'esprit dont elle prétend procéder.

Ajoutons quelques mots sur la fable du Loup et du Chien. Ici, l'absurdité traditionnelle se montre plus flagrante encore. Un énorme et vigoureux Dogue qui s'était fourvoyé par mégarde est rencontré par un pauvre diable de Loup qui n'avait que les os et la peau. N'osant l'attaquer, [il] l'aborde humblement. Le Chien, flatté de l'admiration dont il se voit l'objet, flatté surtout de l'hommage rendu à sa respectable corpulence, écoute complaisamment ce Loup et daigne laisser tomber sur lui un regard de complaisance. L'air piteux et misérable de ce pauvre étique[72] le touche à l'endroit de cette fable où le Loup, amaigri, exténué de fatigue et de faim, chemine à côté du Chien pour se rendre, avec lui, vers cette Terre promise où il entrevoit de franches lippées et des félicités qui le font pleurer de tendresse.

Or c'est ici que la tradition prête au Loup la forme magistrale d'un sévère interrogateur, tandis que le Chien prend, sous l'œil inquisiteur du Loup, l'attitude craintive et humiliée d'un pauvre diable qui cherche une

[72] D'une extrême maigreur.

excuse pour sortir d'embarras. Cette interprétation, ou plutôt cette tradition, est si fort enracinée dans les esprits qu'un professeur de déclamation, hélas ! a voulu la perpétuer telle quelle, en lui consacrant une illustration spéciale. On ne dira pas que j'exagère, car je prétends ici me renfermer absolument dans les termes consacrés par cette ingénieuse illustr[ation]. Ainsi, à chaque vers de la fable et à côté du texte, on voit représenté un petit bonhomme dont le geste offre aux élèves un précieux modèle à imiter[73]. Or voyons comment, en vue de la tradition, va se comporter le petit bonhomme en question, ou plutôt les petits bonshommes, car il y en a deux ici pour représenter le Loup et le Chien. Exemple :

«Chemin faisant, il vit le cou du Chien pelé.

- Qu'est cela, dit-il ?[74]»

Ici, le petit bonhomme Loup dirige sur son interlocuteur un index impérieux, assez semblable au mouvement que les peintres attribuent volontiers à un général d'armée. Puis, il lève orgueilleusement la tête et fait planer sur le

---

[73] Comme nous l'avons vu en Introduction, à l'époque du jeu classique, l'analyse de l'expression physionomique était fondamentale à l'activité de l'acteur. Chaque idée correspondait à une forme plastique, à un répertoire d'attitudes corporelles. Il s'agissait, pour l'interprète, d'identifier l'expression particulière et de la reproduire. Aussi, dans un cadre d'apprentissage, l'élève-interprète était-il appelé à se remémorer les images référentielles (répertoire d'attitudes) et à moduler ces modèles à l'intérieur d'une séquence d'attitudes et de gestes déterminée par la rythmique inhérente à la poésie. La relation entre les mouvements de la pensée, de la parole et du corporel étaient alors orchestrée, s'inscrivant dans l'application des mécanismes d'une pensée et d'une physionomie en action, expression formée selon les principes d'une mimésis et d'une rhétorique adaptés aux exigences d'une esthétique.

[74] Les vers (32-33) se lisent comme suit :
«Chemin faisant, il vit le *col* du Chien pelé.
Qu'est-ce là ? *lui* dit-il.»

pauvre petit bonhomme Chien un regard inquisiteur et de nature à le faire rentrer sous terre.

Aussi répond-il à la question posée en balbutiant comme un enfant qui craint une correction. C'est du moins là ce qu'exprime le geste qui accompagne le mot «rien» apposé à la question.

«Quoi ? rien ?», reprend l'autre d'un ton sévère et en se croisant fièrement les bras !

«Peu de choses», dit timidement le Chien dont la tête inclinée vers la terre semble ainsi chercher à se soustraire de l'œil investigateur et perçant du Loup. Je ne fais ici, notez-le bien, que traduire les petits bonshommes !

«Mais encor ?[75]», reprend le Loup en élevant la voix avec une véhémence qui semble couper court aux tergiversations du Chien si rudement éprouvé ! Aussi voyez quelle piteuse attitude on a cru devoir donner ici au malheureux petit bonhomme chargé de représenter le Chien au moment de faire ce cruel aveu : «Le collier dont je suis attaché».

Nous ne poursuivrons pas plus loin ces exemples qui ont au moins le mérite d'être conséquents jusqu'au bout avec l'esprit qui les domine.

Nous allons maintenant apprécier la valeur de cet esprit. N'oublions pas que le Loup rencontre sur son terrain, c'est-à-dire chez lui, un Dogue fourvoyé par mégarde, et qu'après avoir considéré sa respectable

---

[75] Vers 34.

corpulence, il croit prudent de l'aborder humblement, «lui faisant compliment de son embonpoint qu'il admire[76]». N'oublions pas ces prémisses décisives.

Or comment admettre que ce Loup, prudent sur son propre terrain jusqu'à jouer, vis-à-vis du Dogue, le rôle d'un humble courtisan - lui dont l'indépendance de caractère est proverbiale -, comment admettre que loin de sa retraite et presque à la discrétion de son redoutable camarade sur le terrain duquel il se trouve engagé, aille, à propos de je ne sais quelle insignifiante écorchure dont il ignore la cause, prendre tout à coup des airs de matamore avec celui qu'il a tant d'intérêt à ménager ? Cela est de toute impossibilité. En voulez-vous une preuve irrésistible ? Eh bien ! interrogez de nouveau le texte :

> «Le collier dont je suis attaché, dit le Chien,
> De ce que vous voyez est peut-être la cause.
> - Attaché ? dit le Loup.[77]»

Ce mot l'étonne, et il le prononce en se grattant le front comme un homme qui cherche quel sens il peut avoir. Le Loup, en effet, ne saurait tout d'abord comprendre la portée de ce mot. Il n'a jamais vu une créature attachée. Comment ce mot soulèverait-il sa colère ? Voyez ! Il faut, pour qu'il sache à quoi s'en tenir sur ce sujet, qu'on lui mette les points sur les *i* ; de là cette

---

[76] Les vers (10-12) se lisent comme suit :
«*Le Loup donc l'aborde humblement,*
Entre en propos, et lui fait compliment
Sur son embonpoint, qu'il admire.»

[77] Vers 34-36.

question qui dans toute autre bouche que celle d'un ignorant ressemblerait par trop à du La Palice[78] :

«Vous ne courez donc pas où vous voulez ?[79]»

Remarquez que, jusqu'à ce que le Chien ait bien voulu répondre à cette dernière question - posée d'ailleurs avec l'étonnement de l'ignorance -, aucune espèce de parti pris n'eût pu être manifesté par le Loup dans l'admission même d'une situation qui ne lui eût pas imposé comme [celle]-ci toutes les réserves, toutes les circonspections d'une prudence consommée. Une vague inquiétude commence seulement ici à le travailler et, loin de faire le rodomont[80], comme l'indique le petit bonhomme traditionnel, il se dit - et telle est évidemment l'ellipse de la question qu'il pose : «Me serais-je, ici, fourré dans un guêpier ? Voudrait-on aussi m'attacher !»

Donc, il est absurde et logiquement inadmissible d'attribuer aux naïves questions hasardées par le pauvre efflanqué dont il s'agit ce ton de magistère[81] ; [ton] qu'il ne se fût jamais avisé d'employer avec le vigoureux

---

[78] Delsarte se réfère ici certainement à une lapalissade, affirmation évidente qui porte à rire.

[79] Les vers (36-37) se lisent comme suit :
«- Attaché ? dit le Loup : vous ne courez donc pas
Où vous voulez ?»

[80] Rodomont : personnage fanfaron qui se vante de prétendus actes de bravoure.

[81] «Magistère [...] se dit aujourd'hui figurément d'une Autorité doctrinale, morale ou intellectuelle impliquant une nuance de tyrannie. (*Dictionnaire de l'Académie française*, 6e édition, 1832-1835).

mâtin[82], à l'intercession duquel, d'ailleurs, il espère devoir bientôt une position confortable.

Mais, direz-vous, le Loup, pourtant, manifeste assez carrément le mépris que lui inspire la servitude du Chien ! Je ne dis pas non, mais comment produit-il sa déclaration ? Est-ce avec l'air altier que vous lui supposez ? Pas le moins du monde : c'est en s'enfuyant à toutes jambes ! La preuve en est qu'il court encore. La Fontaine le dit expressément, et il n'y a pas d'équivoque possible à cet égard[83].

Donc, la tradition est logiquement inadmissible, et fût-elle conforme à l'esprit de La Fontaine - ce que je n'ai pas à juger ici - qu'il y aurait impertinence à la lui attribuer.

Permettez-moi, Messieurs, de compléter cet examen par quelques réflexions relatives au Dogue.

Ce Dogue, si gras et si bien bâti, est un valet de bonne maison, très important de manières et tout rempli de lui-même. Il porte sa livrée avec une dignité pleine d'arrogance, se glorifiant des armoiries empreintes sur ses boutons comme s'il les devait à quelque titre personnel. Son collier ne lui cause pas de honte, loin de là, et le précieux joyau qui complète la beauté de sa tenue, il s'en décore avec orgueil.

Comment donc ! Mais c'est sa croix d'honneur à lui, et il a sujet d'en être fier. Et quand le Loup lui fait remarquer son cou pelé, ne croyez pas qu'il

---

[82] Gros chien de garde.

[83] Il s'agit du dernier vers : «Cela dit, maître Loup s'enfuit, et court encor.»

rougisse de la cause de cette plaie. Est-ce qu'un valet de bonne maison a jamais rougi de sa livrée ? Il faudrait, pour admettre cette invraisemblance, bien peu connaître les hommes. Or, si notre majestueux Dogue regrette quelque chose et s'il éprouve quelque embarras, c'est de n'être pas revêtu de son collier.

Voyons comment et par quelle sorte d'ellipse ce glorieux va répondre aux questions que lui adresse d'abord le Loup.

«Qu'est-ce là ?, dit-il.

- Rien, dit le Chien qui ignore absolument l'existence de l'espèce de tonsure désignée par l'autre.

- Quoi ? rien ?

- Peu de choses.

- Sans doute, car, franchement, je ne vois pas, en me considérant moi-même, ce qui peut ainsi surprendre votre regard.»

Ici, le Loup désignant du doigt le cou du Chien :

«Mais encore ?

- N'est-ce que cela ?» dit l'autre, frappant bruyamment les mains et renversant sa tête comme un homme qui se pâme d'aise.

Le collier dont je suis attaché, dit-il en gonflant la voix et qui manifestement signifie : «Vous ne m'avez pas vu avec mon collier ? Eh bien ! mon cher, vous n'avez rien vu ! Vous m'admirez comme cela. Que serait-ce donc si j'avais mon collier !

- De ce que vous voyez, ajoute-t-il, est peut-être la cause.»

Remarquez ce «peut-être», Messieurs. Voilà un mot précieux à enregistrer ici, car il prouve indéniablement deux choses qui confirment ma thèse. D'abord, c'est qu'il ignorait qu'il eût le col râpé. Comment l'eût-il su ? Ensuite, comme conséquence de cette ignorance, c'est que le mot *rien*, par lequel le Chien répond d'abord à la question du Loup, signifie bien réellement qu'il ne comprend rien à ce que l'autre veut dire.

Voici, Messieurs, pour conclure, un trait pris sur nature et qui justifie au-delà[84] le sentiment que je prête ici au Chien.

J'ai eu, dans ma jeunesse, un domestique ! C'était mon temps de splendeur. Mais je n'avais ni assez de fortune ni assez de vanité pour imposer une livrée à ce domestique. Cependant, se trouvant en rapports fréquents avec les beaux valets en habits galonnés qui accompagnaient chez moi les grandes dames qui, alors, voulaient se dire mes élèves, il se sentait humilié, le pauvre homme, au milieu de ce monde bariolé, galonné comme un pékin[85] au milieu des uniformes. Dès lors, il lui fallut une livrée. La livrée était devenue son idéal. Or, sans m'en rien dire, car il me ménageait une

---

[84] Au-delà : pour marquer l'excès d'une chose sur une autre.

[85] Pékin, dans le langage populaire, désigne les *civils*, par opposition aux *militaires*.

surprise, il s'acheta un galon d'argent qu'il appliqua lui-même à sa casquette. Il s'ajusta au collet et aux manches de son habit des revers bleu clair qu'il bigarra de boutons guillochés[86]. Quelle ne fut pas ma surprise de trouver un beau jour, en rentrant chez moi, mon domestique ainsi métamorphosé.

«Eh mais ! lui dis-je, mon pauvre François, comme vous voilà accoutré !

- Ah ! dit-il, n'est-ce pas, Monsieur, que cela me va bien ? À la bonne heure ! au moins, voilà qui relève un homme ! On a l'air de quelque chose comme cela !!»

Voilà la nature, Messieurs. On a l'air de quelque chose !!! Que d'applications on pourrait faire de ceci.

J'ai montré, par ces exemples, comment, sous le prétexte de la tradition, on déshonore la pensée d'un auteur et combien de gens travaillent à ce déshonneur.

Maintenant, laissez-moi, Messieurs, vous montrer par un exemple comment on honore un auteur en dehors même de son esprit ou de sa tradition. Disons incidemment qu'il faut, pour cela, ne lui jamais prêter que des vues élevées : je vais vous parler d'un homme que

[——]

[86] Ornement de sculpture ou d'orfèvrerie, sculptés en creux et entrecroisés. (Rey (a), *op. cit.*, t. II, p. 1502).

D'après ce que j'ai établi, Messieurs, il est aisé de comprendre que ce qu'on appelle *tradition* en matière d'art[87] n'est et ne peut être qu'une routine déguisée. Disons le mot : c'est l'ornière[88] où ceux qui prétendent enseigner l'art poussent invariablement leurs élèves.

«Faites comme moi», voilà leur mot, mot qui contient toute leur science, mot désastreux et propre à stériliser le génie même !

Certes, il y a loin de là à ce qu'il faudrait apprendre aux jeunes gens qui se destinent à l'art. Il faudrait leur apprendre à se passer de maître.

Donc, un maître sérieux devrait dire à ses élèves :

«Gardez-vous de mes exemples. S'ils sont parfaits et dignes de vous être offerts comme modèles, ils vous paralyseront. S'ils sont imparfaits, ils vous corrompront. Appliquez à votre oeuvre les principes en vertu desquels j'opère avec succès, et laissez mes exemples pour ce qu'ils valent, c'est-à-dire ne les considérez que comme autant d'applications, de principes que je vous ai transmis et, à ce titre, mes exemples vous seront vraiment utiles.»

Voilà, Messieurs, sous quelles déclarations l'enseignement de l'art devrait se produire s'il reposait sur quelque chose de sérieux et si, comme je l'ai surabondamment démontré, la fantaisie individuelle ne régnait pas despotiquement dans nos écoles[89].

---

[87] Voir p. 101, note 8.

[88] Voie habituelle.

[89] Voir p. 103, note 12.

Quoi qu'il en soit, et pour revenir à l'histoire que je vous ai promise, j'avais, grâce aux soins qui m'étaient donnés au Conservatoire, totalement perdu ma voix et j'allais, à force de leçons, perdre le peu de bon sens qui me restait. Encore un an d'études comme celles-là[90] et, indubitablement, je serais devenu idiot, idiot perfectionné[91] !!

Il ne fallait donc rien moins qu'un miracle de la Providence pour me tirer du dédale où m'avait plongé un enseignement fantaisiste, car de tous ces systèmes édifiés par les uns et aussitôt détruits par les autres, il ne restait devant moi que des décombres.

J'en étais à cet état de ruine et de désolation quand j'eus l'idée de travailler une scène des *Maris garçons*[92]. Je dus, comme vous le verrez, ma {délivrance} à cette scène qu'une bonne inspiration m'avait fait choisir.

[——]

J'ai montré ailleurs le déplorable état de nos écoles d'art sous l'action d'enseignements contradictoires qui s'y produisent. Je ne reviendrai pas sur tant de maîtres fantaisistes qui, également dénués de principes fixes, affectent une égale prétention à l'infaillibilité. J'ai dit dans quel état d'abrutissement m'avait plongé l'enseignement des quatre infaillibles qui s'étaient simultanément chargés de m'instruire.

---

[90] Voir p. 103, note 12 et p. 104, note 17.

[91] Un idiot rendu encore plus parfait.

[92] *Les Maris garçons*, comédie en un acte et en prose, mêlée d'ariettes. Paroles de Gaugiran-Nanteuil, musique de Berton (voir p. 115, note 34).

On se rappelle sans doute l'exemple où je fis intervenir les diverses manières de dire qui m'avaient été successivement imposées comme seules admissibles, et comment chacune d'elle dut être successivement repoussées.

On se souvient peut-être de l'exemple où je fis intervenir leurs expressions contradictoires, expressions dont chacune m'avait été imposée comme seule admissible. On se souvient des critiques impitoyables dont elles furent alternativement l'objet et finalement du mépris avec lequel elles furent successivement repoussées. Ainsi, mes quatre infaillibles se {démolissaient} à tour de rôle de telle sorte que, chaque jour, l'un d'eux démolissait en moi ce que l'autre y avait édifié la veille. On sait quelle conclusion je dus tout d'abord tirer de cette anarchie. C'est que, puisque chacun de mes maîtres se disait exclusivement dans le vrai, il fallait d'après leur dire même qu'ils fussent tous dans le faux !

Eh bien, Messieurs, je {concluais} mal et il faut le reconnaître {en} moitié {en} égard à leur objectif particulier : [ils] avaient tous raison, et du point de vue où chacun d'eux se plaçait, tous ces effets si contrastants qu'ils soient entre eux trouvaient leur justification. Le tort de ces hommes n'était donc pas de différer de manière, non, certes ! Mais ils avaient tort et grand tort de ne pas savoir orienter mon {esprit} vers le point de vue d'où ils tiraient leurs effets. Ils avaient gravement tort de se déclarer exclusivement vrai et de ne pas {soupçonner} qu'on put voir aussi juste {qu'eux} en se plaçant au point de vue opposé ! De là, ces critiques passionnées autant que stériles, de là ce trouble et cet aveuglement où ils me plongeaient alors qu'ils avaient mission de m'éclairer.

Je me rappelle à ce propos une singulière discussion survenue entre deux de mes élèves au sujet d'un larynx dont l'un deux faisait mouvoir les cartilages.

[***]

Mes épisodes révélateurs

Au point de départ, nous pouvons nous questionner quant à la présence de ces *Épisodes* dans le corpus des textes delsartiens : ce texte n'est pas une conférence que prononce Delsarte ; il ne s'agit pas non plus de notes de cours ou d'une leçon sténographiée. En fait ces *Épisodes* possèdent un statut particulier. Leur raison d'être : la transmission d'un savoir par le biais de la publication. Delsarte est maintenant âgé de 59 ou 60 ans.

Nous connaissons la relation qu'il entretient avec la publication. Déjà en 1865, dans le cadre de sa conférence à la Société philotechnique de Paris, il fournit son point de vue relativement à cette «fureur d'écrire [qui] pousse tant de gens à se faire imprimer[1]». Il s'enorgueillit «d'avoir [su consacrer] à la science et à l'art trente-cinq années de veille couronnées par d'importantes découvertes, sans qu'une ligne [...] ait été [...] livrée à la publicité[2]». Il désire présenter ses conceptions selon «le critérium d'une patiente expérimentation» et être en mesure d'achever paisiblement son œuvre.

Les *Épisodes* peuvent être «révélateurs» de la raison qui incite Delsarte à envisager la publication. Au chapitre cinquième, Delsarte écrit :

---

[1] *De l'art et de sa genèse*, notre édition, p. 773.

[2] *Ibid.*

> J'ai donc à me féliciter hautement de l'esprit de prudence qui me faisait invariablement répondre à quiconque me poussait à une publication prématurée : «Quand je serai vieux.» La vieillesse est arrivée et elle m'a trouvé encore moins disposé que jamais à la publicité et, je l'avoue, cette œuvre n'aura dû son existence qu'aux sollicitations incessantes, aux exigences impérieusement formulées d'une amitié profonde[3] et au dévouement de laquelle il ne m'était plus possible de refuser.
>
> Ce livre n'est donc pas de ma part une entreprise spontanée, c'est l'œuvre de l'amitié, et si cette œuvre a quelque chance de succès, si elle réalise quelque bien, il convient de la faire remonter tout entier aux encouragements persévérants de mon vieil ami Brucker.[4]

Nous pouvons certes prétendre que cette «entreprise» de publication correspond à la situation à laquelle est confrontée Delsarte lors de son exil à Solesmes[5] (septembre 1870 à mars 1871). D'autre part, l'avancée des travaux de rédaction peut tout aussi bien relever d'une autre amitié puisqu'elle concorde avec le moment où Delsarte entretient une correspondance outre-mer avec «son cher et bien aimé élève», James Steele

---

[3] Cet ami est Raymond Brucker (1800-1875), ouvrier éventailliste, romancier socialiste, professeur de philosophie et de religion et journaliste. Brucker écrit sous plusieurs pseudonymes (Paul Séverin, Aloysius Block, Champercier, Duvernay, Ch. Dupuy, Olibrius et Michel Raymond). Il est un ami d'enfance de Delsarte. Vers 1840, tous deux fondent la confrérie de la *Famille trinitaire*, projet qui s'inscrit dans la mouvance de l'aventure saint-simonienne. Nous avons retrouvé un manuscrit autographe de quinze pages (*Règlement de la famille trinitaire*), de la main de Delsarte (HML, box 12c, folder 28, 1839) qui énonce, à partir de quarante-trois articles, les conditions d'admission dans cette famille. Cette «confrérie marquée au coin de l'amitié sincère et de l'union dans la foi» (Arnaud, 1882, p. 57) n'aboutit jamais.

[4] Voir p. 598, l. 1182-1192.

[5] L'exil, semble-t-il, l'aura contraint à se confronter aux «écueils de la publication» et au récit rétrospectif.

MacKaye[6], avec qui il envisage fonder une école d'art en territoire américain[7]. Dans une lettre datée du 6 janvier 1871, MacKaye écrit :

> Je suis très occupé. Je fais de mon mieux pour être préparé à donner une conférence sur "Delsarte et sa base scientifique de l'esthétique dans l'art"[8]. Je suis occupé sur une esquisse de votre vie et votre système qui doit paraître dans deux mois[9]. Envoyez-moi toutes les suggestions possibles. Envoyez-moi [...] une esquisse conséquente de votre vie.[10]

Delsarte répond le 30 janvier 1871[11] :

> You ask me, my dear friend, to tell you three things :
>
> 1° About the documents which may serve as the history of my life ;

---

[6] Voir biographie de MacKaye en p. 820-824.

[7] Voir lettre du 9bre 1870, p. 830-832. Arnaud ajoute à cet effet une information que nous n'avons retrouvé ni en Louisiane ni au New Hamphire : «Les honneurs et la fortune semblaient venir au devant de del Sarte alors qu'il s'acheminait vers la mort. L'Amérique lui offrait d'immenses avantages, avec cent mille francs d'appointements par année, pour fonder un Conservatoire dans l'une de ses villes» (*op. cit.*, p. 256).

[8] Voir p. 860, note 22.

[9] MacKaye semble n'avoir rien publié à cet effet, et les registres de son fils, Percy MacKaye (*Epoch* I, 1927), n'en font aucune mention.

[10] Porte, *op. cit.*, p. 19.

[11] Nous n'avons pas retrouvé dans le fonds MacKaye (RL) les originaux des lettres delsartiennes. Cette lettre datée du 30 janvier 1871 a été traduite par Harold S. MacKaye, fils de MacKaye. Nous la reproduisons (p. 854 - 863).

> 2° My written revelations[12] ;
> 3° Advice on the subject of your lectures.
>
> [...]
>
> I admit that my Épisodes révélateurs might interest much and give to the events of my life a certain importance, but it would be necessary that these should be written with a quiet mind, and frankly I am not capable of doing this here, deprived as I am of the documents which I had the misfortune to leave in Paris.[13]

Aussi, à cette date, Delsarte a déjà débuté la rédaction des *Épisodes*. Mais la situation à laquelle il est confronté ne lui permettra pas de terminer ses travaux[14].

Il nous apparaît évident que Delsarte accordait de l'importance à ses *Épisodes*[15]. Il s'agissait, pour lui, d'une deuxième publication. Toutefois, il doutait de sa réception. Dans son ouvrage, Arnaud rapporte les propos de Delsarte à ce sujet :

> Je médite en ce moment un livre curieux à plus d'un titre et dont la forme ne sera pas moins neuve que le fond....

---

[12] Il s'agit des *Épisodes révélateurs*.

[13] Voir notre édition, *Correspondance*, p. 860.

[14] Le 10 mars 1871, Delsarte revient à Paris et, rapidement, il succombe à la maladie, «regrettant sans doute de ne pas avoir parachevé son œuvre» (Arnaud, *op. cit.*, p. 257).

[15] Delsarte assure une correction majeure au texte initial (notre texte de base) et nous avons relevé de nombreuses variantes entre notre texte et celui de Porte (1992). Porte présente une version qui pourrait être ultérieure à la nôtre, copie conservée dans les archives familiales (AFD).

> Je ne sais quel sort sera réservé à cette œuvre et si, de mon vivant, je parviendrai à la voir imprimer...[16]

En guise de présentation aux *Épisodes révélateurs*, Porte écrit : «Il existe plusieurs textes de ces *Épisodes*[17] [...]. Les variantes n'ont ici qu'un intérêt mesuré. Tout au plus peuvent-elles attester du souci qu'avait Delsarte de confier à la parole ce qu'il refusait d'abandonner à la seule écriture[18]». Contrairement à ce qu'écrit l'auteur de l'anthologie delsartienne, le texte que nous présentons renferme de nombreuses variantes[19] qui témoignent d'un considérable travail de structuration et de textualisation relativement à l'énonciation de cette «*Histoire d'une idée appelée à constituer la base de la science de l'expression*[20]».

---

[16] Arnaud, *op. cit.*, p. 256-257. Dans le cadre d'une publication chez Edgar S. Werner (New York,1887), le révérend Alger présente une traduction des ouvrages de Delaumosne (1874) et d'Arnaud (1882). En appendice, on y présente une série de textes que l'éditeur aurait acheté à la veuve Delsarte. Parmi ceux-ci, une lettre que Delsarte aurait adressée à George V, ex-roi de Hanovre, lettre dans laquelle Delsarte lui dédie ses *Épisodes* : «But, however it may be, if I succeed in getting at least some part of my work printed, I crave, sire, your majesty's permission to offer the dedication to you. This favour I entreat not only as an honor, but also as an opportunity to pay public homage to all the kindnesses which your majesty has never ceased to lavish upon me. // François Delsarte.» (Delaumosne, et al., 1887, p. 384). George V, roi d'Angleterre, fut le dernier roi de Hanovre : en 1866, le Hanovre est annexé à la Prusse. Voir *Correspondance*, p. 834, note 14.

[17] Une première copie se trouve en Louisiane (HML), une seconde est conservée dans les fonds familiaux Delsarte (AFD) et nous savons que l'éditeur Werner - note de l'éditeur en avant-propos à l'édition de 1884 - aurait acheté une copie des *Épisodes* à la veuve Delsarte. Nous ne savons toutefois où se trouve actuellement cette copie. Porte (1992) ne fournit aucune information à cet effet.

[18] Porte, 1992, p. 55. Le propos peut ici surprendre puisqu'au point de départ, il nous apparaît évident que Delsarte destinait ce texte à la publication. De plus, l'état de l'avant-texte à partir duquel nous avons travaillé présente, contrairement à ce qu'affirme Porte, un imposant appareil de variantes.

[19] Notre texte appartient certainement à une première phase rédactionnelle.

[20] Nous reproduisons ici le sous-titre que fournit Delsarte à ses Épisodes. Ce sous-titre n'apparaît ni dans l'anthologie de Porte (1992) ni dans l'édition de Werner (1887). Delsarte apporte certainernent des correctifs dans les versions ultérieures.

Contrairement à ce que désirait Delsarte, ce texte ne fut pas publié de son vivant. En 1882, Arnaud rapporte que les *Épisodes* seraient «bientôt publiés dans l'Art[21]» ; cela ne se fit pas.

Arnaud précise aussi que «c'est là [à Solesmes] que ses deux filles[22] écrivirent sous sa dictée le manuscrit : les *Épisodes révélateurs*[23]». Le manuscrit que nous présentons provient de la Hill Memorial Library (Louisiane) et parce qu'il est de la main de Delsarte, il forme le texte de base à notre édition.

En cours de travail préparatoire à l'édition, nous avons relevé, comparativement à l'édition de Porte, de nombreuses variantes aux chapitres deuxième, troisième, quatrième, cinquième et sixième. Le chapitre troisième du manuscrit à partir duquel nous avons travaillé est certainement celui qui diffère le plus de la version que présente l'auteur de l'anthologie. Les chapitres II, IV, V et VI, quant à eux, présentent de nombreux passages que supprime Delsarte dans la version ultérieure.

Le manuscrit renferme soixante et une pages sur feuillets de 32 cm X 21 cm. Les chapitres sont clairement subdivisés. Sur la première page apparaissent le titre, le sous-titre, le nom de Delsarte en majuscules

---

[21] Arnaud, *op. cit.*, p. 256. Comment Delsarte aurait-il pu se douter que son autobiographie verrait le jour non pas en France mais bien plutôt en Amérique ?

[22] Comme nous l'avons déjà indiqué (voir p. 480), lorsque Delsarte se rend à Solesmes, il est accompagné de son épouse et de ses deux filles (Magdeleine et Françoise).

[23] Arnaud, *op. cit.*, p. 257. Il nous apparaît que si Delsarte dicta ses *Épisodes*, ce fut probablement à partir d'un texte de base. Serait-ce celui que nous avons retenu ?

(F. DELSARTE), de même que deux notes[24]. Sur la seconde page, nous retrouvons le titre (*Épisodes révélateurs*) et un sous-titre en abrégé (*Histoire de mes découvertes*[25]).

Sur le troisième folio, Delsarte écrit : «*Mes Épisodes révélateurs*, chapitre 1[er]). Ce chapitre premier contient 12 pages. Delsarte assure une numérotation sur chacun des folios au coin supérieur gauche (de 1 à 11; l'un d'eux est identifié «4 bis»). Précisons aussi que sur certains folios, Delsarte s'exerce à la rédaction de passages du chapitre premier. Il est à remarquer qu'aux autres chapitres, nous retrouvons aussi des pages réservées aux notes personnelles de Delsarte de même que des croquis.

Au chapitre second, une première page est réservée à la mention : «*Mes Épisodes révélateurs*, chap. II». La deuxième page affiche l'en-tête «Chap. II». Ce chapitre comporte six pages que Delsarte prend soin de numéroter au coin supérieur droit. Fait particulier, les pages 5 et 6 sont rédigées sur feuilles lignées.

Le chapitre troisième comporte une première page qui présente le titre et la numérotation de chapitre : «*Mes Épisodes révélateurs*, chap. III». Pour la première fois, Delsarte y indique un sous-titre[26] : «La voix». Les trois premières pages fournissent une pagination «7, 8 et 9» ; les cinq autres pages affichent la numérotation «+1, 2, 3, 4» ; la dernière page de ce

---

[24] Nous les fournissons en apparat critique.

[25] En vue de l'édition, nous avons privilégié le sous-titre (*Histoire d'une idée appelée à constituer la base de la science de l'expression*) apparaissant sur la première page.

[26] C'est à partir de ce sous-titre et de ceux figurant aux chapitres IV, V et VI que nous avons décidé de fournir un sous-titre (entre crochets) aux chapitres I, II et VII.

chapitre n'est pas numérotée. Sur la prochaine page, Delsarte indique «*Mes Épisodes révélateurs*, chapitres IV et V[27]».

Le chapitre quatrième présente lui aussi un sous-titre : «Attitude de la tête». Il contient cinq pages, et sur la dernière de ces pages, Delsarte débute son chapitre cinquième. Ce dernier présente lui aussi un sous-titre : «Séméiotique de l'épaule». Ce chapitre contient 8 pages. À ces deux chapitres, Delsarte fournit une pagination à certaines pages : au coin supérieur gauche (pages 6, 11 à 16 et 16 bis), au coin supérieur droit (pages 7 à 10).

Sur la page suivante, nous pouvons lire : «*Mes Épisodes révélateurs*, Chapitres VI^me^ et VII^me^». Sur la page suivante, Delsarte écrit : «Chapitre VI. Première objection au système thermométrique de l'épaule». Ce chapitre contient trois pages et demie. Sur cette dernière page, Delsarte débute le prochain chapitre et ne fournit aucun sous-titre. Ce dernier chapitre couvre à peine une page.

Les *Épisodes révélateurs* s'inscrivent dans une volonté de dégager les principes organisateurs d'une vie[28], de partager avec son lecteur, dans une succession d'événements sélectionnés de façon arbitraire et selon un processus d'accélération temporelle[29], la découverte de lois expressives qui

---

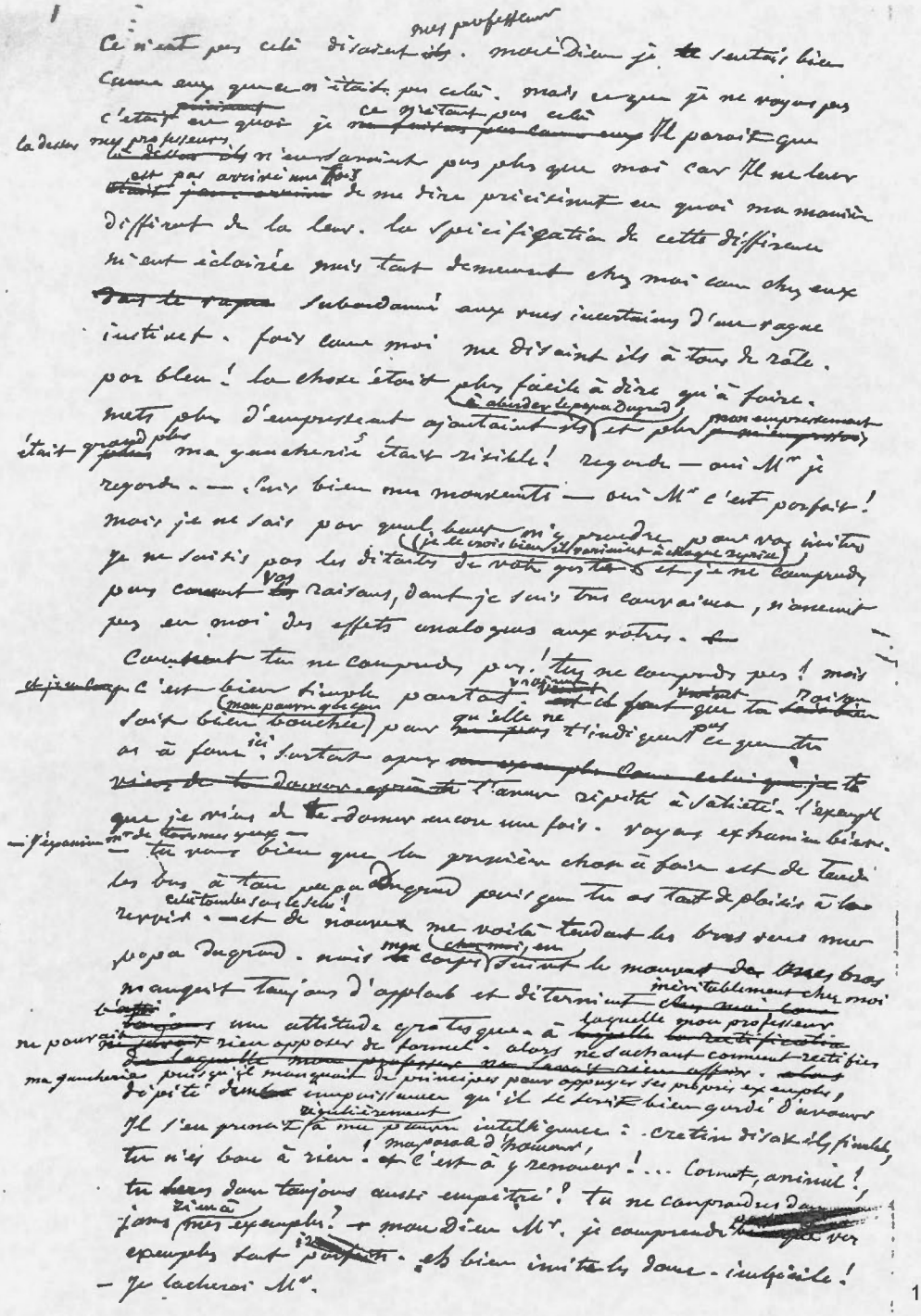
[27] En édition, nous subdivisons les chapitres IV et V.

[28] L'expression est de Georges May in *L'autobiographie*, Paris, 1984, p. 71.

[29] La durée du récit est d'environ dix jours, jours au cours desquels Delsarte prétend avoir assuré la découverte de six lois expressives. Il va sans dire que le lecteur peut ici douter de la bonne foi de l'auteur. Les événements rapportés présentent un point de vue où les faits cohabitent difficilement avec ceux du récit. En fait, dans le genre autobiographique, il est illusoire de croire à une vérité absolue.

constituent les fondements d'une «science» expressive. Il va sans dire que le récit est composé rétrospectivement : plus de trente ans se sont écoulés entre le temps de narration et le temps réel. L'auteur propose un récit à dimension historique et fictif[30] où les événements sont rapportés par un jeune narrateur, soit un Delsarte âgé de quinze ans, pensionnaire à l'École royale de chant et de déclamation.

[30] Il serait ardu de retracer, à partir des événements narrés, le parcours réel d'élaboration du système expressif delsartien.



[1]

[1] Page troisième du manuscrit, HML, box 1 a, folder OS, 36 c, item 2. Porte, *op. cit.*, p. 55-88.

Mes épisodes révélateurs

ou

Histoire d'une idée appelée à constituer la base de la science et de l'art

F. DELSARTE

[Chapitre 1er
Loi de rétroaction]

[2][Il s'agissait d'une scène des *Maris Garçons*[3]. Le jeune officier dont j'étudiais le rôle[4] rencontrait, après quelques années d'absence, son ancien hôtelier, lequel s'appelait Dugrand. Cet officier manifestait, en revoyant Dugrand, une gaîté d'autant plus expansive qu'il lui devait encore de l'argent : je crois, un reste de compte.

«Eh ! Bonjour papa Dugrand», dit-il en l'abordant. Cette apostrophe est donc mêlée de surprise, de rondeur militaire et de gaîté. Or dès ces premiers mots, je fus arrêté par une difficulté insurmontable. Cette difficulté était toute dans mon geste : la façon dont j'abordais ce «papa Dugrand» était, quoi que je fisse, d'une gaucherie aussi persistante que grotesque. Toutes les leçons qui m'étaient données sur cette scène, toutes les peines

---

[2] Le manuscrit à partir duquel nous avons établi le texte ne contient pas le début du récit. Nous avons retenu celui que présente Porte. Précisons que ce dernier ne fournit pas sa source. (p. 55-56).

[3] Voir p. 115, note 34.

[4] Il s'agit certainement de ces leçons de «déclamation spéciale» auxquelles fut soumis Delsarte dès l'automne 1829. Voir p. 104, note 17.

que je prenais pour profiter de ces leçons, rien n'y faisait. Plusieurs mois déjà s'étaient infructueusement passés à dire et à redire ces mots : «Eh ! Bonjour papa Dugrand !»

Tout autre élève que moi eût passé outre ; mais plus la difficulté semblait insurmontable, plus mon ardeur s'exaltait. Cependant, mes peines étaient en pure perte.]

«Ce n'est pas cela», disaient mes professeurs[5].

Mon Dieu, je sentais bien comme eux que ce n'était pas cela, mais ce que je ne voyais pas, c'était en quoi ce n'était pas cela.

Il paraît que, là-dessus, mes professeurs n'en savaient pas plus que moi, car il ne leur est pas arrivé une fois de me dire précisément en quoi ma manière différait de la leur. La spécification de cette différence m'eût éclairée, mais tout demeurait chez moi comme chez eux subordonné aux vues incertaines d'un vague instinct.

«Fais comme moi», me disaient-ils à tour de rôle[6].

Parbleu ! la chose était plus facile à dire qu'à faire.

«Mets plus d'empressement à aborder le papa Dugrand», ajoutaient-ils.

---

[5] Voir p. 104, note 15.

[6] L'enseignement par modelage était chose courante à cette époque. Voir p. 103, note 12.

Et plus mon empressement était grand, plus ma gaucherie était risible !

«Regarde !

- Oui, Monsieur, je regarde.

- Fais bien mes mouvements.

- Oui, Monsieur, c'est parfait ! Mais je ne sais pas par quel bout m'y prendre pour vous imiter. Je ne saisis pas les détails de votre geste...»

Je le crois bien, ils variaient à chaque reprise.

«Et je ne comprends pas comment vos raisons, dont je suis très convaincu, n'amènent pas en moi des effets analogues aux vôtres.

- Comment, tu ne comprends pas ! Tu ne comprends pas ! Mais c'est bien simple pourtant. Vraiment, il faut que ta raison soit bien bouchée, mon pauvre garçon, pour qu'elle ne t'indique pas ce que tu as à faire ici, surtout après t'avoir répété à satiété l'exemple que je viens de te donner encore une fois. Voyons, examine bien.

- J'examine, Monsieur, de tous mes yeux.

- Tu vois bien que la première chose à faire est de tendre les bras à ton papa Dugrand puisque tu as tant de plaisir à le revoir. Cela tombe sous le sens !»

Et de nouveau, me voilà tendant les bras vers mon papa Dugrand. Mais mon corps, en suivant le mouvement de mes bras, manquait toujours d'aplomb et déterminait inévitablement chez moi une attitude grotesque à laquelle mon professeur ne pouvait rien opposer de formel. Alors, ne sachant comment rectifier ma gaucherie, puisqu'il manquait de principes pour appuyer ses propres exemples, dépité d'une impuissance qu'il se serait bien gardé d'avouer, il s'en prenait régulièrement à ma pauvre intelligence.

«Crétin, disait-il finalement, tu n'es bon à rien ! Ma parole d'honneur, c'est à y renoncer ! ... Comment, animal ! tu seras donc toujours aussi empêtré ! Tu ne comprendras donc jamais rien à mes exemples ?

- Mon Dieu, Monsieur, je comprends que vos exemples sont parfaits.

- Eh bien ! imite-les donc, imbécile !

- Je tâcherai, Monsieur.»

Or, après cette leçon, comme après tant d'autres où il m'avait été impossible d'enregistrer autre chose qu'un exemple muet - lequel n'avait pas même pour moi l'avantage d'être conforme à lui-même, car chaque fois qu'on le reproduisait à mes yeux, j'y saisissais de notables variantes dont le maître ne semblait pas se douter -, je m'en allais comme toujours dans ma chambre, les larmes aux yeux et le désespoir dans l'âme, pour recommencer de nouveaux et inutiles efforts, tournant et retournant en vain dans tous les sens mon malheureux papa Dugrand.

Cette cruelle épreuve durait déjà depuis cinq mois environ sans que le plus léger progrès vînt en adoucir l'amertume. Dieu sait pourtant avec quelle

ardeur je cultivais mon papa Dugrand. Je ne le quittais pas d'une seconde, pas même dans le sommeil, car j'en rêvais toutes les nuits ! Je ne pensais qu'à papa Dugrand, je ne parlais que de papa Dugrand. Je me cramponnais à ce malheureux papa Dugrand avec toutes les violences du désespoir, car je ne voulais pas être vaincu. Je tenais ferme contre mes déceptions. Je voulais en triompher à tout prix. C'était pour moi la vie ou la mort. Or j'étais bien résolu à ne pas lâcher mon papa Dugrand, eût-il dû me résister dix ans ! J'étais, par cette idée fixe, devenu odieux à tout ce qui m'entourait, et aux yeux de mes camarades, cet abominable papa Dugrand que je leur rabâchais à tout propos leur faisait l'effet de ce qu'on appelle, en terme d'atelier, une scie[7] ! Hélas ! toutes ces préoccupations, tous ces efforts, toutes ces tendresses ne pouvaient vaincre la résistance opiniâtre de mon ingrat papa Dugrand. Il ne faut pas pourtant que je sois moi-même ingrat envers lui, car il faut bien le reconnaître, je n'ai dû, comme on le verra, la conquête définitive de ce papa Dugrand qu'à l'incessante préoccupation dont il était chez moi l'objet.

Je ne reviendrai pas sur ce qui se passait à mes classes à propos de cet infortuné papa Dugrand dont on ne pouvait plus même entendre prononcer le nom. Je ferai seulement remarquer que mes professeurs y avaient perdu leur latin et se refusaient de guerre lasse à me continuer leurs leçons sur un pareil sujet. Ce qui ne m'empêchait pas de le travailler. Bref, rien n'eût pu vaincre l'ardeur de mon zèle. Bien m'en a pris, comme vous l'allez voir.

---

[7] Formule plus ou moins cocasse ou absurde qu'on répète, plaisante par sa répétition même ou par une allusion à un fait comique. «[...] Deslauriers commença une intolérable scie, consistant à répéter son nom cent fois par jour, à la fin de chaque phrase, comme un tic d'idiot.» (Flaubert, *l'Éducation sentimentale*) (Rey (a), 2005, t. IV, p. 612).

Un jour, à l'heure de la récréation, j'arpentais, comme toujours, la cour du Conservatoire en compagnie de mon papa Dugrand. Mes camarades me traitaient comme un abruti et ne me parlaient plus, ce qui favorisait mes vues. Je répétais donc à loisir et sur tous les tons : «Eh ! Bonjour papa Dugrand. Eh ! Bonjour papa Dugrand. Eh ! Bon...» Je n'achevai pas ma phrase, interrompu par la surprise que venait de me causer la vue d'un vieux cousin[8] dont j'étais loin d'attendre la visite.

«Eh ! lui dis-je, en lui tendant les bras, bonjour mon cher cou...». Ici, ma parole fut encore interrompue par une surprise, mais une surprise bien autrement grande que celle causée par mon cousin. J'avais découvert en l'abordant ce que je cherchais si obstinément : la véritable manière d'aborder mon papa Dugrand. Qu'on juge du bouleversement qui se produisit en moi : au moment où mon cousin s'apprête à m'embrasser, un cri de joie indescriptible s'échappe de ma poitrine. Il vit bien qu'il n'en était pas l'objet, car je le repoussais aussitôt avec violence en lui criant :

«Laisse-moi. Ne me trouble pas. Je le tiens. Attends-moi. Reste là. Je le tiens.

- Mais qui donc tiens-tu ?

- Eh ! parbleu, mon papa Dugrand.»

---

[8] Il s'agit certainement de Georges Hector Delsarte (1811-1850) qui étudia à l'École de médecine de Paris et qui, par la suite, établit une pratique à Solesmes.

Là-dessus, je disparais à ses yeux comme un effaré. Et me voilà montant quatre à quatre jusqu'à ma chambre[9] où je me plaçai aussitôt devant mon miroir pour reproduire à ma vue mon papa Dugrand.

Jugez de ma stupéfaction : non seulement mon geste, si persévéramment gauche jusque-là, me semblait, dans sa soudaine métamorphose, devenu aussi harmonieux[10] que naturel[11], mais chose étrange, il ne répondait absolument en rien ni à ce qui m'avait été prescrit ni à tout ce que j'avais pu imaginer jusque-là.

Cependant, la nature[12] elle-même venait de me l'indiquer ; puis, les mouvements de mon corps, jusque-là si discordants à mes yeux, avaient pris sous l'action de ce geste, inspiré d'en haut[13], une aisance, une grâce qui me remplissait d'étonnement. Nul doute, je tenais la vérité ! Comment d'ailleurs en douter ? La nature[14] d'une émotion spontanément produite et si profondément sentie ne pouvait pas m'induire en erreur. Or voici ce qui s'était produit sous l'action naturelle de ma surprise : mes mains ne s'étaient

---

[9] Rappelons que Delsarte était pensionnaire au Conservatoire.

[10] Un geste dont les parties correspondantes forment un tout.

[11] Le mot *naturel* renvoie ici à sans affectation, sans contrainte, sans effort.

[12] «Il se dit particulièrement, en peinture et en sculpture, de l'objet naturel que le peintre ou le sculpteur a sous les yeux pour l'imiter.» (*Dictionnaire de l'Académie française*, 6e édition, 1832-1835). Le propos de Delsarte relève ici de l'imitation où l'artiste est appelé à reproduire les aspects sensibles de la réalité.

[13] Ce «haut» se caractérise ici par l'instinct, source de dynamisme sensitif. (Voir p. 192, note 195).

[14] Delsarte fait usage excessif du vocable «nature». Ici, le terme renvoie à l'ensemble des propriétés qui définissent une chose. (Rey (a), t. III, *op. cit.*, p. 895).

point avancées vers l'objet de ma surprise, pas le moins du monde ! Elles s'étaient, par une extension antérieure du bras, élevées jusqu'au-dessus de ma tête, laquelle, loin de s'élever avec l'exaltation que j'avais affectée jusque-là, s'était abaissée jusqu'à ma poitrine ; et mon corps, chose plus étrange encore, au lieu de se porter vers cet objet attractif, avait soudainement rétroagi en se portant en arrière[15].

Quel soufflet la nature venait ainsi donner à mes maîtres ! Quel renversement de toutes prévisions. Ma raison[16], devant cette décision souveraine, se sentait humiliée et comme anéantie. Quel argument eût-elle évoqué contre la vérité elle-même ?

Quoi ! me dis-je, mes maîtres ignorent donc absolument les procédés naturels[17] ? Quoi ! leur raison n'a donc pas plus que la mienne su prévoir rien de tout cela ? Mais comment se fait-il que cette raison tant vantée[18] ne m'ait inspiré, comme à mes maîtres, que des effets précisément opposés à ceux que vient de me prescrire un sentiment vrai ? La raison ! Qu'est-ce que la raison ? N'est-ce donc pas une faculté aveugle[19] ? Mais voyons d'abord

---

[15] Il s'agit de la loi de rétroaction. Voir p. 117, note 35 et p. 118, note 37. «Tout aspect agréable ou désagréable fait réagir le corps en arrière. Le degré de réaction doit être proportionnel au degré d'intérêt causé par l'apparition de l'objet qui s'offre à notre vue.» (Cahier de Cable, HML, box 2c, folder 132, p. 45).

[16] Il s'agit de la faculté intellectuelle par laquelle l'homme connaît

[17] Delsarte se réfère ici au moyen technique, au mode particulier d'exécution relatifs à l'ensemble des caractères physiques propres à une *mimesis* qui entraîne l'illusion de la situation dramatique.

[18] Voir p. 119, note 38.

[19] Manifestement, Delsarte oppose le registre de la foi à celui de l'ordre rationnel. Pour lui, la «lumière naturelle» de l'intuition assiste cette raison impuissante à rendre compte des phénomènes.

ce que peuvent signifier ces phénomènes étranges, et dont je ne peux nier l'importance qu'en niant la nature elle-même.

J'en étais là de mes réflexions quand le souvenir de mon cousin vint me traverser l'esprit. «Eh ! mon Dieu», fis-je, et ce pauvre cousin que j'allais oublier. Que va-t-il penser ? Vite, vite descendons. Que le diable l'emporte de m'arracher ainsi à de si précieuses réflexions. Débarrassons-nous-en et remontons aussitôt pour donner suite à notre examen. Ingrat que je suis, je ne songe plus maintenant qu'à mettre à la porte celui qui vient de m'enrichir : voilà l'homme, notons ceci au passage et que ce me soit un enseignement...

Bon ! Le voilà parti à présent ! ... Pauvre garçon ! Quelle opinion va-t-il avoir de moi ! Eh mais ! c'est lui que je vois allongé sur ce banc de pierre. Allons ! Il a été patient. Dieu me pardonne, je crois qu'il dort !

«Non ! je ne dors pas, dit-il en se relevant, je suis furieux ! Explique-moi donc, si tu n'es pas fou à lier ... ton inconcevable manière de me recevoir. Sais-tu bien que je t'attends là depuis plus d'une heure ?

- Ah ! mon cher cousin, fis-je, en l'embrassant de toutes mes forces, tu ne sais pas quel service tu m'as rendu !

- Que veux-tu dire ?

- Que je t'embrasse encore, mon bon ami, pour les merveilleuses leçons que tu m'as données. Sans toi, je ne l'aurais jamais trouvé et je ne l'oublierai pas, sois-en persuadé.

- Quoi ? Qui ? Qu'est-ce ?

- Eh parbleu ! le papa Dugrand ! Je te déclare que tu m'en as plus appris en une seconde que tous mes maîtres en quatre ans[20] !

- Ah ça ! Es-tu bien dans ton bon sens ?...»

La chose enfin s'explique. Mon cousin me parla de mon pays, de ma famille[21]. Mais je dois dire que j'étais peu aux bonnes nouvelles qu'il m'apportait, tant ma préoccupation était surexcitée. Ce qui me fournit encore une remarque sur la fragilité du cœur !... Bref, nous nous séparâmes, et je n'eus rien de plus pressé, vous le pensez bien, que de remonter à ma chambre, qui me semblait ce jour-là un paradis.

Revenons, dis-je, aux réflexions interrompues tout à l'heure : j'ai constaté l'impuissance de ma raison et de celle de mes maîtres. Or, comme il n'est pas probable que tous mes maîtres et moi nous soyons à la fois plus bêtes que le commun des {martyrs}, j'en conclus que la raison de l'homme est aveugle en matière de principes et que tous ses enseignements seraient impuissants à me guider dans mes recherches. Mais, d'un autre côté, il m'est évident que, sans cette raison, je ne saurais utiliser un principe. Qu'est-ce donc que la raison humaine, si vaine et si précieuse à la fois ? Et quel rôle faut-il lui assigner dans l'art ? Je sens que c'est là avant tout ce qu'il me faut savoir. La réponse qu'appelle cette question doit surgir pour moi de l'étude des phénomènes de l'instinct[22]. Examinons donc ceux que la nature

---

[20] Delsarte étudie à l'École royale de chant et de déclamation entre 1826 et 1829, soit trois ans et demi. Aussi s'agit-il de sa dernière année d'études.

[21] La famille Delsarte est alors à Cambrai.

[22] Voir p. 192, note 195 et p. 243, note 334.

vient de m'offrir providentiellement : si ces phénomènes opposés à ceux qu'entrevoyait ma raison sont prescrits par une nécessité physiologique ou animique, nécessité sur laquelle se fonde l'instinct, ils sont, par cela même, motivés, souverainement motivés. C'est incontestable !

Or si j'arrive à pénétrer le sens de ces motifs, si je saisis la raison des phénomènes que m'impose l'instinct, me voilà forcé d'admettre dans l'ordonnance des choses une raison qui n'est pas ma raison, une raison supérieure, infaillible[23] qui se moque de ma raison, laquelle, bon gré mal gré, doit se soumettre sous peine de tomber dans l'absurde. Je sens aussi que c'est par cette soumission absolue de ma raison qu'elle peut s'élever jusqu'à la raison des choses puisque d'elle-même, elle ne le saurait.

Cherchons donc sans préjugés la raison des choses qui m'intéressent ici afin d'élever jusqu'à elle ma propre raison. Et quand elle sera éclairée de la lumière qui doit jaillir pour elle de cette raison supérieure, je sens que ma raison en généralisera les enseignements et sera toute puissante dans l'ordonnance des conséquences qu'elle en déduira.

Je m'aperçois de la profonde impuissance de ma raison quant aux principes ; elle ne saurait m'y conduire. Il faut que ces principes lui soient imposés, c'est évident ; et il faut qu'elle les accepte humblement pour en comprendre les conséquences. Ma raison ne saurait me conduire aux principes qu'elle ignore, mais, en revanche, elle sait admirablement

[23] Delsarte voit dans l'instinct la source de l'intelligence, l'équivalent d'un dynamisme rationnel, un esprit «providentiel». L'instinct est une forme d'illumination intellective. Du même coup, nous pouvons questionner s'il n'y a pas confusion entre *instinct* et *intuition*. L'instinct est associé au mouvement intérieur et involontaire auquel on attribue les actes non réfléchis. L'intuition, elle, est une forme de connaissance immédiate qui ne met pas à contribution le raisonnement.

m'y reconduire[24]. C'est une aveugle *a priori* ; c'est une lumière *a posteriori*. Ce qu'elle ne connaît pas d'abord, elle sait le reconnaître ; ce qu'elle ne devine pas, elle sait l'étudier ; ce qu'elle ne saisit pas, elle sait le retenir, s'en emparer et le généraliser.

Donc, ma raison est une puissance réflexe et, comme telle, si, en matière de principe, elle se reconnaît impuissante *a priori* et même absurde, elle sait, dès qu'elle est en possession du principe, justifier et admirer ce qui tout d'abord lui semblait opposé, opposé à elle-même ; elle puise alors, à la lumière du principe auquel elle s'attache et s'identifie, une puissance de généralisation incomparable. Donc, que la raison des mouvements que je viens d'observer[25] se montre à moi et ma raison individuelle, je n'en puis douter, possédera le levier d'Archimède[26] avec lequel je soulèverai des mondes inconnus.

Donc, me voilà bien déterminé à traiter *a priori* ma raison comme une aveugle toutes les fois surtout qu'elle se permettra de poser un principe, habitude qu'elle a prise au sein d'un orgueil insensé[27]. Ma raison, je la veux

---

[24] Pour Delsarte, la raison peut connaître et raisonner, mais à partir des moyens de connaissance que lui fournit l'instinct. Aussi la raison n'est-elle pas conçue tel un ordre rationnel mais bien plutôt selon une logique de l'ordre du déductif.

[25] Se référant ici au phénomène de rétroaction.

[26] «Loc. Levier d'Archimède, métaphore pédagogique selon laquelle un levier et un point d'appui permettraient de déplacer le globe terrestre.» (Rey (a), t. III, *op. cit.*, p. 21).

[27] «Qu'est-ce donc en soi que la raison, si peu étudiée et si mal connue de ceux-là mêmes qui lui dressent des autels? Essayons d'en produire une claire démonstration et d'abord, disons que la raison ne constitue pas dans l'homme un principe premier, car un principe ne saurait faillir à son objet. Ce n'est pas non plus une faculté principiante ; elle n'en est que la forme ou le mode d'être, et ne saurait ainsi, par elle-même, être une lumière. Les clartés dont elle brille lui sont extrinsèques, en ce sens qu'elle les reçoit du principe qui la gouverne et la féconde.» (*Traité de la raison*, notre édition, p. 802).

identifier à la raison des choses : voilà désormais ma règle de conduite. Voilà ma loi.

Mais la raison des choses, qui va donc me la donner ? N'est-ce pas ma raison elle-même ? Ô Mystère...

Je te poursuivrai jusque dans les profondeurs de tes abîmes ! Tu n'auras plus de secret pour moi, car Dieu a dit que ce qu'il cache aux sages et aux prudents, il le révèlera aux simples et aux petits.

Oui, ces choses me sont données par ma raison si ma raison sait s'incliner, si elle sait être attentive, si elle veut être humble, si pour se prononcer elle sait attendre les enseignements d'une silencieuse et persévérante observation, si elle sait, à propos, se subordonner aux lumières intuitives qui constituent le génie et si enfin elle sait estimer autre chose qu'elle-même.

Ainsi, ma raison fixée, embrasée, consumée par l'attrait de ses contemplations sera transfigurée pour être plus intimement unie à la souveraine raison qui l'appelle et vers laquelle elle doit tendre incessamment.

Voilà, Messieurs[28], le premier fruit de ma précieuse observation : il consiste d'abord à me faire reconnaître dans les faits le témoignage d'une raison supérieure et infaillible ; ensuite, à m'armer de défiance contre ma propre raison et ses égarements. Chose étrange et qui se conçoit cependant

[28] Nous avons ici l'impression que ce texte était destiné à être lu. Pourtant au chapitre V (l. 1187-1188), Delsarte précise que son intention est de publier.

en y réfléchissant : c'est à cette défiance, c'est au mépris de moi-même que j'ai dû la hardiesse et la persévérance de mes investigations.

Je n'ai certainement pas, dans l'examen de cette première découverte, formulé mes réflexions comme je viens de le faire. Je n'ai pas employé ce style, mais j'en déclare les termes conformes à ma pensée d'alors.

Voyons maintenant de quelles observations les réflexions précédentes ont été immédiatement suivies. Dans cette phrase : «Eh bien ! Bonjour papa Dugrand !», ma raison me dictait ce triple mouvement parallèle : avancement de la tête, des bras et du torse sur la jambe antérieure[29]. Et voici qu'une phrase semblable : «Eh ! Bonjour, cher cousin !» produite dans une situation identique, détermine et impose des phénomènes diamétralement, absolument opposés à ceux que ma raison estimait comme seuls admissibles.

En effet, Messieurs, ne tombe-t-il pas sous le sens que l'apparition d'une chose agréable et aimée ait pour premier effet de nous attirer à elle ? Ne semble-t-il pas tout naturel de tendre la main à un ami qu'une affectueuse surprise nous fait interpeller par ces mots : «Eh ! Bonjour, cher ami !» ? Et nous viendrait-il jamais à l'esprit de diriger notre corps contrairement à l'objet qui l'attire affectueusement ? Ne semble-t-il pas enfin que la tête doive s'exalter à la vue de ce qui nous charme ? Eh bien, non ! Toutes ces choses

[29] Delsarte avait établi trois types d'attitudes scéniques ou "attitudes de base". Ici, il se réfère à l'attitude excentrique. «Les attitudes sont les formes intrinsèques et personnelles qu'affecte le corps sous l'empire du sentiment ; elles sont la base essentielle de la dynamique. // Nous avons trois genres d'attitudes qui sont : les attitudes normales, les attitudes concentriques et les attitudes excentriques. [...] Les attitudes excentriques sont celles où le corps se porte entièrement en avant sur l'une ou l'autre jambe ; ces attitudes sont le contraire exact des concentriques ; ici, la jambe forte est en avant et la jambe libre en arrière.» (Cahier de Cable, *c.* 1869, p. 1, HML, box 2c, folder 132).

si rationnelles et si parfaitement claires sont radicalement fausses ! Les faits le prouvent irrésistiblement, et avec ces faits là, il n'y a pas à discuter. Il faut de toute nécessité les admettre *a priori* comme fondés ou renoncer à la vérité. Or, ici comme dans toute question de principe, le plus grand acte de raison gît dans un acte de foi[30]. Ceci est absolument indéniable !

Donc, d'après l'indication naturelle que nous avons appelée raison souveraine et que nous sommes, par là, autorisés à qualifier de raison divine[31], il faut dans cette phrase : «Eh ! Bonjour papa Dugrand !» élever les bras, abaisser la tête et reculer le torse en l'appuyant sur la jambe postérieure[32] !

Voilà certes, en réponse aux quatre effets d'abord désignés, quatre soufflets vigoureusement appliqués sur les présomptions de ma pauvre raison ! Doit-elle s'en plaindre ? Non, assurément, elle a au contraire tout à y gagner, car elle tirera de sa confusion même ses plus féconds enseignements !

---

[30] Ce propos n'est pas sans rappeler les propos de Pascal : «Si on soumet tout à la raison, notre religion n'aura rien de mystérieux et de surnaturel. Si on choque les principes de la raison, notre religion sera absurde et ridicule. // La raison ne se soumettrait jamais si elle ne jugeait qu'il y a des occasions où elle se doit soumettre. // [...] La dernière démarche de la raison est de reconnaître qu'il y a une infinité de choses qui la surpassent.» (Pascal, *Pensées*, in Rey (a), t. III, p. 2346).

[31] Cette raison peut être vue telle la Nature, ce grand organisme ; perçue telle «la trace en partie illisible d'une action divine ou en tout cas transcendante, une «archéologie engloutie» (Novalis), un livre à déchiffrer, image qui fonde bien des herméneutiques.» (Rey (a), t. III, *op. cit.*, p. 899).

[32] Ici, la remarque peut surprendre. Cette attitude relève en fait du répertoire des attitudes mimiques propres au registre classique. Voir p. 117, note 35. Les professeurs de Delsarte la lui ont certainement enseignée. L'anecdote du «papa Dugrand» sert de prétexte au récit de la gestation d'une idée (loi de rétroaction).

Voyons, interrogeons ces effets, et l'analogie nous expliquera sans doute leur raison d'être : pourquoi la tête s'abaisse-t-elle ici ? Je ne le vois pas tout d'abord, mais généralisons la question et elle se spécifiera probablement d'elle-même. Quand l'homme abaisse-t-il la tête devant l'objet qu'il considère ? Quand il le considère et l'examine. Mais ne considère-t-il jamais les choses en élevant la tête ? Si. D'abord quand il les considère avec un sentiment d'orgueil : c'est ainsi qu'il les domine ; c'est encore ainsi qu'il les exalte. Puis quand il les interroge du regard. Puis enfin quand elles l'étonnent ou le surprennent. Cette dernière raison contredit notre exemple et semble le condamner ? Pas le moins du monde. Comment cela ?

Le voici : quand l'étonnement ou la surprise ne sont pas assez intenses pour ébranler le corps, la tête, où toute la surprise se concentre, s'élève et s'exalte. Mais dès que cette surprise est assez forte pour soulever les épaules et les bras comme par une action galvanique[33], la tête alors prend une direction inverse : d'abord comme pour se solidifier et offrir plus de résistance à ce qui pourrait l'atteindre, car le premier mouvement de l'instinct en pareil cas est de se mettre en garde contre toute éventualité fâcheuse ; ensuite, si la tête s'élève pour regarder ce qui la surprend, c'est quand elle n'a pas un bien grand intérêt à reconnaître l'objet qu'elle considère. Mais dès que cet intérêt lui commande d'examiner, de reconnaître, elle s'abaisse aussitôt et se place ainsi à l'état d'expectative. Ah ! voilà qui commence à devenir clair.

Maintenant, comment la surprise fait-elle lever les bras ? La commotion que lui imprime une forte émotion communique au bras un

[33] Qui anime d'une énergie soudaine.

mouvement ascensionnel qui peut le pousser fort au-dessus de la tête. Mais comment les bras, dans une surprise agréable, ne se dirigent-ils pas vers l'objet de cette surprise ? Le bras doit se porter doucement vers l'objet qu'il veut caresser. Il ne pourrait donc, sous l'action rapide de la surprise, que blesser cet objet ou le repousser ; c'est ce qu'il fait dans l'effroi. Mais l'instinct[34], ce merveilleux agent des raisons divines, détourne dans ce cas les bras de l'objet qu'ils pourraient blesser dans la rapidité de leur soudaine projection, les dirigeant vers le ciel, comme pour exprimer l'action de grâce qu'appelle une joie inespérée, tant il est vrai que tout s'utilise et se motive sous l'empire de notre instinct. Certes, il y a loin de là aux superfluités d'action, aux inconséquences de mouvement déterminées par le travail d'une raison sans règle : c'est que dans ce que suggère l'instinct, c'est le suprême artiste lui-même qui dispose et opère en nous. Tandis que ce que suggère une raison, non suffisamment éclairée par la contemplation de cette œuvre divine, est fatalement incohérent, car ainsi nous prétendons nous substituer à Dieu, et Dieu nous abandonnant alors à nous-même, nous livre à tous les effets discordants d'une inconséquente et vaine conception.

Reste maintenant à trouver la raison justificative de ce mouvement rétroactif du corps, si étrangement illogique. Cherchons donc dans quel cas et sous l'action de quels sentiments l'homme peut s'éloigner de l'objet qu'il considère. D'abord, il s'en éloigne toutes les fois qu'il lui inspire de la répulsion. Il s'en éloigne notamment quand il lui cause de l'effroi. Ceci tombe sous le sens et se prouve de soi. Mais dans quel cas le corps prend-il une direction inverse à l'objet qui l'attire ? Voilà ce qu'il s'agit de savoir pour expliquer le phénomène en litige. On s'éloigne de l'objet que l'on contemple pour lui marquer sans doute le respect et la vénération qu'il inspire. Il semble

[34] Voir p. 552, note 23.

en effet que l'on manque de respect à ce que l'on aime d'un profond amour toutes les fois qu'on l'approche de trop près ; on s'en éloigne pour ne le pas profaner par un contact qui, ce semble, en pourrait altérer la pureté. De là le mouvement rétrograde que prescrit le respect sous la forme de la révérence ou du salut. Notons que ce mouvement rétrograde doit être d'autant plus prononcé que l'objet devant lequel il se fait est plus éminent ou plus vénéré. Le salut qui se fait sur place est conséquemment peu révérencieux et ne se doit produire qu'à l'égard d'un égal ou d'un inférieur. Mais voici, comme justification du fait actuel, une observation d'une bien autre importance : quand un peintre examine son œuvre, il s'en éloigne, s'en éloigne d'autant plus sensiblement que son examen est plus admiratif ; de telle sorte que le mouvement rétroactif de son corps est en raison égale de l'intérêt qu'il éprouve à contempler la splendeur du spectacle de son œuvre. D'où il résulte que le peintre qui examinerait autrement son œuvre ne manifesterait ainsi pour elle que de l'indifférence.

Le marchand de tableaux[35], lui, procède généralement tout autrement. Il examine de près et la loupe à la main. Pourquoi cela ? C'est que c'est moins le tableau qu'il examine que le travail manuel du peintre, travail qui fait le principal objet de son expertise. Mais pour quelles raisons le peintre s'éloigne-t-il de l'œuvre qu'il contemple ? C'est pour en mieux saisir l'ensemble. Exemple : s'il s'agit d'un portrait en pied et que le peintre le regarde de trop près, il voit, je suppose, le nez de son portrait et rien au-delà ; s'éloigne-t-il un peu de ce portrait, il en voit le visage ; un peu plus, il en voit la tête ; plus encore, il voit ensemble et cette tête et le torse qui lui sert de base. Enfin, en s'en éloignant d'avantage, il découvre l'ensemble et peut

[35] En France, c'est au cours de la seconde moitié du XIX[e] siècle qu'apparaissent les marchands de tableaux.

ainsi en saisir les rapports harmonieux. Cette vue inspective[36] peut s'appeler synthétique et, par opposition à celle-ci, la vue directe que j'affectais avant que l'instinct m'instruisît n'est qu'une vue courte et bornée. En résumé, si l'instinct ne faisait rétroagir le corps pour examiner l'objet qui s'offre inopinément à nos regards, chaque surprise nous exposerait à une méprise.

Or il faut rétroagir pour voir l'objet dans son ensemble et ne pas s'exposer à une méprise ; et puis l'amour qu'un être nous inspire ne s'étend-il pas naturellement au milieu qui l'entoure, et ainsi ne semble-t-il pas que tout ce qui le touche participe à la Vie et acquiert par là quelque titre à notre contemplation ? Or c'est ainsi que les objets environnant acquièrent quelque titre.

Ainsi, mon esprit tourmenté de sa préoccupation, grâce à l'idée fixe qui l'obsédait, puise à l'occasion du retour de mon cousin, dans ce simple événement d'ailleurs si dépourvu d'intérêt, des enseignements saisissants de lumière, et je puis dire en toute vérité que la leçon de mon cousin m'en avait plus appris que toutes celles qui m'avaient été données durant trois ans[37]. En effet, j'avais appris d'abord combien sont vaines ces recommandations dictées par la fantaisie d'un maître sans doctrine. J'avais appris l'inanité de la raison individuelle en matière d'expérience. Je savais qu'il existait des lois, que ces lois procédaient d'une raison souveraine, foyer immense dont la raison de chaque homme ne présente qu'un rayon. Je savais, à n'en plus douter, combien les maîtres de l'art étaient ignorants de ces lois à la recherche desquelles j'allais vouer ma vie. Je possédais des

---

[36] Néologisme à partir de *inspectare*, regarder.

[37] Il y a ici contradiction. Voir p. 551, note 20, l. 174.

faits d'où je voyais surgir des milliers d'application, et de ces applications jaillissaient incessamment pour moi de lumineux enseignements. Je tenais dès lors le point de départ de la science[38] que j'avais vainement demandé à mes maîtres et que dès lors je ne désespérais pas de constituer. Qu'on juge de ma joie ! Rien n'égalait à mes yeux l'éloquence des quelques faits dont je me voyais déjà possesseur, et il me semblait, tant je les trouvais resplendissants, que tous les trésors du monde ne m'eussent pas offert plus de richesses.

Chapitre II
[Loi d'adduction]

À quelque temps de là, je revis ce brave cousin, cause innocente de toutes mes joies. Il étudiait la médecine et il venait, en sa qualité d'étudiant, me proposer de me faire visiter l'amphithéâtre de l'École pratique[39]. Je me gardai bien, comme on le pense, de laisser échapper cette occasion de satisfaire un désir que tant de récits avaient surexcité en moi.

Je n'allais pas là seulement comme les gens du peuple vont à la morgue pour voir des morts. Non, la curiosité qui m'y poussait et l'avidité avec laquelle je poursuivais ce que je voulais connaître ne se fussent pas

[38] Le mot *science*, à l'époque de Delsarte, signifie «ensemble, système de connaissances sur quelque matière.» (*Dictionnaire de l'Académie française*, 6e édition, 1832-1835). Aussi, la science est-elle constitué d'instruments («spéculum») qui facilitent l'examen. «Je crois en avoir dit assez pour prouver la nécessité de la science. Il faut à l'artiste un critérium d'examen. Il lui faut une loi.» (*Cours d'Esthétique appliquée*, 1re leçon,1858, p. 124).

[39] Comme nous l'avons déjà remarqué, Delsarte a fréquenté l'amphithéâtre pratique de l'École de médecine de Paris. L'École pratique était constituée de pavillons de dissection (associés à la Faculté de médecine), d'amphithéâtres ouverts à des cours libres où les élèves étaient admis à s'exercer aux dissections des cadavres, de même qu'à des manipulations chimiques.

contentées pour si peu. Les morts, toute attrayante que fût leur vue, ne pouvaient me sourire qu'à la condition d'être disséqués ou, pour le moins, écorchés. Je voulais, comme ces enfants qui brisent leur poupée pour voir ce qu'il y a dedans, je voulais, moi, voir ce qu'il y a dans un mort, et il me semblait que, sous les mutilations que le scalpel fait subir aux corps, j'allais voir apparaître l'essence même de la vie et surgir le mot de plus d'une énigme. Ce que l'instinct me promettait s'est-il réalisé au moins en partie ? Nous le verrons par la suite.

Quoi qu'il en fût, la perspective de cette visite avait pour moi, je l'avoue, l'attrait d'une partie de plaisir. Je m'en faisais une fête et j'en attendais l'heure avec impatience. Mais arrivé là, quand je me vis dans ces lieux lugubres et froids comme le sépulcre[40]; quand je me sentis comme suffoqué sous l'action des gaz méphitiques[41] qui se dégagent de ce foyer d'infection, quand je me trouvai en présence de ces monceaux de cadavres mutilés par le scalpel, défigurés par la putréfaction et dévorés en partie par les rats et les vers ; quand, sous les tables chargées de ces horribles dépouilles, j'aperçus d'ignobles baquets remplis d'immondices humaines sur lesquelles surnageaient ça et là des membres et des têtes d'enfants

---

[40] Delsarte semble associer l'amphithéâtre de l'École à la morgue. «La crudité de la mort, c'est à la Morgue qu'on la trouve, c'est là aussi qu'on vient la chercher, la regarder fixement, la dévisager. [...] La Morgue fait partie du paysage parisien depuis le XIV^{e} siècle, changeant plusieurs fois d'emplacement au cours du XIX^{e} . [...] La Morgue, c'est "le dépotoir de l'incognito et du crime", "les docks de la mort". [...] // La Morgue de Paris est d'abord un lieu qui se décrit : ceux qui écrivent sur elle se livrent à l'exercice, comme à un préambule. Il convient de décrire la Morgue et de le faire avec précision et exactitude car trop d'erreurs, de fables ont été colportées sur son compte. [...] La plupart de ceux qui écrivent sur la Morgue, surtout dans le dernier quart du siècle, médecins, magistrats, mais aussi journalistes, romanciers et poètes insistent sur l'indécence qu'il y a à exposer ainsi des corps, ce qu'ils interprètent comme un signe de décadence » (Bernard, 2001, p. 153 et 158). L'amphithéâtre sert aussi de «préambule» à Delsarte : c'est à l'intérieur de ces murs où l'on «renifle» la mort qu'il énoncera sa prochaine «découverte».

[41] Le gaz méphitique produit des exhalaisons désagréables, parfois même nuisibles, auxquelles on attribuait les maladies infectieuses, les épidémies, la mort.

séparés de leur tronc ; quand je sentis collés sous mes pieds des lambeaux de chair réduits à l'état de boue infecte, mon cœur bondit en tous sens, et je fus pris d'une indescriptible répulsion... Quoi ! me dis-je, ces masses informes et putréfiées ont vécu ! Elles ont pensé ! Elles ont aimé et, qui le croirait à l'horreur et au dégoût qu'elles inspirent, elles ont été aimées, chéries, adorées peut-être !

Ah ! si, comme le pensent ces étudiants, l'âme n'est pas immortelle ; si c'est là que doivent finalement aboutir tant d'aspirations, tant de projets, tant d'espérance, qu'est-ce donc que l'homme ? Mais un sujet de réflexion plus lamentable encore m'était réservé : le spectacle d'une ruine plus profonde que celle dont mes yeux pouvaient à peine supporter la vue allait m'apparaître dans toutes ses hideurs !

Il régnait en effet dans ces lieux sinistres où jamais une larme n'est tombée, où jamais une prière ne s'est fait entendre et où jamais un rayon d'espérance n'a pénétré, il y régnait là quelque chose de plus malsain, de plus nauséabond, de plus délétère que les miasmes putrides qui y infestent l'air, quelque chose de plus triste à voir que ces restes sans nom d'une vie éteinte, quelque chose de plus hideux que ces débris souillés et immondes, quelque chose enfin de plus repoussant que ces nez rongés par les vers et que ces orbites vidées par la voracité des rats : c'est le cynisme des habitués du lieu, c'est leur insensibilité, c'est l'indifférence et l'impassible insouciance où les laissent tant de grands objets de réflexion, c'est cette sécheresse d'aperçu, c'est cet esprit de négation et de révolte dont ces malheureux font parade et qu'ils opposent obstinément à tout sentiment religieux, à tout principe d'autorité traditionnelle ou révélée, c'est ce tour superbe d'esprit fort et cette éternelle raillerie par lesquels ils accueillent

invariablement tout généreux mouvement que fait naître, dans une âme honnête, une saine croyance[42]. Voilà ce qui me frappa plus sensiblement encore que le spectacle des dissolutions que j'ai essayé de décrire.

C'est que les soi-disant vivants qui peuplent ces décombres humains sont plus morts que les cadavres sur lesquels ils exercent leur prétendue science ; c'est qu'ils m'avaient fait apparaître des ruines bien autrement redoutables que celles du corps, ruines qui repoussent l'espérance parce qu'elles naissent du doute et aboutissent à la négation.

C'est que si les corps mutilés et à demi dévorés qui gisaient sous mes yeux m'avaient rempli d'horreur et de dégoût, ils avaient au moins laissé subsister en moi je ne sais quelle vague espérance qui survit à la mort. Mais l'état d'aveuglement lamentable de ces âmes qui ont perdu la conscience de leur être et jusqu'au sentiment de leur existence, l'abîme de ténèbres dans lequel elles se laissent complaisamment glisser, le néant qu'elles décorent du titre de science, tout cela me remplissait d'épouvante, car j'y sentais le doute et le désespoir où leur contact m'eût infailliblement entraîné si, par une faveur spéciale, le ton et la mimique à la fois suffisante et railleuse de ces esprits forts, de ces libres penseurs[43], comme on dit aujourd'hui, ne me les eût tout

---

[42] Les propos de Delsarte témoignent d'une certaine naïveté. Il fait abstraction ou peut-être ignore-t-il l'«utilité» du lieu. «La Morgue est aussi, à mesure que le siècle avance, le reflet des obsessions scientifiques de l'époque, ce haut lieu du positivisme déjà évoqué. Elle n'est plus là seulement pour exposer les cadavres d'inconnus, les faire retourner dans l'ordre de l'état-civil. Certes, elle continue à avoir pour mission d'identifier, mais maintenant avec l'apport des techniques modernes [...] La Morgue sert encore à classer, répertorier, établir des statistiques concernant le suicide et le crime qui donnent des indications sur la société. La science sociale en cours de constitution et ambitieuse d'égaler les sciences exactes comprend – à l'instar de la médecine – l'utilité du corps mort pour étudier le corps vivant.» (Bernard, 2001, p. 160)

[43] Voir *Chapitre II*, notre édition, p. 464, note 18.

d'abord fait prendre en aversion et ne m'eût par là inspiré pour leur doctrine une haine salutaire.

Toutefois, au milieu de tant d'objets de répulsion, la faculté d'observation qui me dominait et à laquelle je devais déjà de si fécondes remarques ne s'était point endormie en moi. Qu'on en juge. Je m'étais déjà demandé à quel signe évident on {pouvait} reconnaître une mort récente. À ce sujet, j'avais rapidement exploré et interrogé toutes les parties du corps des quelques cadavres restés à peu près intacts. Je cherchais donc un trait commun à tous, une forme, un signe invariablement affecté par tous. La main me fournit bientôt ce signe et répondit largement à ma question.

Je remarquai en effet que le pouce affectait chez tous ces cadavres une attitude singulière. Je fus frappé de ce mouvement d'adduction[44] que ni la veille ni le sommeil n'avait encore offert à ma vue. Je fus frappé pourtant de sa persistante coïncidence. Ce fut une illumination ! Je cherchai, pour être plus sûr encore de ma découverte, je cherchai, dans les baquets dont j'ai parlé, des bras séparés du tronc ; la main qui les terminait affectait encore cette disposition. Je vis même des mains séparées de l'avant-bras et toujours j'y retrouvai ce signe. Une telle persistance, tant de mutilation ne pouvait laisser subsister un doute. Dès lors, donc, je tenais à n'en pas douter la séméiotique[45] de la mort. Je vis même des mains totalement séparées de l'avant-bras, et malgré l'ablation des tendons fléchisseurs, toujours j'y trouvais ce caractère. Or une telle persistance dans cette étrange attitude du pouce, jointe à une si frappante coïncidence de rapport, ne pouvait me laisser

---

[44] Voir p. 278, note 411.

[45] Voir p. 267, note 384.

douter un moment de la valeur de ma découverte. Je tenais en effet la séméiotique de la mort[46]. Je m'en réjouis avec d'autant plus de raison que, prévoyant les services que cette découverte pourrait rendre sur un champ de bataille, par exemple, où l'on est exposé à enterrer plus d'un vivant[47], je devinais en outre quelque chose de son importance artistique.

J'interrogeai alors mon cousin et les quelques étudiants présents sur les caractères symptomatiques de la mort, et je vis avec étonnement que non seulement l'expression de ce phénomène leur avait jusque-là échappé, mais qu'ils ne savaient rien de particulier sur cette grave et importante question. Restait, pour compléter ma découverte et pour en déduire d'utiles conséquences, à en vérifier le symptôme sur le moribond. Il m'importait en effet de savoir, après avoir constaté sur le cadavre ce caractère aussi expressif que persistant, dans quelle mesure il se manifeste aux approches de la mort.

À ce sujet, je fus servi à souhait, car on me conduisit de l'École pratique à la clinique et là, sur ma demande, un interne, ami de mon cousin, me plaça devant un agonisant. J'examinai[48] de toute la force de mon attention les mains de ce malheureux qui se débattait contre les étreintes d'une mort inévitable. Je fis d'abord une curieuse remarque sur moi-même : c'est que l'émotion qu'un pareil spectacle m'eût causée en tout

---

[46] Voir 169, note 145.

[47] Rappelons que Delsarte rédige ce texte au cours du conflit franco-allemand, époque où la France est assaillie et Paris assiégé. À cet effet se référer à la lettre du 30 janvier 1871, p. 854-863.

[48] Delsarte était au fait des théories relevant de la phrénologie. Ici, il assure la première étape de l'étude physiognomonique.

autre circonstance était nulle, et qu'ainsi l'attention[49] avait comme absorbé en moi toute sensibilité. Je compris alors le courage que peut inspirer la fonction[50], et je tirai de cette remarque des conséquences d'un haut intérêt artistique[51], conséquences dont je réserve l'exposé pour la clarté de mon sujet.

Or je constatai que les pouces du moribond se rétractaient dans une progression presque insensible, mais arrivé à la dernière lutte et dans les efforts suprêmes que fit ce malheureux pour se cramponner à une vie qui lui échappait, je vis tous les doigts se diriger convulsivement vers la paume de la main et masquer ainsi les pouces qui s'étaient à l'avance rapprochés de ce centre de convergence. La mort suivit de près cette crise et restitua bientôt aux doigts une position plus normale. Mais la rétraction des pouces persista, conformément aux observations précédentes. La présence et la marche de ce phénomène chez le moribond furent invariablement confirmées par les nombreuses vérifications que j'en fis ultérieurement[52].

Ainsi, j'avais acquis la preuve que non seulement l'adduction totale du pouce caractérise la mort, mais que ce phénomène en révèle les approches dans la mesure de son intensité. Je possédais donc le principe d'une séméiotique jusque-là ignorée des physiologistes. Mais ce principe, déjà si

---

[49] Référence à l'attention, soit la seconde étape de l'étude physiognomonique.

[50] Fonction : référence aux obligations des internes oeuvrant à la clinique.

[51] Cette méthode d'observation physiognomonique permettra à Delsarte de dresser un répertoire de signes gestuels et de distinguer les caractéristiques physionomiques (séméiotique).

[52] La faculté d'attention assujettie au jugement permettra à Delsarte de dégager la loi d'adduction du pouce.

plein d'intérêt, il fallait l'utiliser au profit de l'art. C'était dès lors ce dont j'avais à me préoccuper. À ce propos, une foule de tableaux que j'avais jusque-là admirés au musée me revinrent en mémoire.

Je me rappelai, entre autres tableaux, des batailles où sont présentés des morts et des mourants, des descentes de croix où le Christ est représenté mort[53]. L'idée me vint tout naturellement d'aller sur-le-champ vérifier l'action du pouce sur ces diverses représentations que la fantaisie des peintres nous donne de la mort.

C'était précisément un dimanche, et le Louvre se trouvait sur le chemin que je devais suivre pour me rendre au Conservatoire où, comme on le sait, j'habitais en qualité de pensionnaire. Je parcourus donc de nouveau les galeries du Louvre, mais cette fois armé d'un critérium qui allait donner à mes jugements arrêtés une incontestable autorité et là, pour couper court à toute digression inutile, l'ignorance des peintres, et je parle ici des plus renommés, ne tarda pas à m'être démontrée ; que dis-je, elle me sauta aux yeux, car toutes ces mains où ils croyaient avoir représenté la mort[54] ne m'offraient que les caractères d'un sommeil plus ou moins paisible. On peut vérifier partout l'exactitude de ma critique. Ainsi, la seule découverte d'une loi avait suffi pour qu'un pauvre enfant de 15 ans[55], déshérité de toute science et gémissant de la profonde ignorance où on l'avait laissé jusque-là, se sentit élevé à la hauteur d'un critique infaillible et devant lequel les plus grands

[53] Ceci n'est pas sans rappeler la conversation entre Delsarte et le peintre au *Chapitre II* (Voir notre édition, p. 462, l. 88-110).

[54] Dernière étape de l'étude physiognomonique : la capacité à se remémorer les traits/phénomènes perçus.

[55] Lors de sa dernière année au Conservatoire, Delsarte est âgé de 17-18 ans.

artistes ne devaient pas trouver grâce. Je compris alors toute la puissance, toute la fécondité des lois qui règlent la nature de l'homme et combien le génie lui-même devait être stérilisé par l'ignorance de ces lois dont une simple observation peut nous rendre possesseur. Mais, me dis-je, ma découverte n'est pas complète, car si, grâce à elle, j'ai pu constater que toutes ces images de la mort sont infidèles et ne répondent en réalité qu'à l'expression du sommeil, il m'est, d'un autre côté, impossible, je le sens, de constater jusqu'à quel point vivent ces images où le peintre a prétendu représenter la Vie. C'est donc le caractère de la Vie qu'il me faut étudier pour compléter ma critique. Mais, ajoutai-je, comme frappé de saisissement aux éblouissements d'une lumière intuitive, le critérium de la mort ne constitue-t-il pas, par contre, le thermomètre[56] de la Vie ? Cela doit être ! *A priori*, cela est. Cependant, je sens que ce n'est pas ici qu'il peut m'être donné de contempler les phénomènes vitaux qui peuvent se rattacher au pouce, et puisque la mort y est si mal rendue, j'ai de fortes raisons de croire que la vie n'y est pas mieux traitée.

Je quittai donc le musée où je n'avais plus rien à apprendre et, pour observer la mimique vivante du pouce, je me rendis à la promenade des Tuileries[57], fréquentées alors par toute l'aristocratie parisienne. J'examinai avec soin les mains de cette foule de promeneurs. Mais je ne tardai pas à reconnaître que le milieu élégant de ces courtisans, poseurs et désoeuvrés ne saurait rien m'offrir de bon. Ce milieu-là, dis-je, est évidemment faux de la tête aux pieds ; il ne vit que d'une vie factice et

---

[56] Voir p. 110, note 27.

[57] Il s'agit du jardin des Tuileries, parc qui s'étale sur vingt-huit hectares au coeur de Paris.

guindée. Je n'y vois qu'artifice. Or l'art, je le sens, se déshonore en tout ce qui emprunte à l'artifice.

Il me vint alors l'heureuse idée d'aller me mêler aux bonnes d'enfants. Ah ! me dis-je, au sein de ce peuple de nourrices, d'enfants, de bonnes grosses joufflues et de mères de famille, tout cela riant, pleurant à la fois, vocalisant, hurlant, gesticulant, sautant, courant, tourbillonnant... à la bonne heure ! Voilà la Vie ! Et si la contemplation de ce petit monde turbulent et affectueux ne m'instruit pas, où trouverai-je la solution que je cherche[58] ?

Mais cette solution, comme je le prévoyais, ne se fit pas attendre. Ainsi, j'aperçus des nourrices distraites et indifférentes pour l'enfant qu'elles allaitaient : chez celles-ci, le pouce était invariablement rapproché des doigts et affectait ainsi quelques ressemblances avec l'adduction qu'il manifeste dans la mort. Chez d'autres nourrices plus affectueuses, les doigts de la main qui supportait l'enfant, s'écartaient sensiblement et laissaient apercevoir un pouce excentriquement tendu. Mais cette excentration du pouce s'élevait à des proportions bien autrement saisissantes encore chez les mères que je voyais porter leur enfant. Là, le pouce s'écartait véhémentement comme pour embrasser et étreindre un être chéri. Ainsi, je ne tardai pas à reconnaître que l'abduction[59] ou l'écartement du pouce est proportionnel à

---

[58] Tout comme le proposait l'acteur Garrick, l'artiste doit étudier les modèles de la nature. «Il s'agissait d'étudier la physionomie du lord, & de le revêtir si bien de tous les traits, que le peintre pût faire un tableau ressemblant sur cette physionomie empruntée. L'acteur, en conséquence, examine le tic, le caractère particulier de son modèle ; étudie les traits qui le caractérisent le plus, & le copie» (Anonyme, Encyclopédiana : *Recueil d'anecdotes anciennes, modernes et contemporaines*, Paris, 1843, p. 474).

[59] «[S]i le caractère de la mort est dans l'adduction du pouce, l'abduction du pouce doit être l'expression d'un phénomène opposé de la Vie, et devient surabondance de Vie. En effet, là où il y a surabondance de Vie, le pouce s'écarte, se dilate.» (*Cours d'Esthétique appliquée*, 7e leçon, 1858, p. 278). Voir planche p. 169 et note 146, de même que p. 270, note 392.

l'exaltation affective de la Vie. Nul doute, me dis-je, le pouce est, dans sa progression abductive, le thermomètre de la Vie, comme il l'est de la mort dans sa progression inverse. Plus de 200 exemples vinrent confirmer cette remarque, et séance tenante, je pus, à la seule inspection de la main, caractériser chez toutes les femmes qui me passaient successivement sous les yeux le degré d'affection qu'elles ressentaient pour l'enfant confié à leur garde. Tantôt je me disais, voilà une fille servile dont le cœur est mort pour ce pauvre enfant qu'elle supporte comme une masse inerte. Le pouce qui, chez elle, demeure rapproché des doigts rend cette indifférence évidente. Tantôt je me disais, voilà une femme chez qui les ressorts de la Vie s'exaltent au contact du cher trésor que sa main étreint amoureusement. Cette femme, assurément, est la mère de l'enfant qu'elle porte ! L'abduction excessive de ce pouce ne me permet pas d'en douter. Aussi mes déclarations, ou plutôt mes diagnostics aussitôt vérifiés, se trouvaient invariablement confirmés par des renseignements précis, et je vis combien étaient solides les raisons sur lesquelles ils s'appuyaient.

On se figurerait difficilement la joie que me causait une découverte produite et vérifiée dans la même journée sur tant d'exemples si opposés entre eux et si diversement intéressants ! Toutes les émotions de cette extraordinaire et féconde journée avaient tellement surexcité mon imagination que j'eus toutes les peines du monde à calmer mon pauvre cerveau, et loin de pouvoir goûter le repos dont j'avais si grand besoin, j'eus une insomnie où le tumulte de mes idées me fit craindre un moment de perdre la tête. En cette circonstance, je sentis pour la première fois combien est frêle l'instrument de la pensée eu égard à la faculté qui le domine et le gouverne.

En résumé, j'étais, grâce à ma double découverte, en possession d'une loi dont les conséquences devaient toucher aux plus hautes questions

de la science et de l'art, et je pus dès lors affirmer par de nombreux et irrécusables témoignages que le pouce constitue la double sphère d'action, le thermomètre de la Vie comme de la mort.

Je tirai donc immédiatement de la généralisation de ce principe de très intéressantes applications pour mon art. Ainsi, en admettant, me disais-je, la présence de trois hommes auxquels j'aurais individuellement demandé un service, et en admettant que tous trois me disent successivement le simple mot *oui* en réponse à ma demande, et que ces trois hommes accompagnent ce *oui* d'un même signe de main répondant à l'acquiescement, si l'un d'eux laisse son pouce se rapprocher de l'index, il m'est évident qu'il me trompera, car son pouce ainsi placé me dit qu'il est mort à ma proposition. Si je remarque chez le second une légère abduction du pouce, je dois croire que celui-là, bien que peu impropre à m'obliger, le fera cependant par résignation. Mais si le troisième oppose fortement le pouce aux autres doigts, oh ! je puis compter sur son dévouement. Ce dernier ne me trompera pas : l'abduction de son pouce m'en apprend plus sur son dévouement que toutes les assurances qu'il pourrait me donner. Voilà ce que me disait alors une intuition dont 40 ans d'expérience[60] n'ont pu démentir la frappante justesse.

[60] Lorsque Delsarte rédige ce texte, il est âgé de cinquante-neuf ans. Depuis qu'il a été contraint de quitter le Conservatoire, quarante et une années se sont écoulées.

Chapitre III[61]
La voix

Le lendemain de ce jour à la fois si fécond en émotions et en découvertes, mille souvenirs assiégeaient tumultueusement ma pensée et la troublait encore. Je compris que si je ne parvenais à leur imposer un ordre rigoureux de succession, je n'en saurais rien retirer de pratique. Je repris donc pas à pas, en esprit, la chaîne des événements de la veille, mais en sens inverse. C'est-à-dire que je commençai ma marche par où je l'avais terminée la veille, et ainsi je me dirigeai vers le Tuileries pour aboutir à l'École pratique[62].

À la vue rétrospective de tout ce petit monde d'enfants bruyants et réjouis, de ces bonnes grosses nourrices insouciantes et rieuses, de ces mères si tendrement épanouies dans la contemplation de leur bébé, si heureuses de leur air de santé, si joyeuses et si fières de leurs petits progrès, le souvenir d'un phénomène que je n'avais pas d'abord remarqué me frappa avec toute la force d'une actualité saisissante.

Je dois dire en passant que c'est bien plus à la vivacité de mes souvenirs qu'à l'observation présente des faits que j'ai dû mes remarques. C'est que la stabilité est le *sine qua non* des choses que l'on se propose d'examiner, et que la mémoire[63] possède cette vertu singulière de

---

[61] En deuxième page du chapitre troisième, Delsarte écrit : «La voix». Aussi destine-t-il ce chapitre à l'appareil vocal.

[62] L'École pratique, située entre la rue de l'École-de-Médecine, le boulevard Saint-Germain et la rue Hautefeuille.

[63] Pour la science physiognomonique et pour Delsarte, la mémoire détermine la compréhension. «En effet, vous voyez la Vie en nous être la mesure de l'intelligence, en ce

communiquer la fixité aux choses fugitives, la permanence à cette instantanéité et l'actualité au passé. Or les phénomènes de la Vie, se produisant avec la rapidité de l'éclair, ne sauraient être observés que rétrospectivement, c'est-à-dire dans le domaine de la mémoire, sauf à être vérifiés si l'attention dégagée de toute autre préoccupation permet de les ressaisir au passage. Or la remarque que ma mémoire venait de me suggérer me parut d'autant plus intéressante qu'elle constituait encore, dans un nouvel ordre de faits, une opposition flagrante avec l'opinion formulée par mes maîtres à titre de théorie[64]. Ainsi, la nature[65] venait de nouveau me démontrer que le seul côté sur lequel je les avais vu s'accorder reposait sur une erreur fondamentale. J'ai reconnu depuis lors qu'il en est ainsi dans la majorité des cas, de telle sorte que l'on peut presque à coup sûr déclarer erronée une prescription sur laquelle tombent d'accord tous les maîtres de l'art. Cette proposition semble de prime abord inexplicable, mais la raison en est facile à comprendre pour quiconque connaît l'empire du faux sur cette société pervertie dans ses opinions comme dans ses goûts, pour quiconque sait avec quelle déplorable facilité l'erreur se propage et avec quelle ténacité elle s'attache à notre pauvre esprit. L'erreur, d'ailleurs, doit à nos abaissements qu'elle flatte et caresse le privilège de n'être pas contestée, et ce n'est guère qu'à l'égard de la vérité que les esprits se divisent et entrent en contradiction !

---

sens que la Vie, par sa faculté propre – la mémoire -, est le trésor de l'entendement. Que la mémoire s'éteigne, l'intelligence disparaît.» (*Cours d'Esthétique appliquée*, 1858, 5e leçon, p. 224). Voir p. 184, note 171 .

[64] Référence probable au procédé de la réflexion (retour de la pensée sur soi-même) en vue d'examiner une donnée nécessaire à l'activité expressive (productrice de signes), notion que n'ont pas adressé ses professeurs au Conservatoire.

[65] Voir p. 548, note 14.

Voici donc la remarque qui me frappa au milieu des phénomènes qu'évoquait mon souvenir : la voix des nourrices et des mères, lorsqu'elles caressaient leur poupon, affectait invariablement le double caractère de la ténuité et de l'acuité. Ainsi, c'était avec une voix aussi douce qu'élevée qu'elles prononçaient des mots comme ceux-ci : «Qu'il est gentil le petit fanfan ! Faites une risette à Maman ! ... Tout de suite, tout de suite !» Or cette nuance caressante imprimée par la nature aux sons élevés[66] de toutes ces voix forme un singulier contraste avec la prescription que s'accordent à répéter tous les maîtres de chant. Prescription qui consiste à augmenter l'intensité des sons en raison directe de leur acuité. Ainsi, chose vraiment étrange, toute la loi des nuances vocales consiste pour eux à augmenter progressivement les gammes ou phrases ascendantes et à diminuer dans les mêmes proportions les gammes descendantes. Or la nature, par mille exemples irréfutables, me prescrit le contraire, c'est-à-dire une déclivité proportionnelle à l'ascensionalité[67] des sons ! Quel nouveau soufflet, me dis-je, reçoivent ici mes maîtres, ou plutôt c'est moi qui le reçoit pour eux, car les malheureux ne l'ont pas senti. Mais comment ces phénomènes naturels leur ont-ils échappé, et par quelle inconcevable aberration prescrivent-ils, à titre de loi[68], une marche absolument contraire à celle qu'affectent si visiblement ces mêmes phénomènes ?

---

[66] Réfère à l'intention d'énonciation des voyelles et aux nuances vocales (intervalles). «[Les inflexions] tiennent compte de la gravité, de l'acuité du son, de l'intervalle qu'il produit, de son intensité ; la même inflexion - intense ici et plus douce là - n'exprime pas la même chose.» (Cours d'Esthétique appliquée, 3e leçon, 1858, p. 179). Voir p. 159, note 123 et p. 174, note 160.

[67] Néologisme. Pourquoi Delsarte n'écrit-il pas «ascension» ? Est-ce parce que le terme peut être associé à l'élévation miraculeuse de Jésus de Nazareth?

[68] Référence à l'acuité sonore. Delsarte dit à cet effet : «Je ne connais pas une méthode de chant où il ne soit prescrit que l'intensité vocale doit être en raison de l'acuité des sons, c'est-à-dire qu'une gamme doit, en s'élevant, être plus intense.» (*Cours*

Cependant, ajoutai-je, toute erreur, sous peine de sauter aux yeux, doit nécessairement, pour subsister, s'appuyer sur une vérité quelconque. Or sur quelle vérité tant de maîtres prétendent-ils appuyer une erreur si manifeste ? Voilà ce qu'il me faut savoir. Il est maintenant pour moi bien avéré que les sentiments caressants, tendres et doux s'expriment normalement sur les sons élevés. Cela est tout à fait hors de doute. Ainsi, et d'après ces exemples précédents, quand on dit à un enfant avec le ton de la câlinerie qu'il est gentil, on aurait évidemment fort mauvaise grâce à lui beugler ces mots sous prétexte que, d'après les maîtres de chant, ils se produisent sur les cordes élevées de la voix. Mais ma mémoire, comme pour confirmer ce principe et en faire mieux encore ressortir le contraste avec l'usage admis par ces messieurs, me suggère d'autres exemples, puisés à la même source : c'est que dès qu'une mère se fâche contre son enfant et le menace de lui infliger une correction, elle prend aussitôt une voix grave qu'elle s'efforce de rendre puissante et intense.

Voilà donc d'une part - et la nature le proclame -, que la voix va s'amoindrissant en intensité à mesure qu'elle s'élève davantage et que, d'autre part, elle s'accroît à mesure qu'elle s'abaisse. Ce double fait indéniablement établi constitue contre le système en question un argument sans réplique, mais il n'en est pas nécessairement pour cela la réfutation radicale et absolue. Non, sans doute. Quels que soient la signification et le nombre des faits opposés aux prescriptions de ces messieurs, ces faits ne semblent pas cependant exclure les exceptions sur lesquelles ils pourraient se fonder. Je trouve en effet dans mes souvenirs des exemples favorables à ces maîtres. Ainsi, j'ai vu bon nombre de bonnes d'enfants se fâcher en faisant retentir les cordes élevées de leur voix et, d'un autre côté, je remarque

---

d'Esthétique appliquée, 1re leçon, 1858, notre édition, p. 108). Selon Delsarte, la nature prescrit tout le contraire. Voir p. 108, note 24.

encore - et la remarque est importante - une forme, la forme appellative[69] où tous les caractères s'accordent à produire sur les tons élevés la plus grande intensité possible. Ici, les professeurs de chant triomphent, car ils trouvent dans cette forme appellative, toujours et nécessairement aiguë et bruyante à la fois, une éclatante confirmation de leur système.

Et tous ces enfants piaillant qui vous perforent les oreilles avec des cris stridents viennent singulièrement contredire la loi qui semblait pour moi ressortir des premiers exemples cités. Que peut donc signifier cette contradiction ? Il semble d'après cela que le principe formulé tout à l'heure ne se soit pas mieux fondé que celui de mes maîtres, et s'il est vrai que les sons élevés se montrent indistinctement forts ou faibles, j'ai plus qu'eux le droit de préconiser une nuance plutôt qu'une autre.

Cependant, d'après les observations que j'ai déjà faites d'ailleurs, j'ai peine à admettre que Dieu, dont les œuvres sont si parfaitement ordonnées, ait livré au caprice de la fantaisie un ordre de manifestations aussi expressives que celles-là.

Examinons donc avec soin une loi et peut-être la loi que je cherche. Surgirait-elle de cette contradiction même ? Quoi qu'il en soit, il est évident, à présent, que les maîtres de chant ne sont pas plus fondés à prescrire l'intensité des sons élevés que je ne le serais à prescrire le contraire, et en face des faits, il faut bien reconnaître que les sons élevés sont alternativement forts ou faibles. L'exclusion en cette matière ne saurait être. Or la loi, ici, s'il y a loi, est évidemment complexe, et si je parviens à saisir la

---

[69] Appellatif «(mil. XIV[e] s. ; empr. au lat. gramm. *appellativus*, de *appelare* "appeler", calque du grec *prosêgorikos* "dont on se sert pour nommer"» (Rey (a), t. I, *op. cit.*), soit le fait d'interpeller quelqu'un.

raison qui régit l'alternance des nuances dont sont susceptibles les sons élevés, alors je tiendrai cette loi dont je ne me lasserai pas de poursuivre la découverte.

Voyons, s'il est possible, quelles peuvent être les raisons déterminantes de ces nuances opposées ? Mais d'abord poursuivons le développement de nos premières observations : les mères de famille, ai-je dit, impriment à leurs sons élevés une forme exclusivement caressante et ne caractérisent avec intensité que leurs sons graves ou médians. Mais les bonnes d'enfants procèdent en sens inverse, de telle sorte que leur colère se produit invariablement sur des sons élevés dont l'intensité s'exagère en raison directe de leur acuité. Le même phénomène se produit chez les enfants avec cela de particulier que, fâchés ou joyeux, ceux-ci font presque incessamment retentir des sons élevés, lesquels deviennent d'autant plus criards que ces enfants mettent plus d'animation à leurs jeux comme à leur fâcherie, à leur rire comme à leurs pleurs. Mes souvenirs me disent entre autre que les gens du peuple procèdent absolument de la même manière, c'est-à-dire qu'ils se réjouissent ou se fâchent en faisant, comme les enfants, retentir à tout propos leur voix rude.

Les mères de famille se distinguent donc jusqu'ici, quant à l'expression de leur voix, des bonnes d'enfants, de leurs enfants mêmes et surtout des gens de la rue. Cette distinction est parfaitement tranchée, elle est absolue. Mais qu'un événement inattendu surgisse sous leurs yeux, que la vie de leur enfant, par exemple, se trouve menacée, aussitôt l'intensité de leurs sons aigus, je veux dire de leurs cris, rentre dans la donnée commune et, en ce cas, toute différence cesse entre certaines mères de famille et leur bonne. Que dis-je ? Celles-ci se distinguent peut-être encore ici, mais à coup sûr dans un sens tout opposé à celui que j'ai remarqué, car il est certain que,

sous le coup d'une pareille situation, le cri d'une mère doit primer celui d'un être servile.

Il est cependant des femmes chez qui les émotions les plus extrêmes ne sauraient arracher un cri, et cela se conçoit en ce sens que le cri suppose toujours chez celui qui l'affecte une certaine vulgarité. Donc, et j'ai déjà eu l'occasion de le remarquer chez des mères que l'émotion stupéfie et qui, loin de se livrer comme les précédentes aux formes bruyantes, laissent à peine échapper de leur poitrine un léger bruit, celles-ci persistent donc dans tous les cas à se distinguer des gens vulgaires et malgré tout confirment l'observation dont j'...

[—]

Me voici loin, ce me semble, de la solution que je croyais déjà tenir, et tant s'en faut que la lumière se fasse dans mon esprit. Jusqu'ici, les exemples qu'il évoque n'y apportent, en se multipliant, que plus d'obscurité et je ne vois dans toutes ces remarques qu'une série de contradictions d'où il semble impossible de retirer autre chose que la confusion où je me trouve plongé. Mais cette confusion gît-elle réellement dans les faits que j'examine ou bien n'est-elle pas plutôt l'œuvre de mon esprit ? Or, en matière de principe, l'infirmité de la raison personnelle m'est trop souverainement démontrée pour qu'il me soit permis de rattacher à une autre cause les contradictions qui me barrent le chemin et me forcent à confirmer mon ignorance.

Je ne ferai donc pas ici, pour justifier cette ignorance ou pour en atténuer l'aveu, un *mea culpa* sur la poitrine d'autrui. Il faut bien le reconnaître : Dieu sait ce qu'il fait et sa toute puissance n'est assurément

pas coupable des divagations qu'un esprit impuissant trouve commode de lui attribuer. Or que d'autres, dans l'aveuglement d'une orgueilleuse raison, oublient cette simple vérité, qu'ils la contestent même en lui opposant les arguties dont un esprit fort n'est jamais à court et que, pour échapper à la confusion qu'ils tirent inévitablement de l'œuvre mal étudiée du suprême artiste, ils osent lui imputer leurs propres ténèbres. Pour moi, je n'en demeurerai pas moins convaincu que tout ce qui peut me sembler désordonné ou contradictoire dans l'expression des faits que j'interroge n'est qu'apparent et ne gît absolument que dans ma tête.

L'obscurité profonde où la cécité nous plonge n'empêche pas la lumière d'être, et le chaos d'idées qui, le plus souvent, ressort pour nous de l'examen des choses, ne prouve rien d'autre contre ces hommes qui reposent au sein de leur constitution.

Le caillou renferme virtuellement l'étincelle, mais il faut savoir l'en faire jaillir. Ainsi, les phénomènes de la nature renferment de lumineux enseignements ; mais il faut savoir les faire parler et, qui plus est, être initié à leur langage.

Or, ajoutai-je, l'esprit de Dieu réside au fond de toute chose, et cet esprit doit, à un moment donné, faire éclater ses splendeurs aux yeux d'une intelligence à la fois soumise, attentive, patiente et suppliante.

L'Évangile d'ailleurs ne nous indique-t-il pas la voie qui doit féconder des investigations comme celles auxquelles je me livre ? N'est-il pas dit :

«Frappez et l'on vous ouvrira. Demandez et il vous sera donné.[70]» Qu'ai-je donc à faire pour sortir du dédale où ma raison se trouve engagée ? Qu'ai-je à faire en présence des contradictions qui se multiplient sous mes yeux, contradictions qui, cependant , cachent nécessairement un principe fécond ? Qu'ai-je à faire enfin pour voir bientôt surgir la lumière du fond même des obscurités où mon esprit se perd ?

Je chercherai de nouveau, nuit et jour s'il le faut. Je frapperai sans relâche à la porte des faits que je veux examiner. Je descendrai jusque dans les profondeurs intimes de leur organisme ; là, j'interrogerai patiemment chaque phénomène, chaque organe et je supplierai le souverain auteur de m'en découvrir l'objet, les rapports et la raison d'être. Ainsi, je le sens et le reconnais volontiers, la découverte que je poursuis ne saurait être mon œuvre, et c'est pourquoi je la sollicite comme une faveur insigne.

Or il n'en saurait être autrement à l'égard de qui que ce soit. C'est donc, dans tous les cas, une impertinence à l'homme que d'attribuer à son génie personnel, quelque vaste qu'il le suppose d'ailleurs, la découverte d'une loi quelconque. Dieu seul découvre ses trésors et, ainsi que j'en ai fait l'expérience, il ne les découvre qu'à l'œil d'une raison élevée à la contemplation[71] par l'humilité.

---

[70] «Et moi, je vous dis : Demandez et on vous donnera ; cherchez et vous trouverez ; frappez et on vous ouvrira. Car quiconque demande reçoit et qui cherche trouve, et à qui frappe on ouvrira» (Mathieu, 7, 8).

[71] Dans le cadre d'une conférence qu'il prononce le 15 janvier 1877 en vue de l'ouverture prochaine d'une école dédiée à Delsarte, James Steele MacKaye, s'inspirant de l'enseignement de Delsarte, dira au sujet des trois actes de l'esprit (observation, réflexion et contemplation/méditation) : «The act of observation records the facts. These facts being recorded in the memory, as in a mirror where they are reflected, and being held there, their relations are studied until the law which underlies those relations is revealed. [...] The next act we do is to reflect upon our observation ; that we do with the mind. The last act is one in which we wait for enlightenment - for a higher kind of enlightenment ; and every time that this

L'homme cherche ce qu'il désire connaître avec une attention et une patience proportionnelles à l'ardeur de son désir. L'attention dont son esprit est capable et la constance qu'apporte sa volonté dans la poursuite de sa recherche, voilà ce qui constitue sa distinction relative et voilà, en définitive, tout le mérite dont il peut à juste titre s'honorer.

Mais à un moment absolument imprévu, Dieu lui découvre ce qu'il cherche, je veux dire ce qu'il ne cherche pas et, pour sa propre édification, c'est généralement le contraire de ce qu'il cherche qui lui est découvert. Voilà qui est incontestable. Aussi les choses qui lui sont découvertes lui causent-elles tant de surprise qu'il ne manque jamais de se frapper le front en les apercevant, comme pour bien constater qu'il n'est pas l'auteur de leur découverte et qu'il était loin de la prévoir telle, surtout qu'elle s'est produite à ses yeux. Et, afin qu'il n'y ait pas d'équivoque possible dans l'interprétation de ce geste, il l'accompagne invariablement de cette phrase : «Que je suis bête !» On en convient, si l'homme se croit vraiment l'auteur de sa découverte, il choisit mal son moment pour déclarer si carrément son impuissance et sa bêtise.

Mais ne lui sachons pas trop gré de l'aveu qui, d'ailleurs, n'est que la proclamation d'une vérité incontestable. Disons plutôt que cet acte d'humilité lui est arraché par l'éblouissement de la surprise. Heureux, bien heureux l'homme dont l'orgueil ne réagit pas aussitôt contre l'humble et véridique aveu de sa sottise.

---

act of the mind is left out no truth is attained, because truth like life is a gift, not an acquirement. The last act of the mind then is meditation.» (J. S. MacKaye, conférence prononcée au studio de Mrs George E. Hall, 33 east, 17th st., New York, HML, box 5, folder 16b, p. 9). Texte inédit.

Depuis l'époque où je fis ces remarques, je me suis demandé quelle peut être la cause de la stérilité des corps savants et je n'hésite pas le dire aujourd'hui : c'est que les savants se garderaient bien de déclarer qu'ils sont bêtes, et c'est à ce défaut de sincérité qu'est dû, sans doute, le châtiment qui paralyse leur génie.

Mais comment ces hommes ne prendraient-ils pas au sérieux le mince savoir auquel sont attachés et leur fortune et leur renommée ? Comment consentiraient-ils, ces savants à qui le monde rend incessamment hommage, à avouer humblement l'infirmité de leur raison ? Ils affecteront, au contraire, même sous l'écrasement des splendeurs divines, un air de suffisance importante, et quand la toute puissance veut bien, dans sa miséricorde, s'incliner jusqu'à leur bassesse pour leur ouvrir les trésors de sa souveraine conception, croit-on que pour manifester l'admiration saintement respectueuse qu'ils doivent à tant de beauté, ils se prosterneront à l'exemple des Séraphins[72] dont la science vaut bien assurément les quelques notions qu'ils décorent de ce titre ? Ah ! loin de là ! Ce serait mal connaître nos savants que de leur imputer un acte qu'ils qualifieraient, eux, de bassesse et qu'ils déclareraient indigne d'un libre penseur ! Ils se tiendront au contraire debout, la tête haute, prétendant insolemment, en vertu de je ne sais quelle conquête de l'esprit humain, juger l'éternelle et immuable lumière de la raison divine.

Eh bien ! c'est ainsi que ces hommes glorieux de leur vain savoir ont été frappé de vertige par l'éclat même de cette lumière qu'ils croyaient soumettre à leurs investigations, et l'aveuglement où ils sont tombés est le châtiment que Dieu se contente de leur infliger en ce monde.

---

[72] Delsarte endosse la croyance que les Séraphins entretiennent une relation sans intermédiaire avec Dieu.

Cela dit, où en étais-je donc de mes observations ? Ah ! m'y voici : le souvenir des inflexions élevées qu'affectaient invariablement les femmes que j'avais vues, la veille, caresser leur enfant, m'avait frappé avec d'autant plus de raison qu'il constituait un contraste absolu avec la seule loi que je tenais de mes maîtres. Cette loi, qui jusque-là régnait sans conteste, venait donc de subir, sous mes yeux, l'échec d'une réfutation de faits devant laquelle la fausseté de ses applications m'était démontrée avec une évidence qui ne pouvait laisser subsister le moindre doute.

Les exemples en vertu desquels l'erreur des maîtres m'était démontrée proclamaient unanimement, en effet, ceci : que la ténuité de la voix est proportionnelle à son acuité. Or cette formule est précisément, dans la lettre comme dans l'esprit, le contre-pied de la prescription sur laquelle, par une bizarrerie dont j'ai tout à l'heure expliqué la cause, tous les maîtres de l'art tombent d'accord.

La seule observation formulée par mes maîtres à titre de loi est une prescription relative aux nuances vocales et sur laquelle, chose remarquable, non seulement mes maîtres, mais tous ceux qui ont abordé cette question n'ont cessé d'être absolument d'accord. Ainsi, d'après tous les maîtres de l'art, une série de sons ascensionnels, tels que la gamme montante, doit toujours être produite par progression intensitive[73] et, par contre, on doit imprimer à la gamme descendante une nuance ou progression déclive. Nul n'avait jamais mis en doute ce principe universellement admis.

---

[73] Néologisme par dérivation préfixale à partir du verbe *intensifier*.

Ainsi, les faits que me suggérait ma mémoire, faits indéniablement établis pour moi, renversaient de fond en comble la théorie de mes maîtres, tellement qu'il me semblait tout d'abord n'avoir, pour formuler la vérité, qu'à renverser les termes de leur proposition et à prescrire tout le contraire[74].

Mais d'autres exemples survenant, je m'aperçus aussitôt que mes prescriptions n'étaient pas plus fondées que celles de l'usage jusque-là consacré. C'est qu'en effet les nuances opposées ressortaient de la même progression ; or, une progression ascendante donnée, il n'était pas plus vrai de lui attribuer exclusivement une nuance plutôt qu'une autre puisque toutes deux semblaient lui appartenir au même titre. Donc, me disais-je, l'exclusion qu'entraîne l'une ou l'autre prescription est également inadmissible ; donc, la loi que je cherche, si elle existe, ne saurait être que complexe. Donc, groupons, pour la saisir, les expressions contraires ainsi que les circonstances dans lesquelles elles se produisent.

Or une observation importante ressort *a priori* des exemples que j'ai fait précédemment intervenir : c'est que les gens vulgaires ainsi que les enfants semblent procéder à l'égard d'une progression vocale ascensionnelle en sens inverse des mères de famille et des quelques gens distingués dont j'ai remarqué les inflexions... Plus j'y pense, plus cette observation me semble établie. En y réfléchissant bien, elle me paraît indiscutable, absolue, car aucun exemple ne le contredit.

---

[74] «On croit aussi généralement – et on propage aussi cette erreur -, que l'intensité du son est proportionnelle à l'intensité passionnelle. Ceci est tout aussi funeste pour l'art. La nature présente précisément tout le contraire. Ainsi, quand la passion est puissante, la voix s'éteint. Le larynx est le thermomètre de la vie sensitive, et les sons s'éteignent précisément en raison de l'intensité passionnelle. La voix n'est intense que dans le calme, dans la bonhomie.» (*Cours d'Esthétique appliquée*, 1re leçon, 1858, p. 110).

Mais pourquoi donc cette différence ? Quelle raison la motive ? Eh ! mais, me dis-je, comme foudroyé par l'évidence, je tiens la loi ! Oui ! je la tiens ! Rien n'est plus clair : les nuances de la voix se rapportent à deux causes distinctes : le sentiment et la passion. J'ai vu se manifester le sentiment chez les mères de famille et je n'ai rencontré ailleurs que la passion. Or le sentiment et la passion procèdent en sens inverse. C'est la passion qui exalte la voix à mesure qu'elle s'élève ...

[—]

Chapitre IV
Attitude de la tête

Mon voyage rétrospectif, d'après ce point de départ, semblait devoir être encore plus plein d'observations que le précédent. Ma journée avait été si laborieuse, si féconde en remarques inattendues qu'il fallut bien à toute force m'arrêter et stationner un peu à cette première étape.

Après quelques journées de repos, je repris mentalement ma course vers le jardin des Tuileries où me rappelait un instinct[75] plein de promesses. Là, en effet, de nouvelles réapparitions ne tardèrent pas à ajouter leurs lumières à celles dont j'étais encore comme ébloui !

Je me ressouvins que j'avais été vaguement frappé de l'attitude contemplative d'une mère à l'égard de son enfant. Voici pourquoi cette

[75] L'instinct est ici associé à la forme intellective de la mémoire. Voir p. 192, note 195..

attitude m'avait frappé, bien qu'au milieu de l'absorption que me causait la poursuite de mes remarques relatives au pouce : c'est que d'abord, cette attitude contrastait avec celle qu'affectaient presque toutes les bonnes sous l'action du même sentiment, et qu'ensuite elle semblait être un démenti donné aux formes contemplatives que j'avais déduites de ma première découverte en les appuyant sur des motifs comme celui-ci : qu'un peintre admire son œuvre en faisant rétrograder sa tête[76].

Jusque-là, il m'avait semblé clairement démontrer que la contemplation admirative imposait cette rétroaction. J'y voyais, on s'en souvient, le caractère d'une loi, et cela par les raisons que j'ai précédemment indiquées. Eh bien ! toutes ces raisons, si plausibles qu'elles fussent, se trouvaient donc contredites par un seul fait encore présent à mon souvenir, malgré les remarques au sein desquelles il s'était produit et qui, d'ailleurs, devaient avoir été plus que suffisantes pour l'en effacer. Eh bien ! chose étrange, ce fait, vaguement perçu au travers des préoccupations auxquelles il semblait être absolument étranger, était resté persistant dans ma mémoire. Or ce fait, devenu par la réflexion l'objet d'un sérieux examen, ressortait de cette remarque : qu'une femme contemplait son enfant en penchant vers lui sa tête.

En fouillant mes souvenirs, j'y trouvai plusieurs exemples analogues et tout à fait confirmatifs de ce principe opposé à mes remarques : que la

[76] «Je constatais donc comment il pouvait se faire que, dans la joie, le corps dut rétroagir et je saisissais cette première raison : un peintre, admirant son œuvre, ne s'avance pas pour la voir ; il s'éloigne ; il se recule.» (*Cours d'Esthétique appliquée*, 1re leçon, 1858, notre édition, p. 118).

contemplation pousse la tête vers l'objet contemplé[77]. Pourtant, cet exemple n'infirme pas ceux auxquels je m'étais tout d'abord exclusivement attaché. C'est qu'ici, comme dans les précédentes remarques, la loi est complexe, et il convenait tout d'abord de reconnaître que la contemplation ou la simple admiration se produit également par le retrait ou l'avancement de la tête.

Cette double action admise, restait donc à savoir jusqu'à quel point elle se pouvait confondre dans une même situation, c'est-à-dire jusqu'à quel point ces deux inclinaisons inverses se pouvaient produire indifféremment, et si, comme je le devais supposer *a priori*, ces inclinaisons reconnaissaient deux raisons d'être distinctes. En ce cas, quelles pouvaient être ces raisons ?

La question n'était pas facile à résoudre. Cependant, il la fallait trancher nettement. Je ne devais plus goûter de repos jusque-là. Le doute qu'avait jeté dans mon esprit cette nouvelle contradiction m'était intolérable. Je me mis donc intrépidement à l'œuvre, bien résolu de n'en pas démordre jusqu'à la possession d'une solution définitive.

J'évoquai donc dans le monde de ma mémoire tous les souvenirs afférents au double phénomène qui me préoccupait. Ils se présentèrent bientôt plus nombreux et plus saisissants que je n'avais osé l'espérer. Quelle magnifique chose que ces mystérieux réservoirs où, à un moment déterminé, affluent par milliers des tableaux dont jusque-là nous ne nous supposions pas en possession. Je vis donc apparaître, à l'appui de l'exemple que m'avait fourni cette mère dont la tête s'était amoureusement inclinée vers

---

[77] Il s'agit dans le système séméiotique delsartien d'une manifestation (attitude) de type concentrique / concentrique. Delsarte la nomme «contemplation». Aussi l'attitude se définit-elle par rapport à l'objet observé.

l'enfant qu'elle considérait, tout un monde de croyants prosternés et dirigeant avec vénération la tête vers l'objet de leur culte.

Je vis, entre autres exemples, un maître vénérable penchant affectueusement la tête vers l'élève auquel il semblait, par là, donner avec une touchante prédilection ses enseignements lumineux.

Je vis des amants contempler leur bien sous cet aspect attractif de la tête et dont la tendresse semblait, par là, s'affirmer éloquemment.

Mais à côté de ces exemples, j'en vis de tout à fait opposés. Ainsi, d'autres amants se représentèrent à mon souvenir sous un aspect bien différent, et le nombre de ceux-ci semble de beaucoup supérieur aux autres. Ces amants se complaisaient à considérer leur maîtresse à la façon dont les peintres considèrent leur œuvre, en faisant rétroagir leur tête. Je revis des mères et bon nombre de nourrices contempler leur enfant avec ce mouvement rétroactif qui imprime à leur regard une certaine expression d'orgueil satisfait qu'on peut généralement remarquer chez celles qui portent un nourrisson, distingué par sa beauté ou par la richesse de ses vêtements.

Deux mots, aussi importants qu'opposés dans le sens qu'ils déterminent, se dégagèrent bientôt comme d'eux-mêmes du rapprochement de ces exemples contradictoires en apparence : sensualisme et tendresse[78].

[78] Delsarte dira à l'effet de ce trait physiognomonique : «La tête // Trois aspects. Elle se place en bas et elle est réfléchie. En haut et c'est le type vital ; elle reste normale et elle est tendre, affectueuse. // Dans chacune de ces zones, la tête est susceptible de deux penchements : l'un vers l'interlocuteur, l'autre contrairement à lui. Le premier dit la tendresse, le second, le sensualisme. Quand un homme donne la main à une femme, s'il penche la tête de son côté, c'est signe d'amitié ; s'il la penche en arrière, c'est signe de contemplation plus ou moins sensuelle. C'est toujours signe d'admiration.» (*Cours d'Esthétique appliquée*, 7e leçon, 22 juin 1859).

Telles sont les sources auxquelles il convient de rapporter les directions que prend la tête en face de l'objet qu'elle considère. Entre ces attitudes inverses de la tête, une troisième attitude devait naturellement se placer. Il ne me fut pas difficile de caractériser cette dernière : je la nommai incolore ou indifférente[79].

Il est tout naturel, donc, que l'homme - qui considère un objet au point de vue du seul examen qu'en fait son esprit - se place simplement en face de cet objet jusqu'à ce qu'il ait éveillé les mouvements secrets de l'Âme ou de la Vie. Dès lors, cédant irrésistiblement à la sollicitation de ces mouvements, la tête s'incline du côté de l'Âme ou du côté des sens.

Quel est donc pour la tête, me demandera-t-on, le côté de l'Âme et quel est le côté des sens ? Je répondrai simplement tout d'abord, pour abréger l'inutile description des hésitations qui ont dû précéder la claire et irréfutable démonstration que j'en ai finalement tirée : que le côté du cœur est le côté objectif, celui qui occupe l'interlocuteur, et que le côté des sens est le côté subjectif, personnel, vers lequel la tête rétroagit, c'est-à-dire le côté opposé à l'objet du regard. Ainsi, l'on peut dire que c'est en vue de soi et pour soi que la tête se porte en sens inverse de l'objet qu'elle examine, et que c'est pour autrui ou au mépris de soi-même qu'elle se penche vers son objet. Tels sont les deux regards que je caractériserai sous les noms de sensualisme et de tendresse.

Voici pour quelles raisons le premier de ces regards s'adresse exclusivement à la forme de son objet : il en caresse la périphérie et, pour

---

[79] Delsarte traite ici des manifestations (états) animiques associées à la tête. L'*incolore* renvoie à l'attitude normale / animique, le *sensuel* à l'attitude concentrique / animique et l'*affectif* relève de l'excentrique / animique. Voir p. 157, note 119.

mieux en apprécier l'ensemble, il s'en éloigne. C'est ainsi qu'il se produit sous une attitude rétroactive de la tête. L'autre regard, au contraire, va au fond des choses sans s'arrêter à leur surface, dédaignant tout ce qui est extérieur. Il semble chercher à pénétrer son objet jusqu'à sa substance même, comme pour s'y unir plus intimement. D'ailleurs il ne saurait examiner puisqu'il se produit par avancement. C'est ainsi qu'il exprime la confiance, la foi, en un mot le don de soi.

Ainsi, quand un homme serre la main d'une femme, on peut affirmer trois choses en vue de l'attitude de sa tête :

1. qu'il ne l'aime pas si sa tête demeure droite ou inclinée en lui faisant face ;
2. qu'il l'aime tendrement si, après s'être instinctivement tourné de côté pour lui prendre la main, il penche obliquement la tête vers elle ;
3. enfin, qu'il l'aime sensuellement, uniquement pour ses qualités physiques si, en considérant cette femme, il porte la tête vers l'épaule qui lui est opposée[80].

Tels sont en résumé les trois regards dont je constatai le sens avec une joie que je ne saurais rendre et auxquels je pus attribuer définitivement ces titres : regard incolore, regard sensuel, regard affectif. Dès lors, je possédais intégralement la loi des inclinaisons céphaliques, loi qui tire de sa complexité même la fécondité de ses applications.

---

[80] Volontairement, Delsarte simplifie son discours : il aurait pu traiter des six autres attitudes associées à la tête afin de former son accord de neuvième. Voir planche VIII en p. 272, note 400.

Chapitre V
Séméiotique de l'épaule

Quand je me vis possesseur de cette loi dont la triple formule est de nature à défier toute objection, je cherchai devant un miroir à m'en approprier les applications. Mais je vis dans ces essais, nombreux et persévérants, surgir une difficulté que j'avais été loin de prévoir. Ces essais étaient restés aussi vains que multipliés. Je reproduisais bien, et à propos, les mouvements de tête signalés plus haut, mais ils persistaient à demeurer gauches et sans vie. À quoi tenait donc cette gaucherie et cette froideur dont j'avais parfaitement conscience et auxquelles, cependant, je ne pouvais soustraire le jeu de mes organes ?

Je m'exerçais sans relâche à reproduire des exemples encore vivants dans mon souvenir, mais toutes ces laborieuses reproductions, ces efforts de mémoire auxquels je me livrais incessamment, les obstinations d'une infatigable volonté, tout cela n'amenait qu'un résultat négatif ! Je me dépitais d'une gaucherie dont je cherchais inutilement la cause, et un jour, donc, presque découragé de l'insuccès de mes recherches, je me dis avec chagrin : «Que faire ? Hélas ! je n'y comprends rien. Plus je vais, moins j'y vois clair. Suis-je décidément incapable de reproduire la nature, ou la difficulté qui m'arrête est-elle donc invincible ?»

Or, en prononçant ces mots, je remarquai que sous l'action du chagrin qui me les dictait, mes épaules s'étaient singulièrement exhaussées et, comme alors je me trouvais encore dans l'attitude que j'avais précédemment essayé de rendre naturelle, le mouvement inattendu de mes épaules vint soudainement lui imprimer une expression de vie si juste, si vraie, si surprenante.

Eh ! me dis-je, aussi stupéfié de ma découverte qu'étonné de n'avoir pas plus tôt remarqué un mouvement qui saute aux yeux et dont le caractère puissant, expressif[81] semble fondamentalement lié aux actions de la tête, que je suis bête de n'avoir pas su remarquer l'action si évidente d'un agent qui prime la tête elle-même. Comment ai-je pu laissé échapper l'essentiel : le mouvement de l'épaule ! Et je me complaisais, dans la joie du triomphe, à reproduire en les contemplant les expressions que je n'avais pu rendre jusque-là en les déshonorant. Je compris dès lors, à n'en pouvoir douter, toute l'importance de cette dernière découverte.

Mais cette importance, si démontrée qu'elle me fût, ne m'était point encore expliquée. Ainsi, je savais désormais la nécessité de l'action de l'épaule, mais j'ignorais encore sa raison d'être, et cette raison, je ne voulais pas l'ignorer plus longtemps. Il me la fallait définir à tout prix, ne fut-ce qu'au point de vue de l'expression de la tête dont je pressentais la concomitance de rapport avec ce mouvement de l'épaule. L'épaule était donc, à son tour, devenue le principal objet de mes investigations, et il fallait en tirer un enseignement lumineux, irréfutable. Voyons comment j'arrivai à compléter les observations qui devaient constituer les bases de cet enseignement.

Cette mère, que je vis naguère pencher la tête vers l'enfant qu'elle contemplait, avait ainsi quelque chose d'expansif[82] et de fort touchant. Il m'est évident maintenant qu'à mon insu l'épaule de cette femme jouait, dans

---

[81] À la limite, nous pourrions associer cette préoccupation de l'expressivité de l'épaule, chez Delsarte, à la sensibilité expressionniste (au théâtre ou au cinéma, une trentaine d'années plus tard) où les mouvements ne sont plus ceux de la réalité mais bien plutôt ceux que forment le visage de l'âme ; une «stratégie du dévoilement» d'une vérité signifiée par la tension.

[82] Qui ne peut être contenue. (Rey (a), *op. cit.*, t. II, p. 804).

cette attitude, un rôle capital. Or c'est de l'action de son épaule bien plus que du penchement de sa tête que procédait cette expression de tendresse qui me touchait à sa vue.

La tête, en pareil cas, reçoit donc de l'épaule sa plus grande somme d'expression[83]. Voilà un fait important à noter. En effet, qu'une tête, si aimable qu'on le suppose intrinsèquement, se penche vers l'objet de sa contemplation, et que l'épaule qui lui sert de base ne sait pas exalter, il manquera évidemment à l'expression de cette tête un air de vitalité et de chaude sincérité, sans lequel elle ne saurait persuader. Il y manquera ce caractère irrésistible des véhémences que suppose en soi l'amour. Bref, il y manquera l'amour.

Donc, il semble, me dis-je, que j'ai trouvé dans l'épaule l'agent[84], le centre des manifestations de l'amour. Oui ! Qu'en serrant la main d'une amie, j'exalte les épaules, j'aurai par là éloquemment démontré toute l'affection qu'elle m'inspire. Qu'en considérant une femme, je joigne les mains en affectant de nouveau cet exhaussement de l'épaule, aussitôt plus de doute sur la nature du sentiment qui m'attache à elle, et d'instinct tout le monde dira : «Il l'aime d'amour !» Mais que conservant dans cette situation

---

[83] L'épaule participe à l'expression : «L'épaule, c'est le thermomètre de l'amour, de l'émotion, du sentiment. [...] Mais quelle est la nature de cette passion ? Ce n'est pas l'épaule qui le dira ; mais les yeux, la bouche sont là pour le dire. Chaque partie du corps a son rôle spécial.» (*Cours d'Esthétique appliquée*, 7e leçon, 1858, p. 280). Hamel, qui étudie avec Delsarte à la fin des années, 1850 écrit à cet effet : «Remarquons que les épaules n'indiquent que le degré d'exaltation, sans en caractériser l'espèce. Ce sont les autres agents qui spécifient la nature du sentiment éprouvé. [...] Dans tout ce que nous venons de dire, la physionomie du visage joue un grand rôle ; car c'est elle généralement qui caractérise l'espèce de sentiment dont l'élévation des épaules indique l'intensité.» (Hamel, 1906, p. 141-142).

[84] Voir p. 127, note 49.

la même attitude, le même regard, le même mouvement de tête, il m'arrivera seulement de neutraliser l'action de l'épaule ; dès lors, tout amour aura disparu de mon expression, et il ne restera plus dans cette attitude qu'un sentiment vague et froid comme le mensonge.

Encore une fois, donc, les inclinaisons céphaliques dont j'ai antérieurement déterminé la loi semblent ne devoir qu'à l'épaule le sens amoureux qu'elles expriment.[85] Mais la tête, dans sa double inclinaison, caractérise deux amours ou plutôt deux sources d'amour qu'il ne faut pas confondre. Quel rôle joue donc l'épaule à l'égard de cette distinction ? Il sera curieux de le constater. Voyons : le rôle de l'épaule dans la tendresse est considérable, cela n'est plus douteux. Mais ce rôle me paraît amoindri dans le sensualisme[86]. Ainsi, l'épaule s'élève généralement moins quand la tête rétroagit que quand elle s'avance vers l'objet de sa contemplation. Pourquoi cela ? Est-ce que le sensualisme serait moins voisin de l'amour que la tendresse ? Ne constitue-t-il pas, au même titre, une des physionomies essentielles de l'amour ? En un mot, pourquoi l'épaule est-elle moins sollicitée ici que là ? Si je ne me trompe, en voici la raison : c'est que l'amour donne plus qu'il ne prétend recevoir, tandis que le sensualisme demande toujours et ne poursuit guère que la possession de son objet. L'amour comprend et aime le sacrifice ; il envahit tout l'être et lui inspire le don de soi, et ce don n'admet pas de réserve.

---

[85] Le mouvement de tête (associé au sentiment d'amour) combiné à la visualisation gestuelle du mouvement de l'épaule, permet de traduire de façon plus explicite l'«opération de l'âme».

[86] Sensualisme : «(1841) ; de *sensuel*) . Caractère sensuel, recherche des plaisirs des sens.» (Rey (a), *op. cit.*, t. IV, p. 710). Le code gestuel de la tête en mode sensuel diffère de celui de l'amour : la tête adopte alors une attitude excentrique / normale.

Le sensualisme, au contraire, est essentiellement égoïste, et loin de se donner, il prétend s'approprier et absorber en lui l'objet de ses désirs. C'est que le sensualisme n'est pour ainsi dire qu'un amour détourné, rétréci et localisé. Le corps est l'objet de sa contemplation et il ne connaît rien au-delà de la possession de son objet.

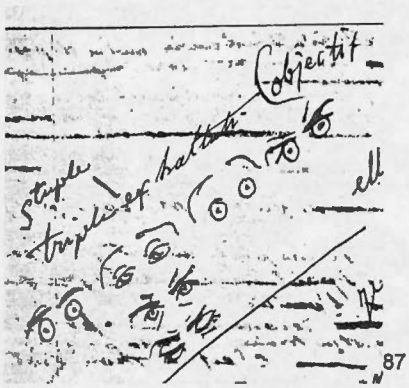
Mais l'amour ne s'arrête pas au corps, ce serait son tombeau. Il en franchit les bornes pour s'élever jusqu'à l'Âme qu'il contemple et dans laquelle il s'absorbe tout entier. Ainsi, l'amour transfigure l'être en consumant sa personnalité. De là vient que celui qui aime ne vit plus de sa vie propre mais de la vie de l'être qu'il contemple.

Que le vulgaire confonde incessamment ces deux choses dans leurs manifestations, que les amoureux eux-mêmes ne sachent pas très bien distinguer en eux la tendresse du sensualisme, pour moi, cette confusion ne m'est plus permise, et je puis, dès la première inspection, me prononcer hardiment grâce aux lumières qui se dégagent pour moi des inflexions de la tête.

Mais revenons à l'épaule : ne suis-je maintenant en droit de dire que je possède dans cet agent le critérium organique de l'amour ? Oui, si l'expérience ne m'eût pas déjà tant de fois fustigé, je l'affirmerais. Mais voyons, poursuivons l'action de cet organe dans ses applications. Une chose tout d'abord m'étonne en vue du rôle que j'ai cru devoir assigner à l'épaule : d'où vient donc, si la désignation de ce rôle est, d'où vient que je la dois au désespoir de mon impuissance, et en y réfléchissant bien, d'où vient l'activité si sensible, si véhémente même qu'affecte l'épaule dans un mouvement de colère ou de simple impatience ? D'où vient sa parfaite concomitance de rapport avec la douleur physique ou morale ? D'où vient enfin cette

universelle application que j'aperçois à présent clairement et que tout à l'heure encore je restreignis si étroitement ? J'avais donc bien raison de ne pas me hâter de formuler une spécification d'emploi que la faiblesse de mon regard m'avait laissé supposer !

Mais si l'exaltation de l'épaule n'est pas le critérium de l'amour, et si ce mouvement se retrouve au même titre associé aux impressions les plus contradictoires, que peut-il donc signifier ? Me voilà, je le vois, encore une fois rejeté bien loin d'une découverte que je croyais tenir.



Qu'il est heureux pourtant que je n'aie été ni publiciste ni journaliste, et combien je bénis aujourd'hui cette défiance de moi-même qui m'a sauvé de la rage d'écrire.[88] Je me serais hâté, sans doute, de faire comme tant

[87] Nous reproduisons les croquis figurant dans le manuscrit.

[88] Ici, Delsarte réitère le même discours qu'il tenait en 1865 devant la Société philotechnique relativement au fait de publier : «Il doit m'en coûter d'attendre ainsi la vieillesse et de remettre jusqu'à ce terme incertain une publication que d'incessantes séductions me sollicitaient à produire. J'ai voulu achever paisiblement mon œuvre. J'ai voulu asseoir mes théories sur le critérium d'une longue et patiente expérimentation. J'ai voulu que la doctrine pour laquelle je vis et je combats eût, pour elle, la sanction du temps et fut enfin, à mes propres yeux, digne de mes auditeurs et de moi.» (*De l'art et de sa genèse*, notre édition, p. 774).

d'utopistes[89]. J'eusse rédigé et annoncé fastueusement ma découverte, puis en supposant que l'erreur dont je viens d'être frappé eut été démontrée... Non pas, certes, pas mes lecteurs ! Les lecteurs ont bien autre chose à faire qu'à vérifier les termes d'une formule. Ils aiment mieux, c'est plus commun, s'en tenir au rapport d'un critique qui, de son côté, parle le plus souvent à tort et à travers des choses dont il n'a pas la plus légère notion et qu'il n'a d'ailleurs ni le temps ni la volonté d'étudier.

J'ai donc à me féliciter hautement de l'esprit de prudence qui me faisait invariablement répondre à quiconque me poussait à une publication prématurée : «Quand je serai vieux.» La vieillesse est arrivée et elle m'a trouvé encore moins disposé que jamais à la publicité et, je l'avoue, cette œuvre n'aura dû son existence qu'aux sollicitations incessantes, aux exigences impérieusement formulées d'une amitié profonde[90] et au dévouement de laquelle il ne m'était plus possible de refuser.

Ce livre n'est donc pas de ma part une entreprise spontanée, c'est l'œuvre de l'amitié, et si cette œuvre a quelque chance de succès, si elle réalise quelque bien, il convient de la faire remonter tout entier aux encouragements persévérants de mon vieil ami Brucker[91].

Revenons maintenant où j'en étais de mes recherches. Il s'agissait donc de spécifier le vrai sens des épaules dans l'expression des passions.

---

[89] Delsarte se réfère ici aux auteurs d'ouvrages qui ne tiennent pas compte du réel.

[90] Voir p. 533, note 3.

[91] Delsarte entretenait une amitié parfois houleuse avec ce dernier.



Son intervention dans tous les genres d'émotions m'étant démontrée, il semblait que la fréquence même de cette intervention dût m'interdire la faculté d'assigner un rôle quelconque à cet agent. Qu'on se figure mon embarras : placé en face d'un organe infiniment expressif, mais dont la physionomie se mêle invariablement à tous les sentiments comme à toutes les passions, comment le caractériser ? Quel nom donner à son rôle dominant ? Comment spécifier cette souveraine puissance en dehors de laquelle toute expression cesse de vivre ?[92] M'était-il permis de l'appeler neutre ? Mais si l'universelle application de cet agent semble jusqu'à un certain point autoriser cette appellation, d'où vient son importance ? D'où vient l'empire qu'il exerce sur la physionomie de ses congénères ? Est-il admissible qu'un agent neutre exerce tant d'action sur l'ensemble des ressorts auxquels il s'associe ? Non ! assurément. Le mot neutre, d'ailleurs, exclut l'idée d'action, et à plus forte raison de l'action prédominante qui convient excellemment à l'épaule[93]. Véritablement, il y avait là pour moi un abîme.

---

[92] Pour Delsarte, les manifestations de l'épaule permettent de mesurer le degré d'intensité de l'émotion ou du sentiment.

[93] Chez Delsarte, l'épaule occupe un premier rang en matière expressive. «Une des plus grandes puissances de l'orateur gît dans l'épaule. Avec un simple mouvement d'épaule, on peut faire infiniment plus d'impression qu'avec tous les gestes extérieurs. Tous les gestes

C'était, comme on dit dans les jeux à devinettes, à donner sa langue au chien[94]. Mais je ne me tenais pas pour battu. Cette nouvelle difficulté ne faisait qu'exalter l'obstination que j'apportais à mes recherches, et avec cette confiance qu'aucun obstacle n'avait encore su vaincre, je me disais que la solution de ce problème était bien due à ma constante persévérance.

Je ne pouvais donc, vu l'importance de son expression, considérer l'épaule comme un agent neutre. Cependant, j'avais à spécifier son rôle à travers les multiples physionomies que je lui voyais incessamment affecter. Là était toute la difficulté, et cette difficulté, il me fallait en triompher pour pouvoir finalement comprendre et déterminer la valeur des agents concomitants[95].

Après m'être longtemps épuisé en recherches vaines et alors que, de guerre lasse, j'allais déclarer insoluble le problème que je m'étais posé, on verra par quelles simples questions, par quelles voies naïves j'en obtins la solution. Ainsi, ce problème, si vainement poursuivi jusque-là, devait finalement se résoudre comme de lui-même, tant il est vrai que je cherchais [de] midi à quatorze heures. Que de peine on se donne quelquefois pour trouver les lunettes que l'on a sur le nez !

---

extérieurs sont presque toujours des gestes d'acteurs qui ne sont pas de nature à convaincre.» (*Cours d'Esthétique appliquée*, 7e leçon, 1858, p. 280).

[94] L'expression usuelle est plutôt «Jeter sa langue aux chiens» ou «Donner sa langue au chat», soit renoncer à deviner quelque chose.

[95] Il s'agit de tous les agents mimiques qui participent à l'expression.

Voici donc à peu près la simple induction[96] au bout de laquelle s'est tout naturellement présentée la formule dont je ne saurais trop préconiser l'importance : l'épaule, chez tout homme ému, s'élève sensiblement sans que sa volonté participe en rien dans cette ascension dont il ne semble pas même soupçonner l'existence. Les développements successifs de cet acte inconscient sont, je n'en puis douter, en rapport de proportion absolue avec l'intensité passionnelle dont ils forment la mesure numérique, de telle sorte que l'épaule constitue le thermomètre de la sensibilité.

Thermomètre[97], voilà un mot excellent ! Saisissant de justesse ! Eh ! mais n'aurais-je pas, en le prononçant, caractérisé naïvement le rôle que je cherche à définir ? Thermomètre de la sensibilité !! N'est-ce pas là le mot de l'énigme ? Thermomètre... Oui ! c'est cela ! Voilà bien l'expression qu'appelaient mes recherches, expression sans laquelle rien ne se pouvait expliquer. Vraiment, elle répond à tout et fait disparaître les difficultés contre lesquelles se brisait ma raison.

L'épaule, en effet, est à la lettre le thermomètre de la passion comme de la sensibilité. Elle est la mesure de sa véhémence ; elle en détermine très visiblement le degré de chaleur ou d'intensité. Cependant, et cela est à noter, elle n'en spécifie pas la nature. C'est dans un sens analogue que l'instrument désigné sous le nom de thermomètre marque les degrés du froid et du chaud sans spécifier la nature du temps, spécification qui appartient exclusivement à un autre instrument complémentaire de celui-ci que l'on

---

[96] Voir p. 193, note 198.

[97] L'épaule (que ce soit son degré d'élévation ou sa position normale, arrière, avant), permet à Delsarte de «caractériser avec une rigueur mathématique» (p. 602, l. 1261) l'intensité du mouvement passionnel. Voir planche IX, p. 272, note 398.

nomme baromètre. Le parallèle est ici absolu, parfait ! Examinons : l'épaule, en s'exhaussant, n'a pas à nous apprendre si la source de la chaleur ou de la véhémence qu'elle caractérise remonte à l'amour ou à la haine. Cette spécification ne ressort pas de sa fonction ; elle appartient toute entière au visage, qui est à l'épaule exactement comme le baromètre est au thermomètre, et c'est ainsi que l'épaule et le visage entrent en concordance de rapport pour compléter le sens passionnel qu'ils ont à déterminer réciproquement et par des voies distinctes. Or l'épaule, en ce qui lui est propre, se borne - et c'est là un assez beau rôle -, à prouver d'abord que l'émotion exprimée par le visage est ou n'est pas vraie, puis ensuite à caractériser avec une rigueur mathématique le degré d'intensité où s'élève cette émotion.

Après m'être ainsi, comme conclusion, formulé cette théorie, Dieu soit loué, me dis-je avec transport, je possède à présent la séméiotique de l'épaule et je tiens, par là, le critérium des puissances passionnelles ou sensitives ! Critérium en dehors duquel il n'est pas de vérités démontrables dans la sphère du sentiment.

Ainsi, un mot que le hasard me suggéra était devenu mon levier d'Archimède. Ce mot, comme un trait de lumière, avait fait jaillir dans mon esprit de fulgurantes clartés qui me découvrirent soudainement les nombreuses et fécondes applications d'un principe jusqu'alors inconnu. Oui ! je tenais dès ce moment un principe esthétique[98] de la plus haute valeur et dont il m'était aisé d'entrevoir les conséquences aussi neuves que profondes.

---

[98] Rappelons que pour Delsarte, l'esthétique est «l'étude des manifestations des sentiments» (*Cours d'Esthétique appliquée*, 1re leçon, 4 mai 1859).

Chapitre VI
Première objection au système thermométrique de l'épaule

Le principe esthétique qui réside dans la séméiotique de l'épaule m'était enfin bien démontré et, à cet égard, nul doute, nulle incertitude ne me semblait plus possible. Je pus donc alors formuler, en toute assurance, la prescription suivante : quand un homme vous dit sous une forme interjective : «J'aime, je souffre, je se suis charmé, etc.», n'en croyez rien si son épaule est demeurée dans une attitude normale. N'en croyez rien, quelle que soit d'ailleurs l'expression qu'affecte son visage. N'en croyez rien, il ment ! Son épaule infirme sa parole. Cette forme négative a trahi sa pensée. Et quand il exprime une passion brûlante, consultez simplement le thermomètre qu'à son insu il offre lui-même à votre vérification. Voyez, lisez, il marque zéro ! Donc, il ment. N'en doutez pas ! Il ment ! Mais son épaule ne ment pas. Il la laisse complaisamment à votre disposition. Lisez, lisez à votre aise : elle porte, inscrites en lettres vivantes, sa feinte et ses habiletés. Il ne saurait vous tromper. Et quand il vous aborde avec des mots comme ceux-ci : «Cher ami ! que je suis ravi de vous revoir !», dites-vous à part, à l'inspection de son thermomètre : «Traître ! tes ravissements aussi bien que ton amitié sont au-dessous du zéro ! Tu cherches en vain à me tromper ; tu n'as plus désormais de secrets pour moi, faussaire maladroit ! Tu ne t'aperçois pas qu'en m'offrant d'une main le bijou faux que tu prétends me vendre, l'autre en même temps me procure la pierre de touche qui me va dévoiler tes supercheries et qu'ainsi ta main droite me livre incessamment les secrets de ta main gauche.»

Quelle admirable chose que ce mécanisme du corps mis au service de l'Âme ! Avec quelle précision il en manifeste les moindres mouvements... Que de magnificences il révèle ! Or, bon gré mal gré, il faut que sous l'action

de la lumière translucide qui éclate dans la fonction de chacun de ses organes, tout aboutisse à la vérité. Elle est visible, elle est saisissante au sein même du mensonge le plus raffiné.

Cependant, quelque fondée que soit la théorie précédente, quelque solide que soient les bases sur lesquelles elle repose, est-elle bien sérieusement à l'abri de toute objection ? Ne pourrait-on, en premier lieu, lui opposer, par exemple, l'impossibilité relative des gens du monde chez qui il serait difficile de constater ces mouvements d'épaule, que l'on y trouve d'ailleurs assez disgracieux, pour ôter aussitôt à quiconque s'y laisserait entraîner l'envie de les reproduire ? Or que conclure de l'absence de ce mouvement chez les gens que l'on dit bien-nés ? Faut-il donc les taxer indistinctement de mensonge ? Ici, je pourrais tout de suite et sans hésiter répondre par l'affirmative : «Oui ! tous les gens bien-nés mentent.» Le milieu qu'ils constituent et qu'on appelle *le monde* n'est qu'un perpétuel mensonge. La civilité elle-même repose sur le mensonge. Il y a plus : elle l'impose comme un devoir. Il faut le dire, le mensonge est plus qu'odieux parce que personne ne s'y trompe : qui dans le monde croit à la sincérité de son interlocuteur ? Que deviendrait le monde, grand Dieu ! si la vérité s'y devait faire entendre ? Ce serait à fuir ! Un quart d'heure de sincérité n'y serait pas tolérable... on s'y égorgerait !! De là l'extrême réserve avec laquelle on y manifeste les sentiments les plus avouables ; de là cette prudence qui paralyse les ressorts même de la vie sensitive ; de là enfin cette non-activité apparente de l'épaule dont on vient de constater la puissance révélatrice. Certes, par ce motif, la valeur de ma première objection serait déjà bien diminuée, mais ce n'est pas assez, je la veux réduire à néant.

Or je nie, malgré les apparences contraires, je nie que l'action thermométrique de l'épaule subisse dans le monde la moindre altération. Je nie formellement que cet agent s'y montre moins expressif et surtout moins vrai que dans la rue, et cela par les raisons suivantes : d'abord, on ne saurait raisonnablement supposer des positions bien ardentes chez des gens énervés sous la perpétuelle influence d'un milieu fardé, blasé, usé par les factices jouissances qui forment leur vie. Or, ici, l'état stationnaire du thermomètre s'explique : qu'il demeure à zéro pour caractériser un milieu incolore et totalement dépourvu de vitalité, rien de mieux ! L'épaule mentirait à sa loi si elle s'exaltait dans un pareil milieu. Donc, elle est ici parfaitement dans son rôle ; elle doit être, *a priori*, impassible dans un milieu négatif.

Mais l'épaule est-elle réellement impassible dans ce milieu qu'on appelle *le monde* ? Oui ! aux yeux des gens qui n'en sont pas et qui, par cela même, ne sauraient comprendre la valeur de tant d'imperceptibles et délicates expressions qui charment les gens de goût et constituent un mode de relations supérieures. Que de choses, en effet, l'épaule révèle dans ces légères oscillations qui échappent au vulgaire ! La loi des puissances infinitésimales, si manifestement démontrée par Hahnemann[99], peut expliquer la force secrète de ces imperceptibles mouvements qui

[99] Christian Friedrich Samuel Hahnemann (1755-1843). À partir d'expériences sur le quinquina et autres produits, il fonde l'homéopathie, médecine basée sur la loi des similitudes. «Une dose à dilution infime a une puissance d'action très élevée pour la guérison alors que la même substance non diluée provoquera la maladie chez une personne saine. Il suffit d'introduire dans le corps la quantité absolument minimale d'énergie identique à celle de la maladie pour que le corps la repousse immédiatement.» (Hypertexte : <http : //patients-actifs.blog.mongenie.com/index.php?page=1> (consulté le 6 décembre 2009)). Delsarte semble associer les vertus de la loi des similitudes aux «légères oscillations» (p. 605, l. 1343) ou aux «imperceptibles mouvements» (p. 605, l. 1345) dont se régale le «monde cultivé».

caractérisent les relations animiques d'un monde cultivé au sein d'un ensemble exquis de courtoisie, d'esprit, d'élégance, de grâce et de bon goût.

Or il importe ici de ne pas oublier ce que j'ai déjà démontré : que le diapason de la rue ne s'accorde en aucune façon avec le ton de la bonne compagnie. C'est qu'il n'y a pas de rapports entre les fines attaches d'une nature délicate et svelte, entre les mouvements flexueux et agiles d'un organisme élégant et les évolutions télégraphiques qu'affectent pesamment des membres alourdis et comme ankylosés par un travail à la fois rude et incessant.

Cette observation me conduit logiquement à une conclusion importante : c'est que la valeur ou l'importance d'une mesure se doit expressément déduire de la nature du milieu où elle s'applique[100]. Exemple : cinq cents hommes constituent une armée respectable au sein d'une population non aguerrie, et cette poignée de soldats présente assurément plus de force morale que les millions d'êtres courbés sous leur domination[101]. Un sourire tombé des lèvres du souverain laisse dans l'âme qu'il pénètre une trace plus profonde que toutes les démonstrations d'un entourage banal ou vulgaire. Le voyageur, retenu l'hiver sous les régions polaires, trouve qu'il fait chaud et prend plaisir à se découvrir, comme nous le faisons en plein été,

---

[100] Voir p. 144, note 88.

[101] Il s'avère difficile de ne pas associer ce passage à la situation à laquelle est confrontée Delsarte au moment de la rédaction des *Épisodes*. Dans la lettre qu'il destine à J. S. MacKaye en janvier 1871, Delsarte écrit : «C'est vraiment une guerre de sauvages que nous font les Prussiens. Ils pillent, dévastent tout, et cela, chez les populations les plus inoffensives et, oh honte! c'est particulièrement à ces populations qu'ils s'en prennent. Ils fusillent les gens au moindre prétexte. Il n'est pas un homme à Solesmes, petite ville ouverte et sans défense, qui n'ait vu braqué sur lui le canon d'un pistolet. Bref, quiconque ne l'a pas vu de ses yeux ne se figurera jamais tout ce que la haine de ces barbares a pu inventer en matière de férocité.» (Notre traduction. Voir *Correspondance*, notre édition, p. 856).

alors que le thermomètre marque encore dix degrés au-dessous de zéro ! L'atmosphère d'une cave que nous trouvons chaude en hiver nous paraît, sans s'être modifiée, d'une froideur glaciale en été. L'alcool, dont les gens du peuple font une si large consommation, est de nature à empoisonner des gens moins robustes. Eh bien ! ils vous avalent ça, eux, comme du petit lait : ça passe comme une lettre à la poste ; cette affreuse boisson renforcée de poivre, de piment et de je ne sais quels corrosifs malfaisants leur paraît douce comme miel, si bien qu'après en avoir absorbé de quoi tuer un cheval, ils vous disent en jubilant qu'ils ont *siroté*[102] ! Ils appellent ça *siroter,* les gaillards ! En vérité, c'est un goulot doublé de fer que le gosier de ces gens-là ! Ou mieux encore, c'est, pour me servir de leur propre expression, une rigole ! Ainsi, boire se traduit chez eux par *rigoler,* et comme ils ont au plus haut degré la passion de rigoler, ils rapportent à rigole tout ce qui les séduit. «C'est rigolo !», disent-ils à tout propos dans leur joyeuse humeur. Par ce mot, ils caractérisent la beauté, la richesse, l'esprit, etc., et voilà comment *rigolboche*[103] désigne pour eux la femme de plaisir, et *rigolbocher*[104], le plaisir de la femme. Ainsi, dans l'estime de ces rigolos, rigolant, rigolbochant, la rigole, on le voit, occupe un rang très distingué et forme l'aimable radical d'une foule d'épithètes.

Quoi qu'il en soit, et pour clore l'incidence où je me suis laissé entraîner, disons que si un homme de force moyenne était condamné à s'ingurgiter ce que tant d'ouvriers absorbent sans sourciller, il n'en reviendrait

---

[102] Siroter : «Boire avec plaisir, à petits coups et longtemps.» (*Dictionnaire de l'Académie française*, 6e édition, 1832-1835).

[103] En argot, *rigolboche* signifie très drôle, fêtard, voire même débauché.

[104] Pour sa part, *rigolbocher* signifie s'amuser beaucoup et danser.

pas. Le malheureux crèverait à l'épreuve. Mieux vaudrait lui infliger l'ancienne question. Cette torture, du moins, n'empoisonnait pas le patient.

Concluons donc : ces exemples prouvent péremptoirement qu'on ne saurait apprécier la valeur d'un acte qu'en tenant compte de la nature de ses agents[105] et qu'en dehors de ces considérations, il faut renoncer à toute appréciation sérieuse dans le champ des manifestations humaines. Ici, je touche, ce semble, à une loi d'ensemble, loi curieuse et que je veux incidemment examiner.

Nous viderons après le chapitre des objections que l'on pourrait peut-être opposer au système thermométrique de l'épaule. Pour ce qui est de l'objection précédente, n'en parlons plus, elle est jugée tout à l'avantage de ma thèse.

Chapitre VII
[Échelle proportionnelle aux classes]

L'étude précédente semble avoir démonstrativement établi une observation considérable : c'est que, entre les diverses classes d'hommes qui composent la société, il n'y a pas de mesure possible si, comme je l'ai précédemment reconnu, la valeur d'une mesure doit se déduire du milieu où elle s'applique.

Il ne paraît donc pas possible d'établir entre tant de milieux divers une échelle de rapports. Cependant, si ces milieux, quelques soient leurs différences, étaient spécifiés et suffisamment connus ; si je pouvais, par

[105] Voir p. 127, note 49.

exemple, apprécier *a priori* le genre et le mode d'activité qui convient à chaque classe de société ; en un mot, s'il m'était possible de caractériser dynamiquement chacune de ces classes, n'arriverais-je pas, en les comparant, à déterminer entre elles une gamme[106] ou échelle proportionnelle et, par là, ne serais-je pas mis en mesure d'appliquer avec certitude les principes établis plus haut ? Telle est la question à résoudre.

Disons tout d'abord que si chaque sphère sociale affecte dans l'intensité de ses évolutions passionnelles un caractère déterminé, elle a conséquemment sa gamme spéciale. Or toutes ces gammes entre elles doivent constituer une échelle proportionnelle en vertu de laquelle elles peuvent être caractérisées. Cela est de toute évidence. Mais la difficulté est de constater le mode ou la tonalité première de ces gammes. Or comment m'y prendre ? Ici, j'abrège pour la clarté de mes démonstrations le récit des péripéties où j'ai dû passer avant de réaliser mes premières observations. Je vais donc exposer purement et simplement le résultat final de mes observations et l'on verra, malgré tant de difficultés soulevées, avec quelle certitude on peut appliquer le principe d'abord établi.

[***]

[106] Une catégorie.

Liste de mes découvertes

Ce texte fut rédigé au cours de l'hiver 1871. Il s'inscrit dans la foulée des documents que J. S. MacKaye demande à Delsarte de lui fournir en vue de la série de conférences qu'il s'apprête à prononcer en sol américain au cours de 1871[1].

Fidèle à sa formule «triplement triple», Delsarte élabore une liste de neuf découvertes, conformément à l'élaboration du principe méthodologique à partir duquel il établit la coexistence des manifestations de l'être. Et soucieux d'enregistrer l'ensemble de ses travaux, il indique sur la seconde page du manuscrit quatre autres «découvertes non moins importantes que les précédentes».

Le manuscrit présente deux feuillets de 31 cm X 20 cm où figurent de nombreuses ratures. Il s'agit manifestement d'un brouillon.

---

[1] Nous ne croyons pas que Delsarte achemina ce texte à MacKaye au cours de l'hiver 1871.

Liste de mes Découvertes.

1 Criterium Doxamen. Contre lequel aucun fait ne protiste.
Specimen d'unité. ou principes générateurs des Sciences

2 la loi mathématique qui gouverne les idées et leur expression
ou démonstration par chiffres des valeurs oratoires.

3. Valeur Sensitive des inflexions. ~~prouvant que tout dans la~~
~~Secret au moyen duquel les inflexions de tous les Etres du monde~~
~~s'y démontre implicitement~~ l'écrit sensitif de tous les Etres du monde c'est
à dire de ce qui sans des Hommes (tous privilégiés)
à la simple audition de les voir.

4. Ecriture de l'accent au moyen de laquelle on pourra arriver
à la partition tous les tons de la voix, tous les accents d'un
peuple ou d'un grand orateur. ~~Soixante~~ total contenant 2,800,000 accents

5. Ecriture du geste, ou moyen de transmettre à la postérité
tous les gestes ~~tous les mouvements~~ toutes les allures et
toutes les ~~manières~~ manières. Jusqu'à ses moindres
traces d'un personnage.

6. ~~Chiffres~~ à la vue des gestes on pourra reproduire avec l'exactitude
~~Plume de Copiste fidèle~~ un tableau dont on n'a pas
le plus fidèle un tableau qu'on n'a jamais eu sous les yeux
~~et modèle sous les yeux~~.

7. — Doctrine ~~Démonstrations~~ physiologiques. Concernant l'appareil
phonique. ou les faits cités renversent toutes les
doctrines reçues jusque là.

8 — Dynamique Science physiologique au moyen de
laquelle ~~tous~~ les mouvements de chaque partie du
corps humain sont fixés
ainsi pour ne parler que de l'œil au seul point de vue
positionnel. il a 105 aspects divers et dont le sens est
parfaitement déterminé.

9 — ~~Système universel de l'Art~~ toutes ces découvertes, et
beaucoup d'autres très importantes, sont groupées, systématisées
~~et~~ développées ~~pour~~ ramenées à une voie d'unité, et
forment ensemble un corps de doctrine que je dois produire
sous le titre de traité universel de l'art.

1

[1] HML, box 1, folder 24. Texte inédit.

Liste de mes découvertes

1. Critérium d'examen contre lequel aucun fait ne proteste[1]. Spéculum d'unité ou principes générateurs des sciences[2].

2. La loi mathématique qui gouverne les idées et leur expression ou démonstration par chiffres des valeurs oratoires[3].

3. Valeur sensitive des inflexions. Secret au moyen duquel je démontre l'état sensitif de tous les êtres du monde, c'est-à-dire des animaux comme des hommes à la simple audition de leur voix[4].

---

[1] Ce critérium est celui de la Trinité (emblématisée par le triangle), principe d'organisation des trois natures coexistantes de l'être.

[2] La science delsartienne se fonde sur argumentaire rationnel. Les lois sont inscrites dans le réel, et l'esprit a le pouvoir d'appréhender et de traduire les phénomènes naturels. Voir p. 100, notes 2 et 3.

[3] Delsarte se réfère ici aux degrés de valeur (valeur quantitative assignée à l'émission vocale, principe d'articulation rhétorique (diction)). Voir p. 164, note 136 et p. 333, note 500.

[4] «[J]e puis affirmer qu'il n'y a pas un mouvement dans l'homme ou dans l'animal qui n'ait son signe phonétique propre.» (*Cours d'Esthétique appliquée*, 4^{e} leçon, 25 mai 1859). Voir , p. 159, note 126. En matière sensitive, Delsarte s'intéresse aussi à l'étude de la valeur des intervalles. Voir p. 158, note 121 et p. 160, note 128. Relativement à ce qui relève de la voix, Giraudet écrit : «Donnant à ses théories un corps scientifique, [Delsarte] avait divisé le chant en trois grandes branches : la Phonascie ou l'étude de la vocale pure ; la Phonologie ou l'étude de la voix dans ses rapports avec le langage, et l'Esthésiophonie ou l'étude du son par rapport aux sentiments.» (Giraudet, 1895, p. 5).

4. Écriture de l'accent au moyen de laquelle on peut transmettre à la postérité tous les sons de la voix, tous les accents d'un peuple ou d'un grand orateur[5]. Le tableau contient 3 800 000 accents.

5. Écriture du geste[6], ou moyen de transmettre à la postérité tous les gestes, toutes les allures et jusqu'aux moindres tics d'un personnage.

6. 9 chiffres[7] à la vue desquels on peut reproduire avec l'exactitude la plus fidèle un tableau qu'on n'a jamais eu sous les yeux[8].

7. Doctrine physiologique concernant l'appareil phonique où les faits cités renversent toutes les doctrines reçues jusque-là[9].

8. Dynamique, science physiologique au moyen de laquelle les mouvements de chaque partie du corps humain s'expliquent ainsi pour

---

[5] Il s'agit de l'écriture des inflexions vocales. Voir p. 159, notes 123 et 124.

[6] La «science» du mouvement delsartien. Voir p. 201, note 225, p. 203, note 230 et p. 205, note 240.

[7] Nous normalisons les soulignements dans le manuscrit (n[os] 6 et 7).

[8] Soit l'accord de neuvième. Voir p. 159, note 124, p. 246, note 340, p. 273, note 401.

[9] Déjà en 1833, dans le cadre d'un texte qu'il dédie à Ponchard, son professeur de chant et de déclamation lyrique au Conservatoire, Delsarte écrit au sujet de l'étude de l'appareil phonique : «c'est alors [...] que nous sentons plus que jamais combien il serait urgent, dans l'intérêt de l'art, de nous rendre compte par une analyse bien raisonnée des effets expressifs du chant et d'arriver enfin à en fixer l'application par des règles solidement basées.» (*Méthode philosophique du chant*, in Porte, *op. cit.*, p. 152-153). Une vingtaine d'années plus tard (1852), il écrit : «Cette découverte, Messieurs, n'en doutez pas, c'est la pierre angulaire d'un édifice à la fondation duquel j'ai usé vingt ans de ma vie. [C]ette découverte [...] est [...] devenue chez moi la clef de voûte de tout un style artistique et physiologique.» (*Mémoire de la voix sombrée*, 1852 in Porte, p. 189-190).

ne parler que de l'œil au seul point de vue passionnel[10]. Il y a 105 aspects décrits, et dont le sens est parfaitement déterminé.

9. Toutes ces découvertes et beaucoup d'autres très importantes sont groupées, synthétisées, développées, ramenées à une voix d'unité et forment ensemble un corps de doctrine que je dois produire sous le titre de *Traité universel de l'art.*[11]

Voici des découvertes non moins importantes que les précédentes, mais qui en sont parfaitement indépendantes.

1. Grammaire générale sur un plan entièrement neuf[12].

2. Mode d'analyse où toutes les opérations de la pensée sont géométralement constatées[13].

---

[10] La dynamique forme la science du mouvement corporel. Elle étudie le rapport de réciprocité entre les agents expressifs (harmonie dynamique). Voir p. 171, note 152, p. 187, note 180.

[11] Ouvrage que Delsarte ne complètera pas.

[12] À partir de 1830, Delsarte élabore une grammaire buccologique (en matière physiologique, système de notation de production des voyelles et consonnes). Dès 1839, une grammaire des inflexions vocales (ascendante, descendante, suspensive) est établie, de même qu'une grammaire du langage articulé (degrés de valeur). Enfin, à partir des années 1850, il accorde une importance accrue à la grammaire du geste (origine et valeur des expressions mimiques à partir d'un ordre différentiel de division et de classification).

[13] Géométrie : «Science qui a pour objet tout ce qui est mesurable [...] La géométrie est le fondement des autres parties des mathématiques» (*Dictionnaire de l'Académie française*, 6e édition, 1832-1835). Pour Delsarte, la pensée produit le langage articulé et ce langage peut être établi selon des règles de différenciation mathématique qui situent l'expression des idées (mesure des degrés de valeur). Voir p. 333, note 501. De plus, chez Delsarte, le geste est conçu à la base de tous les phénomènes de la pensée. «Une parole n'est jamais que l'écho affaibli d'une pensée. Or le geste naît avec cette pensée.» (*Cours d'Esthétique appliquée*, 3e leçon, 18 mai 1859). Aussi la pensée produit-elle chez Delsarte le

3. Dictionnaire sensitif par ordre synonymique où tous les mots dont on a actuellement besoin se trouvent instantanément lors même qu'on ne les a pas présentés à la mémoire[14]. Avantage immense puisqu'on peut être longtemps arrêté par un mot qu'on ne se rappelle pas et dont on a pourtant la conscience. On sait à cet égard que dans les dictionnaires existants, il n'y a pas moyen d'y trouver un mot qu'on n'a pas sur la langue. Non seulement ce dictionnaire nous donne le mot que nous avions oublié, mais il le présente entouré de tous ses équivalents. Et non seulement il donne ainsi les équivalents d'idées, mais il présente encore les pensées et leur équivalent. C'est ainsi qu'un homme inexpérimenté dans l'art d'écrire peut y trouver avec une merveilleuse facilité le développement harmonique de la pensée.

4. Alphabet acoustique où toutes les formes dynamiques de la bouche sont déterminées par la forme même du mot[15].

[***]

---

langage articulé qui, à son tour, participe au langage mimique. La géométrie relève alors des tableaux synoptiques (séméiotique) propres au système delsartien (variations mimiques et gestuelles à partir de tableaux d'accord de neuvième).

[14] Les fonds spéciaux de la *Delsarte Collection* (Louisiane) renferment de nombreux feuillets où figurent des listes de mots sous forme de séries synonymiques (regroupement de mots (sens proches ou voisins), établissement de passerelles facilitant l'association d'idées (partielles ou approximatives). Nous n'avons pas retrouvé de trace d'un dictionnaire synonymique de Delsarte. De tels dictionnaires existaient déjà à l'époque. Nous pensons à ceux de Jean-Charles Laveaux, *Dictionnaire synonymique de la langue française*, Paris, tomes I et II, Thoisnier-Desplaces, 1826 et 1830, celui de J. Fries, *Dictionnaire synonymique complet*, Stuttgart, 1836, M. F. Guizot, *Nouveau dictionnaire universel des synonymes de la langue française*, Paris, Maradon libraire, 1809 (rééd. chez Didier en 1863) et Antoine Léandre Sardou, *Nouveau dictionnaire des synonymes français*, Paris, Dezobry, Madeleine et Cie, 1857.

[15] Dès le début de son enseignement, Delsarte a voulu établir un classement de l'ensemble des phonèmes. Dans un cadre pédagogique, il indique le lieu de résonance des sons et explique à partir du positionnement de la bouche les principes de la prononciation. Bref, cet alphabet relève de la connaissance physiologique et du mécanisme de production des sons.

CONCLUSION

L'édition des manuscrits delsartiens permet d'accorder une attention à l'analyse et à la compréhension des signes graphiques, d'en saisir la portée et de substituer aux mythes un ensemble de connaissances déterminé. L'examen des manuscrits participe à la reconnaissance de lieux de formation issus de réseaux de savoirs (science, philosophie, religion, ésotérisme, arts de représentation, pédagogie, etc.) à partir desquels la pensée delsartienne se constitue. Chez Delsarte, le corps compose une réflexion ; ses propriétés concourent à l'investigation de l'étendue des registres expressifs.

Les manuscrits delsartiens, récits fondateurs d'une rupture dans la thématique corporelle, constituent l'origine d'une nature nouvelle de jeux de physionomies scéniques. Dès la fin du XIX^{e} siècle, la fortune des travaux delsartiens, animés par des pédagogues, des praticiens, des théoriciens, des chorégraphes, des acteurs, metteurs en scène et réalisateurs, contribue à cet art de recherche, d'essai et de nouveauté qui privilégie l'exploration des possibilités corporelles et de ses registres expressifs.

Les principes delsartiens ont d'abord été transmis par le maître lui-même, puis par ceux et celles qui ont étudié avec lui, enfin par leurs élèves ou des partisans qui, par leur enseignement, propagent la «science» delsartienne en Amérique du Nord, en Europe, y compris la Russie. Ce récit fondateur d'une modernité de l'expression se développe et s'épanouit par la force agissante de processus de médiations assurés par des courants qui

fondent un corps scénique novateur. Diverses appropriations de l'enseignement delsartien apparaissent sous un spectrum d'interprétations ; ces dernières relèvent de domaines variés, soit le jeu théâtral, la danse, la formation musicale et le cinéma muet.

LA FORTUNE DES TRAVAUX DELSARTIENS

James Steele MacKaye

L'Américain James Steele MacKaye sera le premier à s'approprier l'enseignement du maître français. Dès 1871, il y a émergence d'une «idée», soit le désir de voir apparaître une première école de formation professionnelle d'acteurs en sol états-unien[1]. James Steele MacKaye, qui avait été l'élève de Delsarte quelques années auparavant, désire fonder avec

---

[1] De 1850 à 1870, il n'existait pas d'école de formation professionnelle d'acteurs aux États-Unis. Un jeune interprète ne pouvait apprendre à jouer qu'en se joignant à une compagnie de répertoire (*stock company*) dont le mode de fonctionnement se caractérisait selon un système d'alternance de pièces choisies. Là, le jeune acteur était appelé à imiter ses compagnons plus expérimentés et se voyait, au cours des années, confier des rôles de plus en plus exigeants. Il pouvait aussi s'inscrire à des classes d'escrime, de danse et même à des leçons d'éloquence lorsque appelé à préparer un rôle particulier. À partir de 1870, ces compagnies se font de plus en plus rares puisqu'un autre mode de fonctionnement fait son apparition : abandon progressif de compagnies permanentes, de programmation à répertoire dramatique et priorité accordée à l'individualisation de projets (créations contemporaines qui ne présentent qu'une seule pièce à la fois et organisation de tournées afin d'assurer la rentabilité des productions). À partir de cette époque, certains, dont MacKaye, furent sensibles au besoin de fonder des écoles d'acteurs. MacKaye ne désirait pas destiner ses élèves à des rôles particuliers ; il leur enseignait plutôt les principes esthétiques et les lois nécessaires au travail de l'acteur. Aussi l'enseignement de MacKaye était-il diamétralement opposée à la méthode imitative des Conservatoires de l'époque et à celle des compagnies de répertoire (stock companies). Précisons aussi qu'à cette époque, il se donnait, à Montréal et à Québec, des cours privés destinés aux acteurs (voir *L'Annuaire théâtral*, n° 16, p. 121-130), cours dirigés par des membres de différentes troupes. Il y eut enfin, au XVIII[e] siècle, l'Académie des Sciences et des Beaux Arts des États-Unis d'Amérique (1786-1811) que fonda l'officier français Alexandre Quesnay de Beaurepaire à Richmond (Virginie).

son maître une école d'art. Comme nous l'avons déjà noté, J. S. MacKaye entreprend dès lors une campagne visant à populariser la pensée delsartienne en sol américain[2]. Bientôt, soit en 1871, il fonde, à New York, la St. James Theatre and School[3]. Cette première école est à la fois un lieu d'enseignement et une maison de production. MacKaye y met en scène sa propre pièce, *Monaldi*[4] et, du même coup, dirige en cours de répétition son enseignement : présentation aux acteurs des principes delsartiens et leur application[5], conduite d'exercices individuels et de groupe, direction d'acteurs, sessions de tutorat. L'école ne demeurera ouverte que le temps de la production, soit six mois.

Six ans plus tard, soit en 1877, MacKaye fonde sa deuxième école, le Conservatoire esthétique, School of Expression[6] (23 Union Square, New

---

[2] Voir l'introduction aux *Préliminaires de l'histoire de mes découvertes*, p. 481, note 6, aux *Épisodes révélateurs*, p. 354, à la *Liste de mes découvertes*, p. 610 et à la *Correspondance*, p. 823-824.

[3] Cette école propose une formation de trois mois. Aux deux premières écoles qu'il fonde, MacKaye y est le seul professeur.

[4] Il s'agit de la première pièce de Steele MacKaye, pièce dont le journaliste Francis Durivage est le co-auteur. La production reçoit de bonnes critiques, mais ne connaît pas de succès financier. Les trois premières écoles de MacKaye seront associées à la production d'une pièce et aux réalités de tournées. Ce ne sera qu'avec l'ouverture de sa quatrième école, le Lyceum Theatre School, que MacKaye réussira à fonder une école de formation parfaitement indépendante.

[5] MacKaye prend soin de fournir aux élèves-interprètes des démonstrations afin de souligner l'efficacité du système delsartien.

[6] Pour chacune de ces écoles, MacKaye accorde beaucoup d'importance à la formation corporelle de l'acteur : «Much has been said, written and taught regarding verbal and vocal culture, while but little attention has as yet been paid to that far higher culture of mind and body implied in a complete mastery to the language of pantomime. // To this language the School of Expression devotes especial attention» (Prospectus du Conservatoire esthétique, 1877, p. 11, HML , box 2a, folder 148, part 1). À la School of Expression, la formation est d'une durée de trois ans. On y offre des cours de pantomime (exercices visant l'harmonie du geste, de l'attitude et de l'expression faciale), de voix, l'étude de l'anatomie et de la

York). Le prospectus du Conservatoire fournit un descriptif des contenus. On y remarque l'importance accordée à la formation corporelle de l'acteur.

> NATURE OF LESSONS TAUGHT IN THIS SCHOOL // PANTOMIME // Dictionary of Pantomimic Expression : an exhaustive exposition of the meaning of the various Attitudes of the Body, the Gestures of the Limbs, and the expressions of the Face. // GRAMMAR OF PANTOMIMIC EXPRESSION : a clear demonstration of the natural laws governing the manifestation of emotion, and the phrasing of pantomimic movements, in their relations to characters, ideal or typical. // ÆSTHETIC GYMNASTICS : // consisting of various exercises in Pantomime, simple and complex, created in careful conformity to principles of perfection in Nature and Art.[7]

Une troisième école voit le jour en 1880, soit le Madison Square Theatre. Chaque fois, MacKaye déclare l'importance d'une école de jeu afin de satisfaire aux besoins du théâtre états-unien. En 1884, le Lyceum Theatre School[8] ouvre ses portes. Cette dernière école sera la plus importante contribution de MacKaye à la formation de l'acteur. La scolarité est d'une durée de deux ans. L'établissement est cette fois équipé de locaux d'enseignement, d'un théâtre, et plusieurs professeurs dispensent les activités d'apprentissage et de formation.

> For the first time in this country, a dramatic conservatory is to be established. This school of dramatic art will occupy a

---

physiologie ; on y enseigne les lois naturelles du mouvement et, en dernière année, un intérêt est accordée à l'apprentissage du rôle de l'interprète à l'intérieur d'une compagnie théâtrale.

[7] Prospectus du Conservatoire esthétique. School of Expression, 1877, p. 23.

[8] École sise au coin de la 23e et 24e rue (New York).

> new, perfectly equipped theatre, with instruction in a wide range of studies from specialists in the highest rank. A distinguished resident of New York, Mr. Steele MacKaye, has been for some time nursing a devotion to dramatic art, which he desired to put into practical form.[9]

MacKaye est convaincu de l'importance de former chacun des agents expressifs de l'acteur : le cursus se consacre aux domaines de la mécanique articulatoire et du langage articulé ; la formation s'intéresse aussi et surtout à l'étude détaillée de l'émotion, à l'imitation des signes extérieurs de la passion (séméiotique), à l'entraînement et à la maîtrise de l'acte artistique.

Tout comme chez Delsarte, l'imitation du professeur était contestée. On invite plutôt l'élève à s'engager à l'intérieur de ses propres voies expressives, à développer, à même l'activité artistique, une sensibilité interne et à garantir la valeur de la part involontaire du jeu (spontanéité). L'établissement du programme d'études du Lyceum, de même que celui des trois écoles précédentes, s'inspire largement de l'enseignement du maître : MacKaye était convaincu que le système delsartien présentait les conditions nécessaires à la formation de l'acteur. Toutefois, il importe de noter que, différemment de Delsarte, l'essentiel de la pédagogie de Steele MacKaye est axé sur l'expérience de la création en atelier, sur le fait artistique.

Gymnastique esthétique ou rythmique

La principale contribution de MacKaye au système delsartien fut sa gymnastique rythmique, série d'exercices visant la reconnaissance de l'exécution artistique à partir du principe de la décomposition des séquences

---

[9] Anonyme, *Boston Herald*, mai 1884.

gestuelles[10]. Une telle gymnastique proposait la libération des voies expressives. Ces exercices de décomposition étaient un moyen d'échauffer le corps, de le détendre et d'amener l'élève à une compréhension des rapports d'étroite dépendance des articulations entre elles. Cette gymnastique contribuait au développement de la force d'action des divers agents expressifs (tête, bras, jambes, mains[11], etc.) ; elle engageait l'élève dans l'étude et la maîtrise de l'enchaînement dynamique et rythmique du mouvement. Chez MacKaye, l'examen des agents dynamiques constitue le fondement d'un travail sur le corps de l'acteur. Il vise une compréhension de l'expression dynamique, une connaissance pratique et le parfait contrôle de la succession dynamique. À partir de tels exercices, l'élève pouvait étudier, ressentir et mieux comprendre la relation entre l'émotion et chacune des parties du corps participant à l'expression.

La gymnastique rythmique n'était pas conçue par MacKaye à titre d'exercices mécaniques. Elle était plutôt destinée à stimuler les possibilités expressives de l'acteur, à le soumettre au contrôle expressif, à atteindre le relâchement, à stimuler l'imagination et enfin à parvenir à ce jeu d'instinct, soit l'acte esthétique[12]. En 1880, l'idée était révolutionnaire. Les implications rythmiques sont fondamentales en modernité. Ces dernières ne se limitent

---

[10] Delsarte s'intéressait déjà à la décomposition. Cette dernière participait à la dynamique du geste expressif. Chez Delsarte et MacKaye, cette gymnastique vise la souplesse dans l'exécution et la précision d'exécution du mouvement à même la formation, le rythme et la succession gestuelle.

[11] Ces agents chez Delsarte et MacKaye forment la source du mouvement.

[12] Rappelons que l'acte esthétique delsartien relève de l'aboutissement de l'acte d'interprétation. Il constitue le pouvoir de réalisation propre à l'acte créateur, un acte intuitif d'interprétation. Voir Introduction, p. 84-90

pas strictement à l'énonciation du texte ; elles adressent aussi et surtout l'expression plastique[13].

---

[13] Au cours du XIX[e] siècle, le ballet, l'opéra et le théâtre russes subissent d'importantes transformations. Le prince Sergei Volkonsky (1860-1937), qui assure alors les fonctions d'intendance des théâtres impériaux et la direction du Ballet russe impérial, s'intéresse aux tendances nouvelles et entretient des liens étroits avec les réformateurs russes et les artistes d'avant-garde de l'Ouest. Les innovateurs russes étaient alors à la recherche d'une forme de validation culturelle de la part de l'Europe. Aussi Volkonsky assure-t-il des voyages d'étude en France, en Allemagne et en Suisse. Dès 1899, il s'intéresse aux travaux delsartiens et aux recherches rythmiques d'Émile Jaques-Dalcroze. En 1913, Volkonsky publie deux ouvrages (*The Expressive Word* et *The Expressive Person : a Stage Training in Gesture according to Delsarte*). Volkonsky y présente une bibliographie qui fournit les études et traités français, allemands et américains sur Delsarte. De ces écrits, il présente la philosophie d'expression, les lois de la dynamique corporelle et de la séméiotique du geste, dresse des exercices et fournit en complément des illustrations. Ces ouvrages eurent un impact considérable sur les praticiens du théâtre russe moderne (Stanislavski, Meyerhold et Vakhtantgov exploreront la sémiotique du geste delsartien et les principes de rythmique). Constantin Stanislavski (1863-1938) s'intéresse aux travaux delsartiens. Stanislavski est à la fois acteur, metteur en scène et pédagogue. Il fonde le Théâtre d'Art de Moscou et son école en 1898. Il est l'auteur d'ouvrages fondamentaux relativement à l'art de l'acteur : *La formation de l'acteur* et *La construction du personnage*. - À partir de la seconde moitié du XX[e] siècle, l'enseignement stanislavskien bouleversera l'Europe et l'Amérique. - Stanislavski connaissait Delsarte : les éléments de sa méthode de jeu de l'acteur, de même que ses exercices de décomposition, de succession et de rythmique. Il proposait d'ailleurs ces exercices à ses acteurs. Stanislavski écrit au sujet de la plasticité du mouvement : «Un acteur a-t-il besoin de tels gestes, purement extérieurs et vides ? Ces gestes donneront-ils de l'aisance et de la grâce à ses mouvement habituels ? // [...] Ces soi-disant mouvements commencent aux épaules, ou aux hanches, ou dans la colonne vertébrale ; ils voyagent à la surface des bras ou des jambes, puis retournent à leur point de départ, sans avoir rien accompli qui soit créateur, sans avoir rien transmis qui provoque une action, rien qui ressemble à une impulsion lancée vers un but. [...] // Essayons plutôt d'adapter ces conventions théâtrales, ces poses et ces gestes à la réalisation de quelque action vitale, à la projection de quelque expérience intérieure. Le geste cessera alors de n'être qu'un geste, il se transformera en action réelle, douée d'un contenu et d'une intention.» (Stanislavski, 1984, p. 69-70). Tout comme Delsarte, Stanislavski s'intéresse aux articulations du geste, à une juste traduction du sentiment. L'art du geste delsartien et stanislavskien s'intéresse à l'expression de l'ensemble du corps humain, à une recherche du vrai physiologique. Pour sa part, l'acteur Mikhaïl Tchekhov (1891-1955) est au fait de la sémiotique, de même que des lois esthétiques du mouvement delsartiens. Il questionne leur incidence sur les techniques de jeu de l'acteur et sur les conditions d'énonciation scénique propres à des modes de représentation particuliers. Pour Tchekhov, le langage gestuel de la représentation, tel que développé par Delsarte, n'était pas simplement une question de pure sémiotique ou d'agrémentation oratoire, mais bien plutôt un questionnement qui engageait une réciprocité entre le mouvement scénique, la représentation des figures passionnelles et l'inventivité corporelle de l'interprète.

À la toute fin du XIX[e] siècle, un compositeur et pédagogue suisse s'inspire des principes de décomposition et de rythme dynamique de Delsarte. Émile Jaques-Dalcroze[14] (1865-1950) croit que les résonances du corps forment l'outil premier de l'artiste. Au cours de sa carrière, il élabore, pour les enfants, une formation qui établit un réseau de correspondances entre les harmonies musicales et l'ordre corporel, une médiation entre l'expression plastique et le registre des sensations musicales. Sa méthode articule un langage corporel et rythmique où le corps, initié aux manifestations de l'âme, devient l'instrument premier d'un mode d'expression.

Au cours de ses années d'études à Paris[15], Jaques-Dalcroze se familiarise avec l'enseignement delsartien[16]. Entre 1903 et 1906, il s'intéresse à l'extériorisation d'attitudes intérieures dictées par les perceptions qu'anime la musique. Il est aussi fasciné par la façon dont les jeux dramatiques peuvent être facilement accessibles aux enfants. Les

---

[14] Entre 1892 et 1910, Jaques-Dalcroze enseigne au Conservatoire de Genève. Rapidement, il constate les lacunes de ses élèves en matière rythmique. Bientôt, il fonde un enseignement où le corps est appelé à développer une sensibilité rythmique. Chez Dalcroze, la musique est de l'ordre de l'expression physiologique. Dès 1910, des mécènes rendent possible la construction d'un édifice – l'Institut Jaques-Dalcroze - dans la cité-jardin de Hellerau. En 1912, on crée un autre Institut à Saint-Pétersbourg et à Londres. La méthode dalcrozienne sera également enseignée au Conservatoire de Stockholm.

[15] De 1884 à 1886, Dalcroze y étudie le jeu avec Edmond Got (1822-1901) et Denis Stanislas Montalant (1824-1904), tous deux formés à l'École royale de musique et de déclamation et sociétaires à la Comédie-Française. Ce sont probablement ces professeurs qui l'initient à Delsarte. Il est possible que lors de son séjour à Paris, Dalcroze ait aussi été en contact avec Alfred Giraudet (voir p. 39, note 96) qui étudia avec Delsarte de 1861 à 1866. Nous savons que Dalcroze possédait dans sa bibliothèque les ouvrages de Giraudet (1895) et d'Arnaud (1882), ouvrages qu'il avait pris soin d'annoter.

[16] Lorsqu'on consulte les archives dalcroziennes (Centre International de Documentation Jaques-Dalcroze (CIDJD), Genève), on retrouve de nombreuses notes marginales dans ses premiers cahiers de préparations de cours qui réfèrent explicitement aux principes delsartiens.

chansons de geste dalcroziennes adressent une étude de mouvements des bras, des mains, de la tête, des yeux et du torse. Le but de ces exercices est de développer et de coordonner chez l'enfant les mouvements et les attitudes de façon à établir, à partir de la portée musicale, des concordances entre le mouvement, le rythme et sa forme plastique.

En 1919, Jaques-Dalcroze rédige un article, *La rythmique et la plastique animée* où il donne une définition - par la négative - de ce qu'il entend par la plastique animée :

> Être arythmique, c'est être incapable de poursuivre un mouvement pendant tout le temps nécessaire à sa réalisation normale [...] C'est ne pas savoir enchaîner un mouvement d'une espèce à un mouvement d'une espèce différente, un mouvement lent à un mouvement rapide, un mouvement souple à un mouvement rigide, un mouvement énergique à un mouvement doux ; c'est être incapable d'exécuter simultanément deux ou plusieurs mouvements contraires. C'est encore ne pas savoir nuancer un mouvement [...], et c'est ne pas pouvoir l'accentuer métriquement ou pathétiquement aux endroits fixés par la carrure ou suscités par l'émotion musicale.[17]

Les études de Delsarte sur la décomposition des gestes et la rythmique participent à la dynamique du geste expressif et vise la synchronie des agents expressifs. Ces exercices ouvrent la voie à la pratique pédagogique de Jaques-Dalcroze. Ce dernier s'en inspire afin de fonder sa

---

[17] Émile Jaques-Dalcroze, «La rythmique et la plastique animée», 1919, in *Le rythme, la musique et l'éducation*, 1920, p. 136. Ce passage n'est pas sans rappeler la loi de rythme dynamique delsartienne. Voir Introduction, p. 78-84.

pédagogie de la musicalité du mouvement[18]. À son tour, la pédagogie dalcrozienne sera au cœur de nombreuses démarches artistiques et pédagogiques au cours du XX[e] siècle (pédagogie musicale[19], danse[20],

---

[18] Au cours du XX[e] siècle, la méthode dalcrozienne sera présentée dans de nombreuses académies de musique, de danse, de conservatoires et d'universités. Plusieurs de ces établissements adopteront les principes et les méthodes de l'approche dalcrozienne.

[19] Depuis le début du XX[e] siècle, l'Institut Jaques-Dalcroze offre aux enfants une formation musicale et rythmique. Les principes de formation musicale et rythmique dalcroziens s'enseignent encore aujourd'hui dans plusieurs de nos écoles primaires au Québec.

[20] L'activité dalcrozienne forme le prolongement des travaux de Delsarte. Les principes dalcroziens furent adaptés aux courants du modernisme en danse par certains disciples qui réussirent à traduire les idées de leur prédécesseur à l'intérieur d'idiomes correspondant aux réalités politiques et culturelles de leur époque. L'adaptation de la théorie et de la pratique dalcroziennes fut introduite en Europe au cours du tout début du XX[e] siècle où les principes mis de l'avant favorisèrent l'essor de nouvelles orientations en danse. Une telle intégration s'est inscrite dans l'entreprise chorégraphique et pédagogique de la théoricienne allemande Mary Wigman (1886-1973) danseuse et chorégraphe, pionnière de la danse expressionniste. Wigman sera l'élève de Jaques-Dalcroze. Elle étudie ensuite avec Rudolf Laban (1879-1958). - Laban aura étudié à Paris avec un élève français de Delsarte en 1902-1903. Après avoir assimilé ces principes, il les met au service de sa pédagogie et, par ses travaux, assure les fondements de la danse moderne allemande -. Wigman fonde son école en Allemagne, la Mary Wigman-Schule (Dresden) en 1920. L'école demeure ouverte jusqu'en 1940. En 1930, elle organise une tournée aux États-Unis. C'est à la suite d'une seconde tournée qu'une école Wigman est fondée à New York. Wigman sera l'une des principales pionnières de la danse moderne en Allemagne. Marie Rambert (1888-1982), elle, étudie avec Dalcroze pendant quatre ans. En 1913, Sergei Diaghilev (1872-1929), alors directeur des Ballet russes, est à la recherche de quelqu'un afin d'assister Valsav Nijinski (1890-1950) dans la chorégraphie du *Sacre du printemps* de Stravinsky (1882-1971). Diaghilev se rend à l'Institut de Dalcroze et choisit Rambert. La participation de Rambert à la production fut des plus significatives. Par la suite, Rambert enseigne à l'École Dalcroze de Londres. En 1920, elle ouvre sa propre école (Londres). En 1930, elle fonde le *Ballet Club* au Mercury Theatre. Rambert et Wigman formeront de nombreux danseurs et chorégraphes au cours de leur carrière. L'intégration des principes de gymnastique rythmique s'est aussi inscrite dans l'entreprise chorégraphique et pédagogique de la théoricienne allemande Dorothee Günther (1896-1975). Günther étudie et applique elle aussi les principes de mouvement mis de l'avant par Émile Jaques-Dalcroze. En 1924, au cours de l'effervescence culturelle que connaît l'Allemagne, Günther fonde sa propre école à Munich. Elle implante un programme de formation dont la démarche vise à développer une esthétique corporelle par l'entremise d'une conscience du mouvement à partir de laquelle émerge une nouvelle sensibilité féminine, politique et culturelle. Son école favorise une éducation dans les domaines de la gymnastique, de la musique rythmique et de la danse. Accordant une importance particulière aux valeurs et aux fonctions de l'expression, Günter élabore un cadre de formation à partir d'une conviction : l'application première de l'exploration doit s'établir à partir de l'énonciation d'un vocabulaire de mouvements élémentaires et fonctionnels qui

théâtre[21]) ; les travaux de Jaques-Dalcroze, à partir de cette connaissance intuitive du mouvement, détermine la progression de nouvelles esthétiques.

Décontraction

Dans le cadre de ses leçons, Delsarte accorde beaucoup d'importance aux mouvements de contraction et au relâchement des muscles[22]. À son tour, l'enseignement de MacKaye préconise la décontraction musculaire. Aussi le relâchement est-il considéré comme essentiel à une liberté d'action nécessaire à la spontanéité du jeu.

---

permette d'instituer une valeur esthétique de laquelle procède le ravissement d'un ordre social nouveau. Précisons que l'école se développe au cours du régime de la République de Weimar et subit d'importantes transformations au cours du III[e] Reich. Aussi est-il possible de constater chez Günther, chez plusieurs chorégraphes de cette époque, tout comme chez Delsarte et Jaques-Dalcroze, les antécédents de l'émergence d'un corps dont les accords de réciprocité permettent l'exploration d'une matière expressive.

[21] Dès 1909, Dalcroze s'associe à Adolphe Appia (1862-1928), metteur en scène et concepteur d'espaces au théâtre. Tous deux participent à la fondation de l'Institut Jaques-Dalcroze. En 1909-1910, les deux collaborateurs s'attaquent à l'élaboration d'espaces rythmiques qui favorisent le jeu et la danse. Au cours des étés de 1911, 1912 et 1913, Dalcroze et Appia conçoivent la scénographie de spectacles de rythmique. Ces derniers attirent à Hellerau l'intelligentsia du monde occidental : Constantin Stanislavski, George Bernard Shaw, Mary Wigman, Sergei Diaghilev, le musicien Darius Milhaud, etc. Au cours de sa carrière, Appia créera de nombreux espaces qui privilégieront le corps et le jeu de l'acteur.

[22] Delsarte établit avec sa séméiotique les variations expressives à partir de l'ordre du concentrique (contraction), de l'excentrique (relâchement) et du normal. Les exercices de décomposition visent eux aussi la décontraction musculaire. Plus tard, l'acteur, metteur en scène et pédagogue français Charles Dullin (1885-1949) propose des techniques de jeu visant le décontraction de l'acteur. Dullin étudie d'abord avec Jacques Copeau (1913-1919). – Nous croyons que Copeau connaissait les travaux de Delsarte. - En 1921, Dullin fonde l'Atelier, un laboratoire d'essais dramatiques où il met au point de nombreux exercices. Il invite l'élève à éviter la crispation des muscles, souvent causée par la préoccupation de l'acteur pour le public. Chez Dullin, les exercices de décontraction proposent une plus large exploitation du corps en scène.

Dès 1919, Constantin Stanislavski[23] se questionne à savoir comment dénouer le corps de l'acteur. Tout comme Delsarte et MacKaye, les efforts de Stanislavski portent sur des exercices permettant à l'interprète d'établir l'authenticité du personnage. L'un des aspects essentiels de l'enseignement stanislavskien propose d'affranchir l'acteur de ses tensions. Chez lui, l'interprète est appelé à être attentif non seulement aux modalités de l'expression mais aussi à une mise en forme gestuelle du sentiment dénouée de tensions. Au XX^{e} siècle, plusieurs hommes de théâtre s'intéressent à la question de la décontraction afin d'appuyer l'acteur dans les possibilités et les difficultés de son jeu. Aussi les exercices de relâchement forment-ils l'une des constantes de la formation de l'acteur moderne.

Imagination

Chez Delsarte, l'imagination est la faculté maîtresse et prédominante de l'artiste. Elle lui fournit une connaissance, une expérience sensible. L'imagination delsartienne est associée aux facultés d'analyse et de réflexion. Elle est pour l'interprète le propre d'un processus d'inventivité dynamique. Dans le cadre de son enseignement, MacKaye confie à l'imagination un rôle essentiel à l'entraînement de l'acteur. Tout comme Delsarte, MacKaye reconnaît à l'imagination son caractère actif et sa richesse créatrice. Pour lui, l'imagination participe à l'activité réalisatrice et est synonyme d'invention technique. MacKaye commençe par mettre en place une série d'exercices

[23] Le système de Stanislavski est une référence, non seulement pour les chercheurs, mais tout aussi bien pour les praticiens. Son approche des actions physiques inspirera les metteurs en scène Bertolt Brecht (1898-1956) et Jerzy Grotowski (1933-1999), pour ne parler que de ceux-ci. Les recherches de Stanislavski sur les «actions physiques» traduisent l'importance qu'il accordait au corps.

destinée à détendre le corps et à libérer les voies expressives. Par la suite, en vue de cultiver l'imagination de l'acteur et de parfaire sa formation, il encourage l'exploration à partir d'une forme d'improvisation à canevas. À partir d'une consigne, l'acteur se charge d'explorer son personnage ou une situation dramatique. De tels exercices d'improvisation visent l'acquisition d'une plus grande souplesse et permettent à l'acteur d'explorer une situation ou un personnage. Ces exercices anticipent les techniques d'entraînement modernes[24].

Stanislavski désirait aussi développer l'imagination de l'acteur. Chez lui l'imagination de l'interprète est stimulée par le biais d'improvisations à partir de situations proposées. L'action d'improvisation stanislavskienne se définit par le «*si magique*». Il propose à l'acteur des scénarios concrets à caractère physique ou psychologique. Que ferais-je si... ? Comment réagirais-je si... ? Le *si magique* permet à l'acteur de se situer à l'intérieur d'une situation dramatique. Il fournit les conditions nécessaires à la mise en jeu de l'acteur. Il permet à l'interprète de considérer les circonstances, de construire[25] son jeu sur les données proposées et de laisser le champ libre au pouvoir de réalisation. Enfin, il agit sur l'imagination de l'acteur tel un catalyseur[26].

---

[24] Des méthodes utilisées par Dullin, la principale est l'improvisation. Tout comme pour Delsarte et MacKaye, Dullin cherche, par sa méthode d'improvisation à éveiller l'écoute et la capacité d'observation de ses élèves. Les exercices d'improvisation visent la souplesse dans le jeu.

[25] En référence à l'ouvrage de Stanislavski, *La construction du personnage*, ouvrage qu'il rédige en 1930. Dans cet opus, Stanislavski y traite de l'art de l'acteur : construction physique du personnage, plasticité du mouvement, diction, intonation, accentuation, rythme, mouvement, éthique théâtrale, etc. Comme on peut le constater, Stanislavski, une cinquantaine d'années plus tard, partage les mêmes préoccupations que Delsarte.

[26] Au XX[e] siècle, l'intérêt pour l'improvisation se développe tout particulièrement au cours des années soixante. Son intérêt repose sur un désir d'invention. L'acteur, se

L'improvisation permet à l'acteur de s'engager à l'intérieur d'un espace d'exploration, à l'intérieur d'une dynamique expressive où il est appelé à développer une plus grande souplesse d'action, à fournir une meilleure écoute de la conduite de l'instant artistique et à s'engager à l'intérieur d'un pouvoir essentiel de réalisation. Les travaux de Delsarte et ceux de MacKaye en matière de rythmique, de décontraction et du pouvoir de l'imagination constituent une révolution dans le domaine de la formation de l'acteur et agissent sur la pratique et l'esthétique contemporaine.

Ted Shawn et le cinéma muet

Au cours du derniers tiers du XIX^{e} siècle et au début du XX^{e} siècle, aux États-Unis, d'importants changements culturels engendrent des transformations notables dans la philosophie et la pédagogie de l'activité physique. À partir des années 1870, de nombreuses propositions fournissent les orientations nécessaires à une expérience visant l'épanouissement de l'individu à partir d'une participation corporelle (exercices qui concourent au développement des dimensions affective, sociale, esthétique et morale de la personne, gymnastique, yoga) ou d'actions thérapeutiques axées sur le rapport de concomitance entre santé physique et psychique. Le delsartisme américain tel qu'il s'est développé à cette époque s'inscrit à l'intérieur de

---

soustrayant à l'influence du texte, provoque par le dynamisme de l'imaginaire une retranscription qui vise à interroger le personnage et les situations dramatiques selon d'autres perspectives.

paramètres où des pédagogues visent à transformer l'individu par le biais de l'activité physique[27].

---

[27] Au cours des deux dernières décennies du XIX[e] siècle, de nombreux delsartistes fondent des écoles d'expression aux États-Unis : écoles privées et départements universitaires offrant une formation où les principes delsartiens sont à l'honneur. Certaines de ces écoles, telles la Boston University School of Oratory, département dirigé par Lewis B. Monroe (1825-1879), dispense une formation d'acteurs. Monroe étudie avec J. S. MacKaye à la fin des années 1870. Sous sa direction, son département acquiert une considérable réputation. Le professeur Samuel Silas Curry (1847-1921) succède Monroe à la Boston University en 1879. Curry étudie avec Monroe et J. S. MacKaye. En 1888, il fonde sa propre école (School of Expression). Cette école propose, tout comme la Boston University School of Oratory, une formation de jeu. L'école de Curry sera l'une des plus prestigieuses aux États-Unis. Pour sa part, Franklin H. Sargent (?-1924) étudie avec Monroe à la Boston University School of Oratory et est introduit au système delsartien par l'entremise de MacKaye. En 1882, il travaille avec ce dernier au Madison Square Theatre. En 1884, les deux hommes collaborent à la fondation du Lyceum Theatre School of Acting. En 1885, Sargent prend la direction du Lyceum et, en 1892, l'établissement devient la American Academy of Dramatic Arts. Aussi l'intérêt pour les principes delsartiens aux États-Unis fut-il nourri par MacKaye, Monroe, Curry et Sargent. Les élèves de ces derniers enseignent partout aux États-Unis et forment la prochaine génération. Des années 1870 à 1900, les delsartistes aux États-Unis enseignent et produisent des spectacles dans trente-huit états. Parmi ceux-ci, quatre-vingt cinq pourcent sont des femmes qui offrent des cours d'élocution et d'expression. Emily M. Bishop (1858-1916) est l'une de celles qui influence le développement du delsartisme américain (États-Unis et Canada). En 1892, elle publie un ouvrage (*Americanized Delsarte Culture*). Son enseignement propose des contenus à caractère éclectique : grâce féminine, exercices de respiration, de relaxation, de rythmique, leçons de maintien (comment s'asseoir, se lever, etc.). Elle entretient aussi ses élèves au sujet de la santé, de la maladie et du vieillissement. Eva Allen Alberti, elle, sera perçue de son vivant telle la meilleure delsartiste. Elle enseigne à New York et au New Jersey. En 1892, elle fonde avec son époux la Madame Alberti's Delsarte School of Expression (557, fifth Avenue, New York), un établissement destiné aux jeunes femmes. Le programme de formation offre de nombreux cours : gymnastique rythmique, littérature anglaise, physiologie, psychologie, anatomie, hygiène, poses plastiques, cours d'histoire de l'art, de musique, de langues, de danse, d'escrime, d'élocution delsartienne. Aliberti offre aussi des récitals où elle présente des tableaux vivants, des pantomimes et des danses. Le phénomène qu'on dénomme le *Delsarte Craze* (1880-v.1895) échoit d'abord à une petite communauté de praticiens qui oeuvre dans les grands centres de l'est des États-Unis (New York, Boston, Philadelphie, Chicago), à San Francisco, Los Angeles et plusieurs villes de l'état de Californie. Ces delsartistes adaptent, transposent et assurent le rayonnement du système originel depuis un enseignement, une pratique et des écrits. Au cours des deux dernières décennies du XIX[e] siècle, le mouvement delsartiste était tellement ancré dans la culture états-unienne que de nombreuses personnes, n'ayant reçu aucune formation – ayant toutefois consulté certains des nombreux ouvrages qui seront publiés sur Delsarte - enseigneront les principes de rythmique, de maintien ou de séméiotique. Chez la plupart, le delsartisme sera synonyme de stricte codification mimique et gestuelle. Enfin, autre témoin du «craze», des marchands fondent, au cours des années 1890, aux États-Unis, des entreprises qui proposent des produits dérivés du delsartisme. Pour ne fournir qu'un exemple, exemple éloquent, la Delsarte Corset Company, sise au 124 West et 23[rd] Street à

Ted Shawn[28] (1891-1972) est exposé au mouvement delsartiste dès 1914[29]. Sa conjointe et collaboratrice Ruth Saint Denis (1878-1968) s'initie à la pratique du delsartisme par l'entremise de sa mère, atteinte de neurasthénie. Cette dernière suit au cours des années 1880-1990 les leçons d'une delsartiste dont l'action vise à atténuer les effets néfastes de troubles nerveux par le biais de l'exercice physique.

En 1892, à l'âge de treize ans, Saint Denis assiste à une démonstration de Genevieve Stebbins[30] (1857-v. 1915) au Madison Square

---

New York, propose des corsets permettant une plus grande liberté de mouvement à la femme. (Werner's Voice Magazine, New York, numéro de juillet 1892).

[28] Ted Shawn, danseur, chorégraphe et pédagogue est l'auteur d'un ouvrage sur François Delsarte : *Every little movement, A book about François Delsarte, the man and his philosophy, his science and applied aesthetics, the application of this to the art of the dance*, 1968.

[29] Shawn, alors souffrant, rencontre Mary Perry King (1865-v. 1930), une delsartiste qui enseigne à New York et au Connecticut (New Canaan). C'est au Connecticut qu'elle fonde son école (School of Personal Harmonizing). King écrit des ouvrages (dont *Comfort and Exercise* (1900)), des articles et prononce des conférences sur la danse poétique, la femme naturelle et celles de l'Orient. Ses cours favorisent une libération du corps, de l'esprit et de l'âme et proposent des exercices visant à procurer à l'individu le bien-être. De plus, en 1815, Shawn est en contact avec Henrietta Hovey (1849-1918) à Los Angeles. Hovey s'initie aux principes delsartiens à la Boston University School of Oratory. Elle assiste aux conférences de J. S. MacKaye puis, en 1878, se rend à Paris parfaire sa formation avec Gustave Delsarte. Elle débute son enseignement et ses conférences dès son retour. Au cours des années 1880, on la considère telle une sommité delsartiste. «Dans [les] cercles de la haute société, Henrietta Hovey fait figure d'arbitre des élégances et contribue notamment à la réforme de l'habillement en propageant la mode des robes d'inspiration préraphaélite» (Shawn, 2005, p. 220, note 6).

[30] Genevieve Stebbins est l'une des figures dominantes du mouvement delsartiste aux États Unis. Elle étudie avec MacKaye entre 1876 et 1878. En 1881, elle se rend en Europe afin d'étudier Delsarte et la statuaire classique. Elle y rencontre l'abbé Delaumosne et, grâce à l'épouse de Delsarte, peut consulter certains manuscrits. Dès son retour aux États-Unis, elle incorpore la statuaire et le principe des poses plastiques (ou tableaux vivants) à l'enseignement delsartien. Rapidement elle popularise le système delsartien dans les milieux de l'entraînement physique et celui de l'expression non verbale. Les cours de Stebbins se destinent essentiellement aux femmes de la classe moyenne. Au cours des années 1880 et 1890, Stebbins transforme les exercices harmoniques de MacKaye en une

Theatre de New York[31]. L'expérience est déterminante pour Saint Denis : la portée des mouvements de transition de Stebbins s'inscrira dans l'esthétique de la danse moderne[32]. Aussi les débuts de Saint Denis et de Shawn correspondent-ils à ce moment où l'ascendance des travaux delsartiens a exercé, aux États-Unis, un pouvoir d'action considérable.

---

formule destinée à fortifier le corps féminin, à cultiver la santé, la grâce, la flexibilité et les possibilités expressives. L'art classique formait l'essentiel de son approche de l'expression. Stebbins encourageait ses élèves à percevoir l'art classique et la pratique des poses plastiques en tant que modèle du Beau, du Vrai et du Bien. La technique du corps classique issue de la statuaire était perçue par ses élèves tel un idéal. Par l'entremise de Stebbins, la «science» expressive empruntée à Delsarte provoque l'émergence d'une expression corporelle déterminante : l'approche du mouvement préconisé par Stebbins et ses performances introduisent à la fin du XIX^{e} siècle, les fondements d'une pratique artistique particulière. Stebbins sera la première aux États-Unis à publier un manuel d'exercices relevant de l'enseignement de Delsarte (*Delsarte System of Expression*, 1885). Ce dernier met l'accent sur les principes de décomposition, de relaxation, d'équilibre et d'opposition. Stebbins est d'abord et avant tout une enseignante, formant des professionnels et des amateurs dans son école (New York School of Expression). Au cours de sa carrière, elle offre plusieurs ateliers dans des universités de la Nouvelle-Angleterre, de même que de nombreux récitals relevant de l'art de l'éloquence. Mais ce sont ses spectacles de type non verbal (poses plastiques (statue posing), pantomimes (dance dramas)) qui attirent l'attention.

[31] Le programme consiste en une suite de poses plastiques (tableaux vivants). Chez Stebbins, le but des séances de poses est de présenter la mise en forme d'une danse rythmique qui met l'accent sur les principes d'équilibre, d'opposition et de succession. Ces séances de poses se modèlent sur l'enseignement delsartien et mettent en scène une série d'images dont les transitions sont aussi importantes que les pauses elles mêmes. Les pauses interrompent la continuité de l'action pour quelques secondes et, de façon presque imperceptible, la prochaine transition débute. Chacune des séquences est ponctuée par les applaudissements des spectateurs ; ces derniers apprécient particulièrement les moments de transition.

[32] «La sinuosité, la lenteur, la douceur des mouvements séduisent particulièrement la jeune fille [...]. L'exemple de cette demière [Stebbins] confortera Saint Denis dans ses choix esthétiques. En Genevieve Stebbins, Ruth Saint Denis aurait pour la première fois reconnu l'orientation qui devait polariser une grande partie de son cheminement artistique.» (Shawn, 2005, p. 241, note 3).

En 1914, Saint Denis et Shawn fondent la Denishawn School[33] à Los Angeles. L'année suivante, c'est au tour de la compagnie des Denishawn Dancers de prendre son envol. De l'école et de la compagnie émergent les grands noms de la seconde génération de la danse moderne américaine[34]. Pendant les douze années d'activité de la Denishawn School, Saint Denis et Shawn transmettent aux élèves leurs connaissances des principes delsartiens[35]. On y enseigne la «science» des signes physionomiques (séméiotique), de même que les lois du mouvement delsartien. De plus, à partir des principes de gymnastique rythmique issue de l'enseignement de Jaques-Dalcroze, l'apprenti-danseur est en mesure d'accroître son sens rythmique de l'expression. L'école prône une danse qui vise une compétence expressive du corps à partir d'éléments affectifs et intuitifs, une esthétique du sentiment. L'école ne cessera de proposer de nouveaux langages gestuels. Pour Shawn, Delsarte aura su distinguer la nature du mouvement.

---

[33] L'école est située sur les collines d'Hollywood. L'établissement interromp ses activités en 1917 et rouvre de nouveau en 1922. La Denishawn School ferme définitivement se portes en 1931.

[34] Les Martha Graham (1894-1991) Doris Humphrey (1895-1958), Charles Weidman (1901-1975) et Lester Horton (1906-1953) sont issus de cette école et participent aux innovations du langage gestuel et chorégraphique de la danse moderne. La technique de Graham se fonde sur la respiration, la contraction et la détente. Celle de Humphrey utilise le poids, l'équilibre et les rythmes de chutes et de rétablissement ; celle de Horton développe une approche de la souplesse, de la force, de la coordination et de la maîtrise corporelle. Chacune de ces techniques est issue de Delsarte.

[35] La formation à la Denishawn School est éclectique. Elle propose une initiation aux lois delsartiennes, des techniques de danses orientales, des classes de ballet, de danse créative, des leçons de piano, de français, d'artisanat, des ateliers de conception et de fabrication de costumes, d'accessoires, etc. On y offre aussi, comme nous le verrons, des classes de jeu destinées aux interprètes du cinéma muet (Shawn, 2005, p. 248, note 21).

Alors que St Denis et Shawn transforment la danse, un autre courant artistique prend également naissance aux États-Unis et progresse rapidement : le cinéma muet[36]. Au cours des années 1910, la danse moderne partage ses activités avec l'industrie du cinéma muet[37]. Dès 1915, certains studios hollywoodiens inscrivent plusieurs interprètes à la Denishawn School[38]. À cette époque, les propriétaires de studios et des réalisateurs sont convaincus que la danse propose la meilleure formation possible aux interprètes de cinéma. La formation à la Denishawn privilégie une typologie des passions qui, par son usage, devient une forme représentative des conventions cinématographiques américaines du début du XX^{e} siècle. Les leçons visent à initier les élèves au mouvement expressif et à cette codification plastique du geste et de l'attitude (séméiotique) issue des travaux delsartiens.

---

[36] Relativement au jeu de l'acteur, non seulement le delsartisme contribue, à ses débuts, à l'essor du cinéma muet aux États-Unis, il demeure une influence vitale jusqu'à l'avènement du son (1930) et même après. En 1950, Sir Charles Spencer Chaplin Jr (Charlie Chaplin (1889-1977)), présente aux acteurs impliqués dans la production cinématographique *The School for Scandal* (scénario de Richard Brinsley) un ouvrage qui renferme les principes de codification du geste delsartien. Chaplin prétend que c'est à partir d'une telle séméiotique que le comédien peut construire son personnage. « "Vous serez surpris de découvrir à quel point cet ouvrage peut être utile", dit Charlie. Les comédiens se précipitèrent pour en trouver des exemplaires.» (Epstein, 1994, p. 69). Il s'agit probablement de l'un des nombreux ouvrages que les delsartistes publièrent au cours des années 1880-1890.

[37] De 1905 à 1910, le cinéma muet devient une industrie. Les studios s'installent à Hollywood. et se développent rapidement dès la première guerre mondiale. Au cours de cette période, le cinéma affirme ses moyens d'expression et de production et connaît une importante période d'épanouissement.

[38] Les interprètes participent à deux sessions de formation par semaine afin de se familiariser avec les codes expressifs hérités de Delsarte. Le réalisateur D. W. Griffith (1875-1948) exige que ses actrices assistent à ces ateliers de formation. L'école de St. Denis et de Shawn fut couronnée de succès en bonne partie grâce au rapport qu'elle entretient avec les studios hollywoodiens.

Plusieurs des productions cinématographiques de cette époque présentent les conventions narratives et les procédés dramatiques du mélodrame du XIX^{e} siècle. Le mélodrame est un genre strictement codé. L'expression des personnages est régie par un ensemble de règles physionomiques. Les thèmes s'organisent à partir d'une constante dramatique : celle de la jeune femme, ingénue, délicate - représentation même de la chasteté -, victime d'un mâle à l'aspect brutal ou d'un fourbe aux machinations manichéennes. Le héros – qu'il soit l'amoureux, le fiancé, le père ou le frère de la jeune femme - se charge de démasquer l'intrigant et de le combattre afin de secourir la jeune femme. Le dramatisme, voire même le pathétisme des situations, s'exprime à travers une amplification de la forme expressive du visage, des mouvements des bras, du torse et des mains.

L'héroïsme et l'innocence exigent l'accès à un système de signes agencés selon une typologie distinctive des passions. Au cours du XIX^{e} siècle, l'acteur américain pouvait aisément se référer à des guides de représentation des passions issus du principe de stylisation du jeu classique. Mais à partir de 1915, les réalisateurs préfèrent inscrire leurs interprètes à la Denishawn School puisque le programme d'études y est plus spécifique et offre un répertoire de gestes et d'attitudes hautement stylisé. Aussi, à partir de 1915, le système delsartien devient-il l'emblème du jeu au cinéma muet.

L'enseignement delsartien à la Denishawn School se situe à l'intérieur d'un cadre qui privilégie, au cinéma muet, une typologie des passions qui, par son usage, devient une forme représentative des conventions cinématographiques américaines du début du XX^{e} siècle. Le corps de l'interprète y est totalement asservi à une sémantique psychologique, intellectuelle ou morale dérivée des préceptes delsartiens. Aussi ce cinéma emprunte-t-il sa «physiognomonie» à un système fondé sur l'univocité du

signe, toile sur laquelle se projette, de l'intérieur, la vivacité des passions où chacune des manifestations possède ses signes propres, une matrice combinatoire de vocabulaires de laquelle l'interprète puise les possibilités expressives[39].

On a souvent associé Delsarte aux activités pédagogiques et chorégraphiques de Shawn, de St Denis et de leurs élèves[40]. Très souvent aussi, on a eu tendance à ne retenir de l'apport delsartien que la caractérisation physionomique des passions (séméiotique[41]). Bien sûr, la séméiotique vise la reconnaissance des mouvements de l'âme et leurs

---

[39] Bien peu d'études ont été produites sur ce rapport qu'entretiennent la séméiotique delsartienne et le cinéma muet. Il serait à souhaiter que des chercheurs s'engagent dans cette voie.

[40] Shawn écrit : «Notre enseignement les avait si bien imprégnés de la science de Delsarte que celle-ci s'est transmise à travers eux et continue de battre comme le cœur même de la danse moderne américaine. // Les formes de danses créées par ces danseurs peuvent paraître différentes – et elles le sont effectivement – de celles que Ruth Saint Denis, Isadora Duncan ou moi-même avons pu concevoir, et c'est bien qu'il en soit ainsi. En effet, comme je l'ai déjà dit, lorsque les principes de Delsarte sont bien compris et assimilés, il permettent d'exprimer des qualités originales, des qualités absolument uniques en leur genre.» (Shawn, 2005, p. 151-152).

[41] Il y a autant d'interprétations de la pensée delsartienne qu'il y a de commentateurs. Delsarte est toujours cité comme se situant au début de la modernité théâtrale, relativement à l'importance accordée au corps de l'interprète, mais on ne le cite généralement que par instances interposées (ses élèves, des textes d'un catalogue, ou de delsartistes américains). Trop souvent, le propos au sujet de Delsarte se limite à la question de la séméiotique. Dans son ouvrage, *L'acteur au XX^e siècle*, Odette Aslan présente d'abord le système delsartien (principes trinitaires, tripartition du corps et réciprocité des agents) (*op. cit.*, 2005, p. 47-50). Par la suite, elle réserve la réception de l'activité delsartienne à l'aspect séméiotique. Elle écrit : «En ce qui concerne la gestuelle, Craig n'aimait pas Delsarte ou du moins ses disciples, dont les spectacles lui semblaient des «sucreries».» (*Op. cit.*, p. 127). «[S]es acteurs [ceux de Taïrov (1885-1950), directeur de théâtre et innovateur] sont des dandys ; ils ignorent le pas ferme à la Delsarte «chez qui toutes les positions du corps, les mouvements, le visage expriment ce que les auteurs voudraient faire voir» (*Op. cit.*, p. 175). «Des éditions ayant répandu aux États-Unis les graphiques de Delsarte (attitude et mimiques correspondant à des état émotionnels), les éleves-acteurs [de Stanislavski] se contentaient de les copier.» (*Op. cit.*, p. 301).

indices corporels : par ses observations minutieuses, Delsarte a su dresser un tableau de fragments anatomiques et définir, à travers leurs variations, les indices correspondant aux nuances expressives de la vie affective[42]. Mais surtout, il a su identifier les agents qui forment la dynamique corporelle (lois) et aménager un champ d'application qui ouvre l'accès à une dimension exploratoire, à une pratique d'intégration et à l'action libéralisatrice de réseaux d'expression. Le corps delsartien[43] fonde l'origine de la vision contemporaine du corps de l'interprète[44].

Il restait à faire le point sur les manuscrits delsartiens[45]. Il nous apparaissait évident qu'une édition critique des textes s'imposait et qu'un apparat fournissant la genèse des transformations aux textes ne pouvait qu'être d'intérêt. De plus, par l'étude des manuscrits, la critique génétique nous aura permis de comprendre la formation des textes. Pour sa part, l'examen des pratiques discursives aura autorisé une meilleure compréhension des registres de la pensée delsartienne. Nous avons aussi voulu démontrer que le système de Delsarte emprunte aux codes esthétiques de l'expression du XVII^{e} siècle. Cette classification des traits fixes, relevant

---

[42] À partir d'ordres de mouvement, Delsarte identifie les agents expressifs et, différemment de ses prédécesseurs, conçoit non plus le corps comme un simple objet de lecture (philosophie classique de l'expression), mais comme outil d'exploration des possibilités corporelles, un corps autonome, doté de son champ spécifique d'expression.

[43] Il s'agit d'un corps considéré tel un matériau à perfectionner au point d'en faire un instrument où la puissance plastique de l'âme permette de spiritualiser le corps.

[44] Notre conclusion ne prétend pas mettre en lumière tous les aspects de filiation de la pensée delsartienne. Une telle entreprise formerait à elle seule une étude en soi. Nous présentons simplement ici certaines pratiques qui se sont inspirées du système de Delsarte.

[45] À la toute fin de son anthologie sur Delsarte, Porte formule ce souhait (1992, p. 277).

du courant phrénologique[46], constitue un domaine de connaissances privilégié. Aussi cette conception du jeu occupe-t-elle une place significative dans l'histoire du théâtre.

Une édition qui fonde et qui interroge une parole dans son cadre épistémologique devrait «contribuer à remplacer la connaissance mythique par une connaissance scientifique [...] qui ne devrait laisser place à aucune échappatoire, à aucune "récupération"[47]». À partir des manuscrits delsartiens[48], il est possible de constater les antécédents d'une émergence : ceux d'un corps étranger à toute grille préétablie, un corps dont les propriétés permet l'exploration d'une matière expressive et qui, par l'action réalisatrice du jeu d'expression, fournit au sujet la possibilité de s'engager pleinement dans l'acte d'interprétation. Aussi le corps scénique delsartien par sa connaissance du mouvement (équilibre, rythme, inflexion, succession) et par le pouvoir de réalisation de l'acte intuitif d'interprétation assure-t-il la formation d'un sujet créateur, sujet qui, sur le plan historique, se situe à la source d'une rupture, du transitoire, bref de la modernité.

---

[46] Cette dernière n'a jamais fait l'objet d'une étude soutenue sur Delsarte. Annie Suquet (2005) en traite brièvement dans son ouvrage.

[47] Nous empruntons ici le propos d'André-G. Bourassa, in *Paul-Émile Borduas, écrits I*, Montréal, Bibliothèque du Nouveau Monde, 1987, p. 15.

[46] La fortune de Delsarte a permis la conservation des manuscrits hors de la France et leur transcription.

APPARAT CRITIQUE

DEUXIÈME PARTIE

Conseil à mes élèves

371 - 2 I[1] élèves. // [R *Mes chers élèves, // Avant de pénétrer plus avant dans la science de l'expression, je dois vous mettre en garde contre ce désir effréné d'appliquer les degrés que vous n'avez point encore compris. Ne faites pas comme quelques-uns de vos camarades qui, trop pressés d'appliquer* [R *à leur* A *des chiffres à leur] discours, sont devenus cent fois plus gauches, plus ampoulés, plus faux qu'ils l'eussent été sans me connaître. J'ai dit que vous ne compreniez point encore toute la portée des degrés, que vous étiez bien loin encore d'en faire l'application. C'est qu'en effet, il ne suffit pas de savoir qu'un* [R *sujet* A *attribut*] *a 6 degrés par sa comparaison au sujet. Il ne suffit même point d'avoir lu mes raisons* [A *et mes preuves*] *, il faut les comprendre,* [R *chercher ces preuves* A *les chercher*] *dans le monde où cependant on ne se doute pas avec quelle facilité* [R *ils* A *les degrés*] *s'expriment dans la conversation ordinaire.*] Mon

371 - 2 II élève, [R *Avant de pénétrer plus avant dans la science de l'expression, je dois vous mettre en garde contre ce désir effréné d'appliquer les degrés que vous n'avez point encore compris. Ne faites pas comme quelques-uns de vos camarades qui trop pressés de livrer des chiffres à leur discours* [A *, sans en avoir pour eux*{-mêmes} *raisonner l'importance*] *, sont devenus plus gauches, plus ampoulés, plus faux* [R *que* A *qu'ils*] *l'eussent été sans me connaître.*] *//* [R *Vous n'avez* A *N'avez-vous*] *pas vu que les plus instruits par notre système étaient aussi les plus*

---

[1] Page 371, ligne 2, manuscrit I.

gauches ? Que cela ne vous étonne pas, mes chers élèves : j'ai voulu qu'ils soient convaincus ; j'ai voulu pour un moment leur laisser faire l'application des degrés jusqu'à ce que, convaincus de leur gaucherie, ils comprennent qu'ils ont raison... J'ai fait à leur égard, et pour l'instruction de tous, comme on ferait au Conservatoire. [R *Je leur ai dit : «Voici des degrés.» // C'est qu'ils n'ont point assez raisonné par eux-mêmes lorsqu'ils visitent les degrés. C'est qu'ils*] *n'ont pas songé que l'application des degrés* [R *n'est possible que* A *est toute*] *subordonnée* [R *au* A *à un*] *caractère de la situation et que telle phrase* [A *, tel mot,*] *qui considéré dans telle situation est insignifiant quand, dans telle autre* [R *ils sont exclamatifs* A *il est exclamatif*] *, ainsi que vous le verrez bientôt par une foule d'exemples. // - Il y a donc beaucoup d'exception ? // - Non certes, il n'y en a pas une.* [R *- Mais comment un sujet* A *- Vous ne comprenez peut-être pas comment un sujet*] *prenant neuf degrés ne fait pas exception à la règle des valeurs. Patience donc. Suivez scrupuleusement mon conseil, et ne cherchez l'application des degrés que lorsque vous connaîtrez l'ouvrage à fond quand à l'expression, c'est-à-dire à l'expression de ces degrés.*] «Je

371 - 5 III qui [R *voulant* A *se sont trop empressés d'*] appliquer

371 - 6 III plus [R *mauvais* A *gauches*] et

371 - 8 III je [A *n'osais vous le dire, mais je*] l'ai

371 - 9 III instruits [R *semblent* A *par votre système semblent*] toujours

371 - 14 III Conservatoire. [R *Je les ai un moment laissé croire qu'il suffisait de comprendre.*] Je

372 - 29 III remarquer [R *la fausse route.* A *vos erreurs,*] mais

372 - 33 III Mais [R *votre méthode* A *vos degrés*] de

373 - 36 III servirait-il [R *de reproduire un travail qui ne nous donnerait* A *de nous casser la tête des années*] pour

373 - 38 III par la [R *justesse,* A *clarté,*] la

373 - 39 III les [A *justes*] mesures

373 - 50 III vous-même [R , *comme je l'ai fait,*] à

373 - 52 III pas [R *fait, prouvé* A *écrit afin de vous forcer à trouver, trouver*] une

374 - 58 III désire [A *avant tout*] qu'à

374 - 67 III chercher [A *et dont je me suis servi*] pour

374 - 72 III foi [A *commence fortement à*] s'ébranler

374 - 77 III demande [R . *Observez cette* A , *et quand à cette*] application

375 - 81 III Non [R , *mais* A *certes !*] on ne s'en doute pas, et [R *c'est alors qu'on* A *c'est pour ça qu'on*] les

375 - 87 III entendez [A *un individu*] tronquer

375 - 98 III moyen [A *que vous cherchez*] de

376 - 99 III effort [A *ou la moindre gêne*] . Enfin,

376 - 110 III Comment [A , *en effet,*] observer

376 - 111 III jugement [A *sans comparaison et*] sans

377 - 114 III degrés [A *de valeur*] il

377 - 115 III possible [R *d'apprécier* A *de distinguer*] moi-même

377- 116 III les [R *bonnes*] qualités

377- 118 III moyen, [R *il ne soit pas nécessaire d'avoir du génie,* A *il ne faut que raisonner pour arriver au grand talent,*] et

Exposé de ma doctrine

382 - 2 **sensible** . // [R *L'homme, avons-nous dit, se manifeste à l'homme sous trois formes successives et simultanées. //*] Prenons

382 - 9 signes [R *qui ne renferme*] – si

382 - 12 nous [R *verrons* A *reconnaîtrons*] que

382 - 15 nous [R *reconnaîtrons* A *sentirons*] que

383 - 22 je [R *crois* A *suis certain*] que

383 - 23 naît [R *intelligent* A *avec les agents de son intelligence*] , et

383 - 37 sensations, [R *la voix qui en est l'organe* A *l'appareil vocal - l'organe*] le

383 - 38 et [R *affecte* A *apporte*] aux

384 - 50 qu'elles [R *comportent* A *énoncent*] d'intervalles

384 - 55 sensitives. // [R *L'observateur* A *On*] pourra

385 - 56 vérité [R *s'il* A *si l'on*] remarque

385 - 57 qu'ils [RA *produisent*] chez

385 - 60 assertions. [R *J'y révélerai par des exemples frappants, la sublimité de ce mystérieux langage et si quelqu'un* A *Je me bornerai simplement à faire remarquer ici que cette langue des sensations ne peut servir le caprice de la fantaisie*] – autrement

385 - 69 grammaticales, [R *ses propositions,*] ses

385 - 70 logique ; [R *elle est exacte et pure dans sa phraséologie,* RA , *en un mot,*] elle

386 - 76 sur [R *les inflexions de*] son

386 - 77 de [R *son* A *cet*] enfant

386 - 81 égard. // [R *Ce langage, premier point ternaire de la trinité expansive, peut être considéré, par abstraction, comme un tout. Car il est le terme unitaire d'une triplicité subséquente comme l'homme est* [R *l'unité* A *le terme*] *unitaire de la trinité expansive. Les* [R *trois*] *puissances constitutives de ce langage sont donc au nombre de trois,* [*à*] *savoir : l'harmonie, le rythme et la mélodie. // On verra bientôt comment chacune de ces trois puissances engendre également une trinité* [R *d'espèces* A *distincte*] *et caractéristique, d'où il résulte neuf espèces dont nous donnerons plus tard la nomenclature.* A *Ce langage est le premier terme de la Trinité que j'appelle expansive. Il peut être considéré par abstraction comme un tout, car il est l'unité synthétique d'une série de triplicités subséquentes. Ainsi, les puissances constitutives de ce langage sont triples, à savoir : le rythme, l'harmonie et la mélodie. Chacune de ces puissances est à son tour individuellement triple. L'harmonie, par exemple, est contemplative, passionnelle et imitative. Le rythme est descriptif, passionnel et conventionnel. La mélodie est excentrique, concentrique ou expressive.*] La

387 - 91 d'unité [R *déterminée*] . // **État**

387 - 103 sensation, [R *dès qu'il discerne la cause de sa joie ou de sa douleur, aussitôt de nouveaux agents, une nouvelle activité, éveille en lui de nouveaux agents. Cependant,* A *dès qu'il le distingue et le connaît, aussitôt, il aime ou il hait. Il essaye alors d'agir à son tour sur les phénomènes qui l'impressionne. Mais*] n'ayant

387 - 108 secours [RA *d'autrui.* R *Mais il éprouve la nécessité d'autrui. Cependant, comme il faut qu'il se puisse comprendre,* A *Cependant, il éprouve en même temps, et pour être compris,*] la

388 - 112 cette [R *détermination,* A *désignation,*] la

388- 121 est [R *par la place* A *à la fois, par sa nature et par la place*] qu'il

389 - 123 de [R *l'Âme,* A *la volonté,*] comme

389 - 125 et [R *de leur apprendre* A *d'apprendre*] à

385 - 139 subséquente. [R *Les 3 agents,* A *Ses agents,*] au

385 - 140 torse. [A *Chacun de*] ces

390 - 147 objets, [R *l'esprit imaginât un moyen.* A *l'homme sut les désigner.*] Comme

390 - 149 fallait [R *de plus*] figurer

390 - 152 fallait [R , *enfin,* A , *dis-je,*] pour

391 - 161 substituant [R *conventionnellement*] aux

391 - 164 buccal [A *merveilleusement choisi pour cet effet puisqu'il est à la fois, si je puis m'exprimer ainsi, auditivement et visuellement perceptif*] ; oral,

Discours préliminaire

397 - 3 de [R *tout temps* A *tous les siècles*] et de toutes [A *les*] conditions

397 - 5 qu'on [A *a de tout temps*] imposés

397 - 12 vérité. // <mot illisible en marge de gauche> Depuis

404 - 104 5^{e} [R *à reconnaître les sources naturelles des nuances dont les puissants effets devraient pénétrer l'artiste de la nécessité d'apprendre cette science harmonique que la plupart des chanteurs se croient dispensés de savoir.* A *à puiser les nuances de la mélodie à leurs sources naturelles dans l'harmonie que la plupart des chanteurs se croient dispensés de connaître ; à se convaincre enfin que les plus puissants effets qu'ébranlent les cœurs et ces brillantes couleurs qui éblouissent ne peuvent naître que des progressions comparées de la mélodie et de l'accompagnement ;*] // 6^{e}

406 - 138 brûlante [A *(méthode de M. de Garaudé)*] . // Les

Leçons sur le geste

416 - 55 grave. // <En marge de gauche, Delsarte inscrit *Intensité du son.*> On

417 - 69 émotionne. // <En marge de gauche, Delsarte inscrit *Affirmer.*> On

417 - 73 geste. // <En marge de gauche, Delsarte inscrit *Main, le cœur.*> Au

418 - 79 souffrance. // <En marge de gauche, Delsarte inscrit *Rachel et Émilie.*> Rachel

418 - 88 chute.» // <En marge de gauche, Delsarte inscrit *Vérité – naturel.*> Le

421 - 136 but. // <En marge de gauche, Delsarte inscrit *L'Art.*> Qu'est-ce

421 - 139 appareils [R *des* S *ou*] agents

422 - 142 direction. // <En marge de gauche, Delsarte inscrit *l'Être.*> La

422 - 149 pratique. // <En marge de gauche, Delsarte inscrit *Trois languages* [sic].> Prenons

423 - 178 tout. // <En marge de gauche, Delsarte inscrit *L'Artiste.*> Je

424 - 184 études. // <En marge de gauche, Delsarte inscrit *L'homme.*> Qu'est-ce

425 - 197 définition. // <En marge de gauche, Delsarte inscrit *Vie : état sensible.*> Il

425 - 201 Vie. // <En marge de gauche, Delsarte inscrit *Esprit : état intellectuel.*> Là

425 - 206 distincts. // <En marge de gauche, Delsarte inscrit *Âme : état morale* [sic].> Il

426 - 216 Esprit. // <En marge de gauche, Delsarte inscrit *Unité*.> Ces

426 - 221 d'eux. // <En marge de gauche, Delsarte inscrit *Étude du tableau*.> La

430 - 280 précisément [R *que* S *qu'à*] la

432 - 297 inflexions. // [RA *Qu'engendrent ces agents dans leurs actions parallèles ?*] // Les

TROISIÈME PARTIE

Mécanisme de l'être

442 - 2 qui [R *forme l'essence même des* A *anime, éclaire et vivifie tous les*] êtres

442 - 4 puissances [R *dont les activités immanentes animent, développent* [R2 , *gouvernent*] *et modifie cet ensemble de forces copénétrantes qui constituent le corps* A *immanentes, lesquelles forment, développent et modifient, dans leur multiple activité, cet ensemble de forces dont la copénétration constitue le corps*] ; et

442 - 6 par [R *l'équilibre ou la* A *l'égalité d'équilibre ou la*] prédominance

443 - 7 que [R *se distinguent* A *les êtres se distinguent*] et

444 - 20 est [R *une triple vertu qui, au moyen de ses* A [l']*une des vertus co-efficientes sous l'action desquelles une série de*] puissances

444 - 21 immanentes, [R *gouverne, développe* A *vivifie, développe et gouverne*] [R *l'ensemble des* A *les*] forces

444 - 25 triple [R *vertu* A *impulsion*] des

444 - 31 puissances [R *gouvernent* A *dirigent*] les

444 - 32 dirigent [R *les* A *des*] puissances [A *immanentes*] sous

445 - 35 vertus [A *constitutives de l'être*] , dirigent

445 - 39 produire [A *didactiquement*] les

445 - 41 trouve [R *infailliblement*] dans l'âme, [R *les raisons formelles* [R2 , *l'explicite raison,*] *dont la nature est d'être la forme du corps, les causes* [R , *raisons*] *formelles de toutes les* {modes} {évolutives} *comme de toutes les modifications dont ce corps est susceptible ou passible.* A *la claire et explicite raison des évolutions formelles et typiques qu'affecte le corps sous le triple mode accidentel, habituel ou constitutionnel.*] // Rendons

445 - 45 caractériser [R *la triple* A *les vertus*] qui [R *doit* S *doivent*] la

445 - 47 <u>être</u> [A *ou essence* ;] [R *au triangle* A *à l'angle*] supérieur,

446 - 49 l'angle [R *droit* A *gauche*] , la

446 - 53 représentera [A *ici*] le corps, [RA *au*] centre

447 - 58 nous [R *tirons* A *dirigeons*] , de chaque triangle, trois rayons [R *jusqu'à la circonférence* A *vers la circonférence*], [R *nous aurons tracé, du centre commun à la circonférence, neuf rayons figurant* [R2 *figurant les neufs*] *comme forces d'activités en vertu desquelles le corps doit être {mu} et modifié.* A *nous aurons tracé neuf rayons // reliant ainsi toutes les parties de la périphérie corporelle* [R *au* A *à leur*] *foyer substantiel.*] Ces

447 - 62 desquelles [R *le* S *notre*] corps

448 - 65 Or [R *le* A *au*] rayon [...] répond [R *à la* A *la*] *contemplation*, [R *le* A *au*] rayon

448 - 66 répond [R *au* A *le*] sentiment et [R *le* A *au*] droit [R *à*] , l'intuition

448 - 70 immanences [R *et* A ,] tel [...] ces [R *puissances* A *souveraines puissances*] dont

448 - 71 exercer [R *leur* A *tant*] d'empire sur le corps. // [R *Prenons cette figure comme base des* A *Étudions un moment cette figure qui doit servir de base à nos*] opérations :

448 - 73 opérations. // [A *Si*] ces

449 - 74 préliminaires [R *sont posés,* A *sont compris,*] cherchons,

449 - 78 y [R *correspondrait* S *correspond*] une

449 - 84 l'action [R *successive ou simultanée* A *multiple*] des

450 - 86 propres [R <illisible> *une impulsion* A *se projetteront impétueusement*] *vers*

450 - 93 bien ! [R *ce simple mécanisme peut résoudre tous les problèmes les plus* <illisible> A *dans ce simple* mécanisme *gît tout le secret de la séméïotique*] comme

451 - 95 donnée, [R *je ne vois* A *il n'y a de possible*] que

451 - 97 capable [A - *car n'est pas empiriste qui veut* -] , mais

Chapitre II

456 - 2 d'insister [A *davantage*] sur

456 - 4 peu [R *de* A , *parmi*] les

456 - 6 combien [R *ils* A *ces principes*] sont

456 - 7 Il Il [R *n'est pas difficile* A *est très facile*] de [...] chez [R *des gens d'ailleurs d'une vaste* A *les gens parvenus d'ailleurs aux honneurs de la*] renommée.

456 - 8 Il — Il [R *ne faut pour cela que leur poser des questions élémentaires,* A *n'est besoin pour cela que de leur poser quelques questions simples,*] initiales

456 - 10 — élémentaires. // <Le passage qui suit fut supprimé du texte établi.> [A *Ainsi demander au philologue, par exemple, qu'est-ce que c'est en soi que A ? Qu'est-ce que B ? , etc. Quels sens expriment intrinsèquement ces lettres ? Que signifient-elles dans leur ordre d'association ? Vous verrez, à leurs réponses évasives, l'inextricable embarras où peut les réduire une question* {désolante} *posée en dehors du cercle de leur* {routine}, *et vous demeurerez convaincu que les linguistes ou philologues ne savent à la lettre ni a ni b. // Posez leur, si vous le voulez, une question plus générale et plus simple encore à résoudre que la précédente ; demandez leur en quoi, dans le sens qu'elles expriment, les voyelles diffèrent des consonnes.*] **Le**

456 - 12 — sur [R *les* A *le compte des*] musiciens.

456 - 13 — de [R *déclarer que si les musiciens* A *reconnaître qu'ils*] sont

456 - 14 — tour, [R *ne se sont pas moins* A *n'en savent pas davantage*] sur

456 - 15 — de [R *vous répondre ce que c'est au juste que le beau plastique.* A *répondre sans ambiguïté, sans périphrase, c'est-à-dire didactiquement à cette simple question : qu'est-ce le beau plastique ?* [R *Ex. : en quoi la beauté diffère du beau? Par quels traits caractéristiques la beauté se distingue du beau ?* <Ce dernier passage est encerclé.> A *Exemple : en quoi la beauté diffère*[-t-elle] *du Beau ?*] Ils

457 - 20 — passionnelles [R *d'une même* A *dont est susceptible un même œil, une même*] bouche

457 - 26 — Et [R *sur toutes ces questions* A *vous le verrez bientôt profondément étranger à toutes ces questions*] qui

457 - 30 — honoré [R *en ces dernières* A *il y a quelques*] années

458 - 32 — façon : [R *le sujet de ce tableau est la «Résurrection de* A *une «Résurrection de*] Lazare

458 - 34 dalle. [R *Et sous l'œil des apôtres groupés autour du maître dont ils attendent* R2 *semblent attendre* R3 *interrogent* A *Autour du cadavre sont groupés les apôtres, lesquels semblent interroger* A2 *du regard*] le

458 - 35 avoir [R *porté un rapide coup d'œil sur l'ensemble de son* A *considéré un moment cette*] œuvre :

458 - 37 «Très bien, [R *ce brave peintre qui semble attacher quelque prix à mon avis.* A *très bien, dis-*je. *Cela me paraît* [R *fort*] *réussi et j'admire surtout la perfection de votre exécution. //* [R - *Ah ! ce* A - *Chaque*] personnage,

458 - 39 moins [A *ici*] le mérite de la ressemblance. [R *// - J'ouvrais de grands yeux de surprise.* A *// - Vraiment, lui dis-je, au comble* de *la surprise.*] *//* - Cela

458 - 41 étonne ? *//* [A - *Oh ! singulièrement !*] *//* - Voyez

458 - 43 plutôt [R , *ajouta-t-il,*] et [...] Pierre. [R *Vous en connaissez très certainement l'original. Vous devez le reconnaître. Que dites-vous de la ressemblance ?* A *Est-ce assez ressemblant ?*] *//* - Je

459 - 45 juger. [A *// - Comment ! mais*] vous

459 - 46 l'original [R *et vous devez facilement le reconnaître ?* A *?*] *//* - Non,

459 - 47 vraiment [R . *Il existe donc* A , *et j'ignorais même qu'il existât*] un

459 - 48 Pierre [A . *On l'a donc mis à votre disposition puisque votre saint Pierre*], dîtes-vous

459 - 50 bien [R *du portrait* A *ici de la ressemblance*] de

459 - 51 - Je [R *n'y suis pas* ! *À qui ressemble donc votre saint Pierre ?* A *m'y perds !*] *//* - Regardez,

459 - 55 précisément ! [R *Et moi qui m'acharnais à chercher saint Pierre. Où avais-je la tête ?* A *Où avais-je l'esprit ? Et moi qui cherchais là saint Pierre !*] *//* - Belle

459 - 60 - Je [A *le*] vois

460 - 68 pas. [R *Je cherchais autre chose. Je* A *La question m'avait dérouté : je*] cherchais

460 - 69 quelqu' [R *original* A *autre original*] de ma connaissance. // - [R *Ah !* A *Oh !*] celui-là,

460 - 73 - Et [R *les jambes ? // J'ai fait poser le corps* A *le corps ? // - Je l'ai fait poser*] par

461 - 77 avez [R *prêté un maître nez à votre saint Jean.* A *, il faut l'avouer, fait à votre saint Jean un maître nez.*] // - Parbleu,

461 - 84 d'exposition [R , *et il n'eût plus manqué qu'il ne s'y* A . *Il y tient et il ne manquerait plus pour moi qu'il ne s'y*] reconnût

461 - 85 pas ! [R - *Je comprends.* A - *Pour qui aurait-il donc posé ?*] // - Pour

462 - 89 voyant [R , *l'on ne se dise :* A *ainsi, on ne vous attribue une malice et* [que] *l'on se dise :*] «Voilà

462 - 93 pas [A , *permettez-moi de vous le dire devant l'évidence qui la contredit*] . Dites-moi

462 - 94 donc, [A *je vous prie,*] en

462 - 95 caractère [R , *vous affirmiez* A *certain, vous prétendiez démontrer*] que

462 - 96 représenté [R *couché* A *étendu*] sur

462 - 98 prouve [R *sa* A *qu'il* [soit]] mort.

462 - 99 sûr ?... [R *Vous croyez ?* R2 *Croyez-vous ?* A *Ah ! croyez-vous*] qu'il [...] un [R *personnage* A *sujet*] endormi

462 - 101 en [R *faire* A *constater*] régulièrement

462 - 102 Lazare [R *ne devrait* A *- fut-elle plus exagérée encore - ne saurait*] prévaloir

462 - 104 pouce [R *affecte invariablement* A *est le critérium indéniable de*] la

462 - 107 du [R *doigt.* A *médius.*] Or

463 - 113 art [A *et n'en connaissez que le métier ou l'exécution*] . Jugez

463 - 114 par [R *l'exemple précédent* A *votre propre exemple*] à combien [R *l'ignorance des principes nous expose.* A *d'inconvenances pratiques nous expose l'absence de ces principes fixes qui contestent la véritable grandeur de l'artiste.*] Mais

463 - 120 prie. [R *Parlez et ne me ménagez pas. J'ai tout à y gagner.*] *//* - Eh

463 - 124 Pierre, [R - *sans parler de votre* A - *pour ne rien dire de ce*] christ

463 - 125 comme [R *sortant de chez le coiffeur... Je vous dirai qu'il* A *si sa tête adonisée, sortant des mains du coiffeur -, votre saint Pierre, dis-je,*] n'est

464 - 129 appartiennent [R *au capitaine X,* A *à ce vieux sanglier de capitaine,*] rien de plus vrai et de [R *plus* A *mieux*] à

464 - 130 mais [R *qu'ils* A *que tout cela*] soit attribué à Saint-Pierre [R *que vous avez par là affaibli.* A *... que sa grande figure de chef révérée de l'Église ait été ainsi profanée par vous des vices honteux d'un vulgaire mécréant, ce n'est pas seulement de votre part* [A2 *, vous qui profanez la foi*] *, une grave inconvenance, une calomnie au premier chef, c'est une impiété sacrilège.*] Et

464 - 135 penseurs [R *exaltent* A *admirent*] votre

464 - 137 Jean [R *n'a pas, il est vrai, à* A *, pour n'être pas absolument déshonoré par les caractères honteux du précédent, n'en est* pas *moins infiniment indigne par la vulgarité* [A2 *évidente*] *de ses sentiments, de*] répondre

464 - 140 vous [R *avez prétendu* S *prétendez*] représenter

464 - 141 œil [R *quelque chose du* A *impassible, le*] regard

464 - 143 développements, [R *j'en demande bien pardon au comte Z, sentent l'hydrocéphalie* A *n'en déplaise au comte Z, caractérisent l'hydrocéphalie*] dont

464 - 145 sublimes [R *inspirations* A *conceptions*] de

464 - 146 aimait. [R *Enfin,* A *Et tenez,*] est-il supposable [R *qu'un* A *que l'*] éclair

464 - 147 Enfin, [R *que signifie que ce corps porte les stigmates de la bestialité et n'appartient qu'au* A *ne voyez-vous pas que le corps de votre saint Jean porte tous les caractères de la bestialité et que cette musculation n'appartient qu'au*] pathos !

465 - 150 Il [R *n'est pas* R2A *ne devrait pas être*] permis

465 - 151 saintes. [R *Cela ressemble* A *Quoi ! voilà les deux plus grands apôtres devenus, entre vos mains, deux infirmes : l'un au moral, l'autre au physique. L'un n'est plus qu'un ivrogne, l'autre un hydrocéphale. Qui eût osé, si ce n'est un peintre, estropier ainsi, attribuer de telles infirmités aux deux plus grands et plus vénérables caractères de l'*{Évangile}*? Mais les peintres inconscients de leur art se permettent tout. Ils ne savent ce qu'ils font. Et toutes ces attributions fantaisistes et purement gratuites du peintre ressemblent*] à

465 - 158 qui [R *n'a pas même pour elle* A *n'aurait pas même à sa décharge*] l'excuse

465 - 159 passion ! [A *S'ils savaient ce qu'ils font !*] // - Vous

465 - 161 Je [R *suis sincère. // - Mais ce que vous demandez...* R2 *exigez* A *ne suis que juste. // - Mais vous exigez*] des

465 - 164 jamais [R *inquiété* A *soucié, par exemple,*] d'étudier

465 - 165 l'action [A *évidente*] qu'exerce sur le corps ? [R *Enfin, avez-vous étudié* A *Possédez-vous*] la

465 - 169 art. [R *On vous a parlé de* A *Et si vous retranchez de*] l'enseignement

466 - 171 aux [R *procédés*, A *questions de procédés*,] au

466 - 172 {touche} [R *du maître*] , à

466 - 174 copie [A *qui fait le fond de sa science*] , il tombe aussitôt [A *et fatalement dans quelque chose de pis :*] dans

466 - 177 c'est [R *l'abaisser outrageusement* A *le* {méconnaître} *et l'abaisser outrageusement*] que

466- 178 métier [R . *Or il n'y a nulle exagération à déclarer que l'art est étranger* A *ou même avec le talent d'exécution, et il n'y a pas d'exagération à déclarer que l'art est presque toujours étranger*] aux

466 - 180 ou [A *d'exécution*] qu'on

467 - 181 comprends [R *mais* A *et*] j'entrevois [...] constituer [R *pour* A *avant de*] réaliser

467 - 184 acquise [*R toute la science qu'exigerait votre* A *toute la science comprise dans les termes de votre*] programme,

467 - 186 réaliser [R *la ressemblance* A *le portrait] d'un*

467 - 187 légué [R *le portrait ? II - Cette question que je lisais au fond de votre* R2 *vos préoccupations, je suis heureux que vous ne l'ayez pas* <illisible>, *et qu'ainsi vous m'ayez fourni l'occasion de la résoudre. Or, je vous dirai que* <illisible> *viser absolument à une ressemblance impossible,* A *les ressemblances ? II - Vous êtes ici à côté de la question. Il ne s'agit pas en effet, dans un tableau historique, d'être le portraitiste de son personnage. Là n'est pas le problème à résoudre. Et sans viser à une ressemblance impossible*,] sans

467 - 194 rapports [R *qu'il est* A *qu'il n'est pas*] seulement

467 - 195 type [A *que l'on prétend*] affecter [R *au* A *à son*] personnage [A , *ce qui ne peut se produire que*] par

467 - 197 sans [R *manifester* A *se croire absolument tenu de traduire*] avec

467 - 198 traits [A *constitutifs*] d'un

467 - 199 moins [R *en* A *en savoir*] révéler

467 - 200 aptitudes. [R *Et même* A *De même*] sans

468 - 205 art. [R *Pour cela, il est donc nécessaire* A *Il est donc nécessaire*] d'avoir

468 - 206 suffisante [R *des conditions plastiques, de la pureté de la lumière et de la perfection. A de sa forme plastique, des vertus et des vices à mettre en lumière.*] Et

468 - 207 n'a [A *pas, dès l'abord,*] réalisé [...] est [A *fatalement*] condamné

468 - 209 dont [R *vous m'avez vous-même fournit* A *votre œuvre purement fantaisiste vient de me fournir*] l'exemple.

468 -216 voluptueuse [A *et coquette*] maîtresse !!! [A *N'est-ce pas là le comble de l'outrage ?*] Eh

468 - 218 l'époque [R *abaissée* RA *néfaste*] que

468 - 219 qui [R *n'est* A *ne fut*] , à

468 - 220 crime [R *dont l'Antiquité* <illisible> *eut flétri l'auteur,*] s'est

469 - 221 moral [A , *déjà perverti,*] avait

469 - 224 divin, [R *purifiait* A *reflétait*] l'art

469 - 225 aimable [R <illisible> A , *gracieux et séduisant*] . Il

469 - 227 il [R *devint* A *se fit*] l'esclave [...] d'élever [R *l'esprit* A *les esprits*] jusqu'à

469 - 228 ses [RA *splendeurs*] , il

469 - 229 foule [R *et l'on vit* A . *Le succès figea dès lors sa seule aspiration comme sa seule raison d'être, et bientôt l'on vit*] les

469 - 234 influences [R *désastreuses* R2 <illisible}>] ont

469 - 236 sommes [R *dans l'art comme dans la science, comme dans la politique* A *en fait d'art, comme en fait de science et de morale*] plongés

469 - 237 chaos. [R *Et les ténèbres règnent partout.* A *Et les ténèbres nous envahissent*] depuis

QUATRIÈME PARTIE

Préliminaires de l'histoire de mes découvertes

486 - 3 direz-vous, [R *d'après ceci, en admettant comme vous le prétendez,* R2 *comme fondé et vraies* R3 *comme vraies, toutes* A *admettre comme vraies, ainsi que vous le prétendez,*] ces

486 - 4 opposées, [R *ne faites-vous pas de* l'*éclectisme* <première lettre, majuscule> A *n'est-ce pas là de l'éclectisme* ?] // Non

486 - 5 beaucoup [R *que* A *!*] L'éclectisme

486 - 7 effets [R *qui s'excluent absolument.* A *inconciliables.*] Or [A *si*] j'admets [A *ces effets*] comme [A *également*] possibles

486 - 8 comme [R *vrais,* A *également fondés,*] en vérité, [A *c'est en les considérant intrinsèquement - et*] il

487 - 9 prétende les [R *concilier* A *accorder*] entre

487 - 14 et [A , *croyez-moi,*] jamais

487 - 22 plus [R *dans* A *affectée à*] tel milieu [R *que dans* A *qu'à*] tel autre, [R *dans* A *à*] telle

487 - 23 lumière [R *que dans* A *qu'à*] telle

487 - 24 dire, [A *les résultats de ces divers milieux, de ces diverses lumières, de ces divers objectifs ne sauraient se confondre ;*] ce

487 - 25 milieu [R *est faux* R2 *ne saurait l'être* A *est faux*] pour

487 - 26 autre. [R *Que faut-il donc à* A *À quelles conditions les expressions d'*] une

487 - 28 expressions [R *conviennent* A *soient ramenées*] à

488 - 29 condition, [R *disons que toute manière* A *déclarons hardiment que toute manière*] d'exprimer

488 - 32 arts. *//* [A *Comme il importe de ne pas laisser planer d'équivoque sur cette importante question,*] je

488 - 35 connue [R *et vénérée*] de tous. [R *Il s'agit de la sublime prière que le Sauveur du monde* A *Examinons, si vous le voulez, la charmante et superbe prière que dicta à ses apôtres le Sauveur du monde*] et

488 - 39 voir [R *que* A *comment*] chaque

488 - 41 culminant [R *auquel viennent se subordonner toutes les autres* A *. Nous verrons comment toutes les autres*] propositions

488 - 42 chaque [R *phrase* A *membre de phrase*] , chaque

488 - 45 *Père*». [R *Ce mot, pour le religieux, est* A *Voilà, pour le religieux,*] un

488 - 46 l'ensemble. [R *Dès ce premier mot* A *Supposez ce mot*] prononcé

489 - 50 que [R *tous ceux qui favorisés* A *tous les favorisés*] d'une fortune [R *périssable.* A *passagère et périssable*] . Déjà,

489 - 51 vous [R *devinez* A *pressentez*] ce

489 - 53 cœur. [R Notre *Père* <Delsarte ne trace que la première lettre> R2 *// Mais voici une autre couleur : «Notre Père», dit Bossuet. Dès ce premier mot de l'Oraison dominicale.* A *// Mais voici une autre couleur.*] Supposez

489 - 54 vieillard [R *convertit* A *se convertissant*] à

489 - 55 Avec [R *quelle joie juvénile* A *quel bonheur*] cet

489 - 58 joie [R *enfantine* A *juvénile*] ne

489 - 62 pour [R *traduire* A *rendre*] tout [...] bouche [R *ce bienheureux mot :* A *cette bienheureuse épithète qu'il adressait pour la première fois à son Dieu :*] «Notre

490 - 67 mal [R *, ailleurs, il* A *, il appelle, par ce mot, Dieu à son secours, et*] nous

490 - 68 refuge [R *et de secours*] : *//* «Crions,

490 - 70 Crions [A *avec ardeur*] , et

490 - 73 texte *//* [R *. Poursuivons, si ces exemples ne vous fatiguent pas.* A *:*] *//* «Qui

490 - 75 d'abord [R *un esprit* A *la contemplation d'un esprit*] qui [R *s'abîme* A *se recueille*] dans

490 - 76 pensée, [R <illisible> A *se couvre*] comme

490 - 78 pour [R *éviter* A *échapper*] [R *à l'action d'un monde* A *aux distractions du milieu*] qui

490 - 80 Là [A *je vois une coupable pensée réprimée par cette parole dont le sens elliptique signifie : «Dieu me voit». Là encore*] je

490 - 83 souffrance ! [R *«Qui êtes aux cieux !»*] Il lève [R *, avec une confiance* <illisible>, [il] *leur dit :* R2 *et dit avec confiance : «Dieu est au ciel,* A *au ciel un regard confiant qui semble dire : «Dieu est là,*] armé

490 - 85 vous ! [R *«Dieu, notre Père qui êtes au ciel !»* A *»*] Et ici, Messieurs, [A *suivant le procédé que j'ai déjà indiqué,* R *la* A *cette*] prière

491 - 86 caractère [R *de cette* A *de la*] mâle [...] mots [A *à la foi du martyr*] : «Notre

491 - 89 génie [R *méconnu, pris de dégoût par les futilités.* A *sévère dont les* [R *sévères* A *sublimes*] *enseignements ne trouvent que des auditeurs sceptiques et méprisants.*] Voyez,

491 - 91 lui. [A *Il sera méconnu de son siècle pour n'en avoir pas flatté les faiblesses,*] et

491 - 93 la [R *futilité* A *fragilité*] . Eh

491 - 94 bien ! [R *pour cette âme dégoûtée* A *cette âme, prise de dégoût*] pour

491 - 98 Puis, [R *supposez* A *contemplez*] sur

491 - 102 Mais [R *passons,* A *laissez-là,*] Messieurs,

491 - 104 bien, [R *le texte suivant* A *la parole suivante*] : «Que

491 - 105 voix [A *à la fois*] attirée [A *et résignée*] de

491 - 107 faite !»... [R *Vous*] Écoutez,

491 - 108 Voyez [A *dans*] ses

492 - 109 convulsivement [R *attachées* A *dirigées*] vers

492 - 113 Voyez [R *comment* A *avec quelle véhémence*] ces mains se détachent [R , *pour s'élever au ciel,*] de

492 - 121 situation. [R *Donnons-nous aujourd'hui la* [R2 *notre*] *pensée de chaque jour. Donnons un regard à* R3 *Portons nos regards sur* A *Passons ! Portons nos regards sur*] la

492 - 124 l'abondance [A *: «Donne-nous notre pain»*] , car

492 - 127 Il [R *y a de* A *résulte de*] ce

492 - 129 exemples [A *précédents*] deux choses qu'il [R *était avant tout* A *étaif*] important [R *d'établir. Avant tout,* A *de ne pas oublier. // Premièrement,*] c'est

493 - 130 que [R *la manière* R2 *premièrement* A *l'interprétation* A2 *individuelle*] ou

493 - 131 vérité [R *et le danger que font courir à leurs élèves tant* R2 *dans toutes les spécialités de l'art, l'exclusivisme* A . *Or l'exclusivisme*] où

493 - 132 l'art, [R *stérilise leurs élèves et constitue, pour leurs facultés, une dangereuse* R2 *la plus* A *cette étroitesse de vue que leur fait a priori rejeter tout ce qui ne les a pas personnellement frappés, exerce sur leurs élèves une désastreuse*] influence [R *dont le moindre effet* R2 *l'effet immédiat est de paralyser l'effort de leur génie* R3 *conception*] . // En

493 - 135 lieu, [R *j'ai, par là, établi que* A *c'est que l'Âme ne* [R2 *saurait se diviser. C'est que*] *se divise pas, et que*] deux

493 - 136 elle [R *,et que* A . *Or*] loin de [A *chercher à*] multiplier

493 - 137 les [R *effets* A *impressions*] comme [...] qui [R *cherchent* R2 *s'évertuent* R3 *prétendent* A *s'efforcent*] à

493 - 138 mot [R *une impression* A *un effet*] <Delsarte déplace les groupes de mots «un effet» et «de chaque mot»> , il

493 - 145 suppliant [R *et* A . *Disons plus :*] sur

493 - 147 C'est [R *à cette absolue subordination* A *de cette subordination absolue*] de

493 - 148 que [R *sont dues les plus* R2 *se pensent* A *résultent les plus*] profondes

494 - 149 principe [A *une fois*] admis, [...] comprendre [R *toute la grandeur de l'effet* R2 *les raisons attachées* A *la grandeur des effets attachés*] au

494 - 150 antique [R *et toute la grandeur de l'effet qu'il produisait infailliblement.* A ,] ce masque [R *traité* A *regardé*] aujourd'hui

494 - 151 barbare [RA *ef*] digne [R , *tout au plus,*] de l'enfance de l'art. <On remarque, à la suite de ce passage, la présence du mot «Bossuet» en marge.> // Messieurs,

494 - 152 l'unité [R *que* A *!*] L'on

494 - 153 scénique [R *quelconque* R2 , *par exemple,* A ,] estimer [...] rôle [R *de la simplicité des* A *en raison inverse du nombre des*] propositions [R *qui doivent les caractériser.* A *que l'on fait intervenir pour le caractériser.*] [R *Un mot,* A *Une simple proposition,* A2 *celle qui caractérise le personnage,*] doit [R *donner* A *dominer*] le

494 - 156 situation, [A *en*] modifier la physionomie [R *du personnage mais ne doit pas pour cela l'altérer,* A *sans pour cela en altérer le caractère,*] de

494 - 158 proposition [R *caractéristique* S *caractérielle*] d'un personnage [A *à titre de modificatif,*] comme

494 - 159 substantif [R , *pour modifier* R2 , *en modifier la forme, mais non pour en changer la nature* A , *non pour en changer la nature, mais pour en modifier la forme.*] // Un

494 - 162 (Corneille) [R *et j'y veux étudier un personnage* A *en vue du rôle d'Auguste*] . J'examine les propositions [R *que formule Cinna.* R2 *de ce personnage.* A *qu'il formule.*] En

495 - 166 mot [A *«maître»*] , malgré

495 - 170 mieux [R *connaître* A *pénétrer la pensée*] des

495 - 173 Voyons [R *comment* A , *dis-je,*] le

496 - 181 suis maître [R *de moi et de mon bonheur et si par là le repos m'est ravi.* A *de mon repos et de mon bonheur.*] // Texte :

496 - 184 l'État» [A *(dit-il finalement).*] // Traduction :

496 - 185 moi-même. [R *Soyez pour* <illisible> A *Soyez maître de mes décisions.*] // Durant

496 - 188 lui-même, [A *sous l'apparence d'une expressive bonhomie*] : «Soyons

496 - 190 de [R *cette* A *la*] situation.

497 - 191 de [R *toute*] la

497 - 192 scène [R *où Auguste,* A *qui se passe entre Auguste et Cinna*] après

497 - 195 ces [R *mots* A *paroles*] , Auguste comprime [A , *avec effort,*] la

497 - 196 émotions [R *et se dit à lui-même* R2 , *par ces mots,* R3 , *par cette* <illisible> A .] // [R «*Soyons maître de nous, et* A *En se disant :* «*Soyons maître de nous*»,] ces

497 - 197 reproduisent [A *ici*] incessamment

497 - 200 subir [R *au* AR *à ce terme pivotal* A *au terme pivotal de son rôle :*] // «Ciel,

500 - 226 n'attends [A *pas*] qu'on

501 - 239 roulent [R *au* A *sur*] ce

501 - 240 modifier [R *et transformer*] par

501 - 246 je [R *suis tout* A *me vois touf*] naturellement

501 - 247 dire [R *mon avis sur les* A *ce que je pense des*] traditions

501 - 248 expliqué [R *à l'endroit des* A *en ce qui concerne les*] arts

502 - 250 l'état [R *d'égarement* A *d'impuissance*] où nous laisse [R *l'* A *une*] absence

502 - 251 de [R *règles arrêtées* A *principes fixes*], la tradition est notre [A *unique*] loi [R . *J'ai ajouté que quelque soit les* A *; qu'en dépit des*] tyrannies

502 - 254 Mais [R *il n'en* A *pour ce qui regarde les autres spécialités de l'art, telles que la musique, la mimique ou l'éloquence oratoire ou scénique, ah ! Messieurs, qu'il en*] est

502 - 256 autrement [R *! Ici* A *dans ces sphères* [R <illisible>] ! Ce

502 - 259 même, [R *le* A *ce*] créateur, impuissant à [RA *en*] perpétuer

502 - 260 beautés, [R <illisible> RA *le*] voit [...] d'artistes [A *ainsi*] morts

502 - 261 vivant ! [R *// Ne subsiste de lui qu'un souvenir plus ou moins confus* A *// Le musicien, le comédien ou l'orateur ne laissent après eux qu'un souvenir confus*] et

502 - 264 vivant, [R *être* A *se voir*] parodié,

502 - 265 imitateurs [A *comme par ses interprètes*] , et

502- 266 appelle [R *sa* A *la*] tradition [R *n'est* A *d'un artiste n'en est*] jamais

502 - 267 caricature ! *//* <Le passage suivant constitue un ajout que Delsarte situe au bas de la page.> [A *Supposez donc un peintre qui* [R *ne connaîtrait les œuvres de* A *, ne connaissant*] Raphaël que par ouï-dire, prétendrait [R *sur des ouï-dire* A *rappeler ce maître par ses œuvres. Croyez-vous, Messieurs,* [R2 <illisible>] *je vous le demande, croyez-vous qu'un tel peintre, dans de telles conditions, puisse donner de Raphaël une bien fidèle idée et qu*['il] *puisse seulement élever ses œuvres à la hauteur de la caricature ? Telle est pourtant l'histoire de ces gens qui* [R *après un ou deux siècles*] *semblent se persuader à eux-mêmes qu'ils vont, en vertu de je ne sais quelle tradition, vous donner une fidèle idée de ce que faisait, deux siècles avant, tel ou tel grand artiste ! Et ces gens trouvent des auditeurs disposés à les croire : a beau mentir qui vient de loin. Quand on a, comme moi, durant* [A2 *bientôt*] *quarante*

ans de professorat, cherché vainement un imitateur intelligent, on sait à quoi se réduisent les prétentions traditionalistes qu'affectent sérieusement certains graves personnages.] [R *Vous me direz que*] *//* Mais,

503 - 282 une [R *œuvre* A *lettre*] morte.

504 - 283 vivifiait [R *cette* A *son*] œuvre [...] prétentions [R *qu'affectent certains traditionalistes exhumateurs* R2 *des exhumateurs* A *des arrangeurs traditionnels*] sont [A , *dès quelles touchent à ces œuvres,*] un

504 - 285 même. [R *Que de choses déplorables n'aurais-je pas à déplorer ici,* R2 *ne signalerais-je pas ici si je ne craignais d'être, par vous-même, accusé de soulever à plaisir* R3 *de blesser le murmure de tant de susceptibilités* A *Que de choses déplorables ne signalerais-je pas à ce sujet si, par respect pour vous, je ne craignais de soulever ici même le murmure des susceptibilités blessées.*] *//* Mais,

504 - 288 tradition [R *peut avoir des* A *a des*] données

504 - 290 dire [R *des fables* A *en public des fables*] de

504 - 291 d'abord [R *une résistance*] , de [...] résistance [R *à laquelle je n'avais pas jusque-là* [été] *habitué.* A *d'autant plus inattendue pour moi que ces mêmes auditeurs ne m'avaient jusque-là témoigné que des sympathies dont le souvenir me sera toujours cher.*] Je

504 - 294 contre [RS *lesquels*] j'avais

504 - 295 avec [R *ce ton plus* A *cette inflexion plus*] ou

504 - 296 monotone [R *qui* <illisible> S *qu'imprime*] à la voix [R *une* S *la*] récitation

504 - 298 traditionnels. [R *Il fallait donc* A *Aussi fallait-il*] opposer

504 - 299 fondait [A *uniquement*] ce

504 - 302 Or [R *après quelques jours* A , *quelques jours après*] ma

505 - 309 Mais [R *je sincèrement* A , *sincèrement, je*] n'en

505 - 311 d'ailleurs [R *justice* A *plaisir*] à votre [A *beau*] talent

505 - 313 l'auteur [R . *J'ai voulu moi-même vous offrir cet article, comptant assez que vous me saurez quelque gré* R2 *et que La Fontaine est une ces génies auquel il faut prendre garde* {d'attribuer} *une intention* A *et que La Fontaine est un de ces génies fins auquel il faut prendre garde d'attribuer ces intentions* [R *scéniques*]] que

505 - 319 consacrer [R *une critique.* A *un article.*] Je [...] a [*R l'esprit de La Fontaine* A , *comme vous, Monsieur, l'esprit de La Fontaine.*] *//* - Je

505 - 322 me [R *dire,* A *déclarer,*] je

506 - 324 La Fontaine. *//* [R - *Mais alors,* {pourquoi} *prétendez-vous* R2 - *Non, mais vous connaissez à fond son esprit.* A - *Non, mais vous prétendez le connaître à fond.*] Ce

506 - 328 pour [A *en*] savoir

506 - 329 je [R *crois* A *pourrais*] vous

506 - 330 science [R *relative que nous avons* <illisible> *acquise vous et moi* A *acquise par vous ou par moi*] ne

506 - 333 d'intention - [R *convient ou ne convient pas* A *contraire*] à

506 - 337 comment [A *et avec quelles sortes d'inflexions*] La Fontaine

506 - 340 il [R *n'offrirait peut-être pas* A *ne nous eût peut-être pas offert*] le meilleur modèle à [R *imiter.* A *suivre.*] Ce

507 - 342 tragédien [A - *il eût évidemment déshonoré Auguste en lui prêtant ses inflexions*] . Cela

507 - 346 et, [R *avec un égal titre à l'admiration,* A *au même titre de vérité,*] de cent mille manières [A *différentes*] . Je

507 - 347 que [R *ces cent mille manières seraient admises par La Fontaine lui-même* A *La Fontaine lui-même, moins difficile*

que ses commentateurs, eût admis ces cent mille manières différentes] comme

507 - 348 comme [A *très*] conformes

507 - 349 si [R *ces* S *les*] différences [R *étaient suffisamment* A *qui les caractérisent lui avaient été*] motivées

507 - 351 les [A *divers*] milieux où elle [R *peut être* R2A *est*] appelée à se [R <illisible> *successivement.* A *produire.*] // J'ai

507 - 352 dix mille <nombre arabe au manuscrit> manières [R *possibles,* A *admissibles,*] choisi

507 - 354 nombre [R *et à la quantité*] d'auditeurs auxquels [R *je comptais* A *elle devait*] s'adresser.

507 - 357 pourvu [A , *cependant,*] qu'il

507 - 358 effets [A , *logiquement et physiologiquement,*] aussi

507 - 362 persuader [R *quoi qu'il* <illisible>] . // Un

508 - 363 de [R *résoudre* A *vider*] ici.

508 - 365 intransmissible [*R , dût l'auteur, en dehors de son action directe et actuelle,* A *en dehors de son action actuelle et directe, dût cet auteur*] avoir

508 - 367 insurmontables [R *que rencontre un malheureux auteur* A *qu'il rencontre, ce malheureux auteur,*] vis-à-vis

508 - 368 prétend [R *communiquer* A *éveiller*] l'esprit

508 - 369 de [R *ses* <illisible>. A *son œuvre.*] // Disons [R *que chaque mot* A *combien un même mot*] peut

508 - 371 nombre [R *d'* A *des*] inflexions

508 - 372 six cent soixante-quinze <nombre arabe au manuscrit> [...] - pardon

508 - 375 interprétations [A *distinctes*] . Je

508 - 378 chaque [RA *mot*] de

508 - 379 indique [R *et le geste, la physionomie* A *et le geste, et l'inflexion vocale, et l'expression physionomique*] qu'il

508 - 381 directe [R *telle que* A *et semblable*] à

509 - 383 impertinence à [R *prétendre posséder les* <illisible>. *Pauvres œuvres qui n'êtes pas là, comme dit Platon* R2 son R3 *leur père, pour pauvre auteur qui n'est pas là pour repousser avec indignation que lui décerne un interprète ignorant.* A *s'en déclarer possesseur !*] Aussi

509 - 384 souci [RA *d'un véritable artiste*] . *//* Laissez-moi

509 - 385 Messieurs, [A *par un exemple touchant,*] comment

509 - 388 qu'au [R *préjudice* A *détriment*] de

509 - 392 artiste [R *prête peut-être à la critique* A *laisse peut-être à désirer aux yeux d'une critique délicate et nerveuse*] qui

509 - 393 tout [R *de* A *et surtout de je ne sais quelle*] correction

509 - 394 supérieur. [RA *Mais*] il peut [R *donc*] s'en

509 - 395 dire [R , *en constatant les taches du soleil, pourquoi le génie n'aurait-il pas aussi ses lacunes ?* <Nous avons privilégié ce passage au texte établi.> A *quand le soleil* [R *montre* A *laisse apercevoir*] *des taches, comment le génie serait-il exempt de lacune ?*] *//* C'est

509 - 398 artiste [R *exceptionnel*] . Or,

510 - 404 Ferrand [R . *C'était un* A , *un*] abominable

510 - 405 monde [R , *voulait ruiner* A , *prétendait encore ruiner*] ses

510 - 406 ils [R *étaient dépositaires.* A *l'avaient fait dépositaire.*] Le jour [R *qui lui paraissait*] propice

510 - 407 de [R *ses associés* A *cette société*] et

510 - 409 coquins de [A *la*] même [...] fuite [R , *prenant les devants,*] vont

510 - 410 parcourir <Seules les cinq premières lettres du mot apparaissent au manuscrit.> [R *suivre* R2 *à son passage. Ils arrêtent sa voiture* A *arrêtent sa voiture au passage,*] se

510 - 411 s'emparent [A *à leur tour*] de

510 - 413 même [R *l'habit A le vêtement*] qui

510 - 414 la [R *femme* A *créature*] qui

510 - 417 aveugle, [R *presque nu,* A *nu,*] sans

511 - 422 soit [R *même*] possible

511 - 427 rôle. [R *Il fallait bien* A *On ne pouvait donc mieux faire que de*] couronner,

511 - 432 crimes, [R *se précipiter* A *rouler*] de

511 - 433 chute [R *rouler dans l'abîme* A *se perdre dans l'abîme* A2 *éternel*] des [R *éternels* A *inutiles*] remords,

511 - 436 bord [A *même*] du

511 - 437 l'embrasement [R *d'un* A *du*] feu

511 - 438 de [R *cette âme criminelle,* A *son âme,*] des

511 - 439 enfin [R *son cœur* A *cette âme*] criminelle

511 - 440 amour [R *envahir* A *dont les ardeurs* [R2 *béatifiques* A2 *ineffables*] avaient,

511 - 441 cœur [A *endurci de ce scélérat*] pour

511 - 442 l'espérance. [R *Cette* R2 *La transfiguration* A *Et cette transformation*] inspirée [R *de ce cœur endurci*] s'était

511 - 445 satisfaite [R *avant même que la justice humaine s'exerçât* A .] // Et

512 - 446 dans [R *la vision de son génie :* A *l'exaltation de sa vision :*] «Cet

512 - 449 avait [R *providentiellement perdu la vue pour trouver* R2 *bientôt* A , *en perd*[ant] *la vue, trouvé*] dans

512 - 450 qui [R *devait bientôt s'inonder* A *l'inondait*] de [...] exclamation [R *et le dernier blasphème*] , dont

512 - 459 resplendissant de [R *la lumière qui inondait son âme.* A *lumière.*] // Alors,

512 - 466 fort [R *qu'il* {fut} *jamais tenté de s'en plaindre jamais !* A *que cet auteur fut tenté de s'en plaindre.*] // Donc, [R *pour terminer la question en litige,*] voilà

513 - 473 pas [R <illisible> S *précisément*] d'accord avec l'auteur, lequel [A *d'ailleurs*] n'est

514 - 479 pas [A *là*] pour

514 - 483 applications [R *éveille cette remarque* A *cette remarque éveille*] dans

514 - 489 irritante. // [R *Pour ne pas* R2 *Donnons à nos exemples* R3 *Mais, pour ne pas laisser à cette démonstration la forme d'une* [AR *irritante*] *critique, revenons maintenant au bon La Fontaine et* A *Revenons donc, si vous le voulez bien, au bon La Fontaine, et*] montrons

514 - 492 sottises [R *dont la* A *consacrées*] par [R *l'universelle* A *l'interprétation générale et la*] manière

514 - 493 tel [R *qu'elle remplirait* A *que leur constatation remplirait*] un

514 - 495 Le [R *Loup* S *Chêne*] *et* [...] *Chien*. [R *Or,* A *Eh bien !*] Messieurs,

514 - 496 tradition ne [R *donne* A *prête*] -t-elle [...] attitude [R *orgueilleusement* {tendre} A *tendue orgueilleusement et hautaine ?*] N'enfle-t-elle

514 - 498 dans [R *cette phrase :* A *ces vers :*] // «Cependant

514 - 499 Caucase [R *pareille,* S *pareil,*] / Non

515 - 502 côté, [R *ne prête* A *n'attribue*] -t-elle [...] humble [R *et pleine de bonté et de résignation* R2 , *une expression douce* A , *une expression à la fois douce et résignée ?*] // Or

515 - 504 fausses [R . *Eh bien ! Messieurs, tout cela est profondément absurde et absolument contraire à toute* A *et tout à fait contraires à la plus simple*] donnée

515 - 505 physiologique [R *et morale.* A . *Et puis,*] il y a là [R *une* A *deux*] impossibilités

515 - 506 morales [R . *En voici la raison qu'il faut constater* A *qui révoltent le bon sens et que nous eussions aisément constatées*] si,

515 - 507 n'avait [RA *pas*] faussé [...] berçant [R *avec ces fausses* A, *en quelque sorte, avec ces*] inflexions

515 - 508 mêmes [R *de certains hommes,* A *des hommes lettrés,*] une [R *respectable tradition.* A *tradition respectable !*] // C'est

515 - 510 C'est [R *tout* A *diamétralement*] le [...] types. [R *La bonhomie appartient* A *Condescendance et* [R *la*] *bonhomie sont*] ici

515 - 511 Chêne, [R *le Roseau laisse* A *tandis que le Roseau ne laisse*] transpirer,

515 - 513 homme [A *dont la faiblesse est de tenir un peu trop, peut-être, à l'estime du Roseau*] ; le

515 - 514 le Roseau [A , *au contraire,*] est un [A *impertinent*] coquin [R <illisible> <illisible> <illisible> . A *qui exterminerait volontiers le Chêne dont la grandeur l'offusque.*] // Cette

515 - 517 relisez [R *cette* A *la*] fable ;

515 - 518 pesez [R *les expressions de ces deux personnages,* A - *en les expressions relatives,*] et [...] réflexion [A *suffira pour*] vous

515 - 519 convertir [R *à mon ouï-dire. Montrons, par des exemples, comment, sous le prétexte de la tradition, ou la pensée d'un auteur, combien de gens travaillent incessamment à ce déshonneur.* A *au sens que j'indique.*] // Est-il

515 - 520 fort [R *de blesser gratuitement le faible, de se redresser devant le faible, de grossir sa voix devant lui ?* A , *lorsque rien ne le menace, de se redresser, de se gonfler et de faire retentir une grosse voix devant le faible,* [l']*inoffensif, pour le couvrir gratuitement d'un mépris orgueilleux ?*] Évidemment,

515 - 523 inadmissible [A , *Messieurs, physiologiquement inadmissible.*] . Messieurs

515 - 524 nature [A , *au contraire,*] inspire à tout homme [A - *l'homme a besoin d'hommages, il en a soif* -] le

516 - 526 Voilà [R *la faiblesse* {universelle} *qui fait condescendre le Chêne majestueux jusqu'au Roseau.* A *la vérité, et telle est la faiblesse qui fait que le Chêne majestueux ne dédaigne pas de descendre jusqu'au Roseau.*] Il

516 - 530 faire [R *un ami, un admirateur.* A *un admirateur, un ami.*] // Écoutez

516 - 533 certes, [R *ils* A *les hommages*] ne [...] d'effets. [R *Sa puissance* A *Sa majestueuse puissance*] est

516 - 535 au-dessus des [R *éloges vulgaires* A *louanges*] que

516 - 536 lui [R *adressent incessamment* R2 *décernent* A *adressent en chœur*] les [R *millions de* A *mille*] voix

516 - 537 qu'il [R *couvre de* A *protège et couvre de*] son

516 - 538 ambitionne [A *l'estime et*] l'amour

516 - 540 mais [R *s'attarder par la reconnaissance* A *pour lui témoigner un généreux intérêt et s'attacher, par la reconnaissance,*] un

516 - 541 cœur [A *perdu*] au-delà

516 - 542 d'être [RA *si*] chétif [A *qu'il* {soit}] dont [R *l'amour* A *l'admiration*] ne

516 - 544 naturel [R *qu'il parle un peu* <illisible> R2 *qu'en sympathisant aux impuissances du Roseau* A *que sa sympathisante compassion ne l'empêche de parler un peu* [R *de lui* A *de ses avantages*] *à celui*] dont

516 - 545 il [R *ambitionne l'amour,* R2 *l'admiration,* A *recherche l'hommage,*] ne

516 - 546 fait [A , *en vue du Roseau,*] peser

516 - 547 sentiment, [A *comment expliquer ses avances ?* R *Ce serait insensé et* <illisible>. A *Sa démarche serait insensée,*] car

517 - 550 à [RA *qui*] toute puissance déplaît [A , *blesse et offense*] par

517 - 551 croit [A , *tant l'orgueil l'aveugle,*] voir

517 - 552 dans [R *tout que* <illisible> <illisible> A *chaque*] parole

517 - 553 par [R *la plus* A *une*] grossière

517 - 554 pour [R *lui*] avoir [R *parlé d'une* R2 *fait vibrer les éclats* A , *en lui parlant, fait vibrer les éclats*] de

517 - 556 qui [RS *révolte*] l'orgueil

517 - 561 m'a-t-il [R <illisible> A *abordé*] que

517 - 563 aux [R *avances* A *condescendances*] du

517 - 565 Voyez [R *d'abord* A , *en effet,*] quel ton [A *sec et*] vexé [...] l'ironie [R *des paroles suivantes :* A *de ces paroles :*] *//* «Votre

518 - 577 permis [R *d'être plus grossier ?*] d'inventer

518 - 579 dessine [RA *dans*] ce

519 - 585 appelle [R *la vengeance* A *l'extermination*] <Nous avons privilégié la rature en établissement du texte.> : «attendons

519 - 586 Ne [A *vous*] semble-t-il

519 - 588 appréciation [A , *Messieurs,*] ne

519 - 590 là [R *comment* A *quels contresens*] une

519 - 591 perpétue [R *contre la* R2 *contraire au* A *au*] préjudice

519 - 592 prétend [R *émaner.* A *procéder.*] *//* [R *Passons à* A *Ajoutons quelques mots sur*] la

519 - 593 fable [R *le* S *du*] Loup et [R , *le* S *du*] Chien.

519 - 594 traditionnelle [R *est plus frappante* A *se montre plus flagrante*] encore.

519 - 596 Loup [R *maigre.* A *qui n'avait que les os et la peau.*] N'osant l'attaquer [R *vu sa respectable corpulence*] , [il]

519 - 597 flatté [R *d'*<illisible> A *de l'admiration dont il se voit l'objet, flatté surtout*] de

519 - 599 daigne [R *abaisser sur le* <illisible> <illisible> A *laisser tomber sur lui*] un regard [R *de protection.* R2 . *La misère le touche et de* R3 . *Ce chétif animal le touche dans* A *de complaisance. L'air piteux et misérable de ce pauvre* [R *diable* A2 *étique*] *le touche à l'endroit de*] cette

519 - 601 Loup [A , *amaigri,*] exténué [A *de fatigue et*] de

519 - 602 Chien [R *lequel, les yeux encore pleins de larmes de tendresse qu'il vient de répandre à la perspective de la félicité.* A *pour se rendre* [R *à cette Terre promise*] , *avec lui, vers cette Terre promise où il entrevoit* [R *pour lui*] de [RA *franches*] lippées [A *et de félicités qui le font pleurer de tendresse.*] // Or

519 - 607 Loup, [R *une* A *l'*] attitude

520 - 608 interprétation [R , *Messieurs, est tellement* A , *ou plutôt cette tradition, est si fort*] enracinée

520 - 610 la [R *consacrer* A *perpétuer*] telle

520 - 611 me [R *conformer* A *renfermer*] absolument

520 - 612 par [R *les* <illisible> *illustrés.* A *cette ingénieuse illustr*[ation].] Ainsi,

520 - 613 texte, [R *on a gravé* RA *on voit représenté*] un

520 - 615 bonhomme [RA *en question*] , ou

520 - 617 Exemple : // [R - *Qu'est ceci* ? A «*Chemin faisant, il vit le cou du Chien pelé. // - Qu'est cela, dit-il ?*»] // Ici,

520 - 620 sur [R *l'autre un* A *son interlocuteur un*] index impérieux [A , *assez semblable au mouvement que les peintres attribuent volontiers à un général d'armée*] . *Puis,*

520 - 622 fait [R *plonger sur lui* RA *planer sur le pauvre petit bonhomme Chien*] un

521 - 623 regard [A *inquisiteur*] et

521 - 624 terre. // [R *Aussi se hâte-t-il de répondre* A *Aussi répond-il*] à

521 - 629 bras ! // [R «*Peu de choses*», *dit timidement le Chien dont la tête inclinée vers la terre semble ainsi chercher à soustraire un regard embarrassé à l'œil investigateur et perçant du Loup.* A «*Peu de chose*», *dit timidement le*

Chien dont la tête inclinée vers la terre semble ainsi chercher à se soustraire de l'œil investigateur et perçant du Loup.] Je

521 - 632 notez [A - *le*] bien

521 - 633 «Mais encor ?», [R *dit* A *reprend*] le

521 - 635 attitude [R *prend ici le* A *on a cru devoir donner ici au*] malheureux

521 - 639 conséquents [R *que* R2 *qu'au bout* <passages non raturés> A *jusqu'au bout*] *avec l'esprit qui les domine. //* [R *Vous allez* A *Nous allons*] maintenant

522 - 646 jusqu'à [R *se faire*] jouer, [...] courtisan [R . {Comment} {admettre} A - *lui dont l'indépendance de caractère est proverbiale -, comment admettre*] que

522 - 648 discrétion [R *du* A *de son*] redoutable [R *interlocuteur* A *camarade*] sur

522 - 649 à propos [R *d'une* A *de je ne sais quelle insignifiante*] écorchure

522 - 650 prendre [A *tout à coup*] des

522 - 654 attaché [RA , *dit le Chien,*] / De

522 - 658 sens [R *peuvent avoir.* A *il peut avoir.*] Le Loup [R *ne peut pas* A , *en effet, ne saurait*] tout

522 - 660 pour [R *savoir* A *qu'il sache*] à

522 - 661 tenir [R *qu'il puisse* R2 *fasse à ce sujet une question* R3 *sur ce sujet qu'on ait répondu à la question* R4 *qu'il pose une question* A *sur ce sujet, qu'on lui mette les points sur les i*] ; de

523 - 666 cette [A *dernière*] question, - posée d'ailleurs [R , *comme par un ignorant cherchant à s'instruire,*] avec

523 - 667 pris [R *n'a* A *n'eût*] pu

523 - 668 même [R *d'une situation* A *d'un milieu*] <En vue de l'établissement du texte, nous avons privilégié le terme «*situation*».> qui

523 - 669 réserves [A *toutes les circonspections*] d'une prudence consommée. [R *L'inquiétude prend ici le Loup* A *Une vague inquiétude commence* A2 *seulement ici à le travailler*] et,

523 - 671 bonhomme [R *du professeur* R2 <illisible> A *traditionnel*] , il

523 - 672 pose : [R *«Dans quel guêpier me suis-je fourré ?* A *«Me serais-je, ici, fourré dans un guêpier ?*] Voudrait-on

523 - 674 logiquement [R *impossible* A *inadmissible* <passage encerclé>] d'attribuer

523 - 676 magistère [R *si peu en rapport avec sa chétivité*] ; [ton] [...] d'employer [R , *dans sa position précaire*,] avec

524 - 677 duquel, [R *il espère* R2 *compte* A *d'ailleurs, il espère*] devoir

524 - 680 du [R *Dogue !* A *Chien !*] Je

524 - 682 en [R *se sauvant* A *s'enfuyant*] à

524 - 685 est [R *ici*] logiquement

524 - 686 je [RA *n'ai*] pas

524 - 687 attribuer. // [R *Laissez-moi, Messieurs,* A *Permettez-moi, Messieurs,*] de compléter [R *cette critique* A *cet examen*] par

524 - 689 Dogue. // [R *Or* R2 *ce mâtin, si gras et si bien bâti,* A *Ce Dogue, si gras et si bien bâti,*] est

524 - 691 tout [R *plein* A *rempli*] de lui-même. [R *Il se glorifie de la livrée qu'il porte, comme si les armoiries,* A *Il porte sa*

livrée avec une dignité pleine d'arrogance, se glorifiant des armoiries] empreintes

524 - 693 comme [R *si elles lui apportaient* A *s'il les devait à*] quelque [...] collier [R *à lui*] ne lui [R *fait pas* A *cause pas de*] honte,

524 - 694 là [R , *il* A , *et le précieux joyau qui*] complète

524 - 695 tenue [A , *il s'en décore avec orgueil*] . // Comment

525 - 698 plaie. [R *S'il éprouve quelqu'embarras et rit...*] Est-ce qu'un valet de [A *bonne*] maison

525 - 701 de [R *n'avoir* A *n'être*] pas

525 - 703 Voyons [R *donc*] comment [A *et par quelle sorte d'ellipse*] ce

525 - 706 ignore [R *la marque que lui désigne l'autre.* A *absolument l'existence de l'espèce de tonsure désignée par l'autre.*] // - *Quoi ?*

525 - 710 doute [R , *car je ne vois aucun* A *car, franchement, je ne vois pas* A2 , *en me considérant moi-même,*] ce

525 - 711 regard. // [R *Mais encore, et* A *Ici, le Loup*] désignant [R *la place du* A *du doigt le*] cou

525 - 713 encore ? [R *Le* <illisible> *qui tout* <illisible> *entrevoit ce que cela peut être.*] // N'est-ce

525 - 714 l'autre [R , *frappant bruyamment les mains et renversant sa tête comme un homme qui se pâme d'aise.* <Nous privilégions la version raturé au texte établi.> A , *appliquant bruyamment l'une de ses mains dans l'autre.*] // Le

526 - 716 en [R *gonflant la voix* <Nous privilégions la version raturé au texte établi.> A *pressant une pause de jubilante importance qui gonfle la voix avec ses joues*] et qui [R *semble dire* A *manifestement signifie*] : «Vous

526 - 721 Messieurs. [R *Le mot est* A *Voilà un mot*] précieux

526 - 722 enregistrer [A *ici*] , car il prouve indéniablement [R *que*] deux choses [A *qui* R *justifient* A2 *confirment ma thèse*] . D'abord

526 - 723 râpé. [A *Comment l'eût-il su ?*] Ensuite,

526 - 724 ignorance, [A *c'est que*] le

526 - 727 Messieurs, [A *pour conclure,*] un

526 - 728 Chien. *//* [R *Dans ma jeunesse, j'avais un domestique.* A *J'ai eu, dans ma jeunesse, un domestique !*] C'était

526 - 731 Cependant, [R *confondu souvent à se trouver dans la compagnie de beaux domestiques* A *se trouvant en rapport fréquents avec les beaux valets*] en

526 - 733 élèves [R *, mon domestique* A *, il*] se

526 - 734 humilié [R *de ressembler, comme il le disait, à un péquin à côté de ces* A *, le pauvre homme, au milieu de ce monde bariolé, galonné comme un péquin au milieu des*] uniformes.

526 - 736 Or, [R *un jour,*] sans [...] dire, [A *car il me ménageait une surprise,*] il

527 - 737 s'acheta [R *de son argent*] un

527 - 739 qu'il [R *releva* A *bigarra*] de [R *larges*] boutons guillochés [R , *lesquels simulaient assez les boutons armoiriés* [sic]. A .] Quelle

527 - 740 jour, [A *en rentrant chez moi,*] mon

527 - 744 moins [A , *voilà qui relève un homme*] ! On

527 - 748 montré, [R *Messieurs*] , par ces exemples, comment [A , *sous le prétexte de la tradition,*] on

527 - 749 auteur [RA *et*] combien [R *de complices travaillent innocemment* R2 *ils prennent* <illisible> A *de gens travaillent*] à

527 - 750 déshonneur. // [R *Laissez-moi, Messieurs, vous montrer* A *Maintenant, laissez-moi, Messieurs, vous montrer* A2 *par un exemple*] comment

527 - 754 élevées : [R *je veux* A *je vais*] vous

528 - 757 où [R *l'on tient enfermés*] ceux

528 - 758 l'art [R *tiennent* R2 *retiennent* A *poussent*] invariablement

528 - 759 mot, [R *c'est désastreux et propre à stériliser le génie même ; et ce*] mot [A *qui*] contient [R *en général*] toute

528 - 761 apprendre [R *avant touf*] aux

528 - 770 Messieurs, [R *sur* A *sous*] quelles

528 - 771 devrait [R *être fondé* A *se produire*] s'il

529 - 774 l'histoire [A *que je vous ai promise*] , j'avais

529 - 775 Conservatoire [A , *totalement*] perdu

529 - 777 restait. [R *Au milieu, les ballottements.*] Encore [...] et [R *j'étais tout à fait idiot. Je serais devenu un idiot perfectionné.* R2 *n'en fallait pour faire de moi un idiot perfectionné !* A , *indubitablement, je serais devenu idiot, idiot perfectionné !!*] // Il

529 - 783 quand [R *je me mis à* A *j'eus l'idée de*] travailler

529 - 784 *verrez,* [R {m'intéresser} A , *ma délivrance*] à

Épisodes révélateurs

542 - 1 Mes <variante de lecture> épisodes

542 - 5 Delsarte // <Delsarte note d'abord en espace interlinéaire> : «fini, indéfini, infini», puis «La raison [R *peut bien* A *est faite pour*] rendre clair ce qui [R *est obscur* A *n'est pas évident*] mais [R *elle rend*] le plus souvent [R *obscur ce qui est évident* A , *elle obscurcit* [R *l'évidence*] *ce qui est évident.»*] // Chapitre

543 - 25 disaient [R - *ils.* A *mes professeurs*] . // Mon

543 - 27 c'était [R *précisément*] en quoi [R *je ne faisais pas comme eux* A *ce n'était pas cela.*] // Il

543 - 28 là-dessus, [R *ils* A *mes professeurs*] n'en

543 - 35 d'empressement [A *à aborder le papa Dugrand»*] , ajoutaient-ils.

544 - 37 plus [R *je m'empressais* A *mon empressement*] était

544 - 42 geste...» // [A *Je le crois bien, ils variaient à chaque reprise.*] // «Et

544 - 44 comment [R *les* A *vos*] raisons,

544 - 46 Mais [R , *et je me comprends,*] c'est

544 - 47 pourtant. [RA *Vraiment,*] il faut que [R *tu sois* A *ta raison soit*] bien bouchée [A , *mon pauvre garçon,*] pour [R *ne pas t'indiquer* A *qu'elle ne t'indique pas*] ce

544 - 48 faire [A *ici*] , surtout

544 - 49 après [R *un exemple comme celui que je viens de te donner.* A *t'avoir répété à satiété l'exemple que je viens de te donner encore une fois.*] Voyons

544 - 50 bien. [A // - *J'examine, Monsieur, de tous mes yeux.*] // - Tu

544 - 53 revoir. [A *Cela tombe sur le sens !*] // Et

545 - 56 Mais [R *le corps chez moi* A *mon corps, en*] suivant

545 - 57 déterminait [R *chez moi comme toujours* A *inévitablement chez moi*] une attitude grotesque à [RA *laquelle*] [R *la rectification de laquelle mon professeur ne savait rien offrir.* A *mon professeur ne pouvait rien opposer de formel.*] Alors,

545 - 61 prenait [A *régulièrement*] à

545 - 62 rien [R , et A *! Ma parole d'honneur,*] c'est

545 - 64 jamais [A *rien à*] mes

545 - 67 Monsieur. // [R *Comme d'habitude, et après cette leçon, où* A *Or, après cette leçon, comme après tant d'autres où*] il

545 - 69 d'enregistrer [R , *pour toute démonstration,*] autre [...] muet [R *,vainement reproduit,* A *- lequel n'avait pas même pour moi l'avantage d'être conforme à lui-même,*] *car*

545 - 70 fois [R *que cet exemple,* A2 *qu'*] on

545 - 71 maître [R *semblait n'avoir pas conscience. Or, comme toujours, je* A *ne semblait pas se douter, - je*] m'en

545 - 72 allais [A *comme toujours*] dans

545 - 73 les [R *yeux* A *larmes aux yeux*] et

545 - 74 retournant [A *en vain*] dans

546 - 80 Je [R *m'attachais* A *me cramponnais*] à

546 - 82 déceptions. [R *C'était pour* A *Je voulais*] en

546 - 89 résistance [A *opiniâtre*] de

546 - 91 dû [A , *comme on le verra,*] la

546 - 92 qu'à [R *la constante* A *l'incessante*] préoccupation

546 - 94 classes [R , *je dirai sur le compte* A *au sujet* S *à propos*] de

547 - 103 comme [R *un espèce d'idiot* A *un abruti*] et

547 - 104 loisir [R *mon papa Dugrand quand un cousin à moi que je* A *et sur tous les tons : «Eh! Bonjour papa Dugrand. Eh! Bonjour papa Dugrand. Eh! Bon...» Je n'achevai pas ma phrase, interrompu par la surprise que venait de me causer la vue d'un vieux cousin*] [R *que je supposais dans mon pays, et dont la visite était absolument inattendue pour moi.* A *dont j'étais loin d'attendre la visite.*] *//* «Eh !

547 - 108 bonjour [A *mon cher*] cou...».

547 - 109 mais [A *une surprise*] bien

547 - 110 celle [R *que m'avait causée* A *causée par*] mon cousin. J'avais [AR *enfin*] découvert

547 - 111 l'abordant [A *ce que je cherchais si obstinément*] : la véritable manière [R *de dire bonjour au* A *d'aborder mon*] papa

547 - 112 se [R *passa* A *produisit*] en

547 - 113 mon [R *pauvre*] cousin [R *viens* A *s'apprête*] à m'embrasser, [R *je pousse*] un

547 - 117 tiens [R *enfin*] . *//* - Mais

547 - 119 mon [R *bon*] papa

548 - 128 puis, [R *mon geste* A *les mouvements*] de

548 - 132 nature [R *d'un sentiment* A *d'une émotion*] spontanément

549 - 136 s'étaient [R *élevées* A *par une extension antérieure du bras, élevées*] jusqu'au-dessus

549 - 138 poitrine ; [A *ef*] mon

549 - 139 vers [R *l'* A *cef*] objet attractif, [R *s'était* A *avait*] soudainement

549 - 143 sentait [R *confondue et humiliée.* A *humiliée et comme anéantie.*] Quel argument [A *eût-elle*] évoqué

549 - 146 mienne [A *su*] prévoir

549 - 147 cela ? [R *La raison* A *Mais comment se fait-il que cette raison*] tant vantée [R *m'ait* A *ne m'ait*] inspiré,

549 - 148 que [R *les* A *des*] effets

549 - 150 voyons [A *d'abord*] ce

550 - 152 elle-même. [R *Si ces mouvements - opposés à ceux qu'entrevoyaient ma raison et celle de mes maîtres - sont imposés par une nécessité physiologique ou animique, ils sont motivés. A priori, cela doit être. L'instinct est gouverné par des lois éternelles, et toutes nos études d'art n'aboutissent qu'à la possession de ces choses involontaires, si souverainement harmonieuses, jusqu'à ce que notre infirme raison en ait altéré les proportions.*] // J'en

550 - 156 si [R *intéressantes* A *précieuses*] réflexions.

550 - 157 je [R *veux maintenant* A *ne songe plus maintenant qu'à*] mettre

550 - 159 l'homme, [R *que cela me serve d'enseignement !* A *notons ceci au passage et que ce me soit un enseignement ...*] // Bon

550 - 160 garçon! [R *Que va-t-il penser* A *Quelle opinion va-t-il avoir*] de

550 - 165 plus [R *de douze* A *d'une*] heure ?

550 - 169 ami [A , *pour les merveilleuses leçons que tu m'as données*] . Sans

550 - 171 l'oublierai [R *jamais.* A *pas, sois-en persuadé.*] *//* - Quoi?

551 - 176 s'explique [R *bientôt*] . Mon

551 - 183 comme [R *je n'ai nulle raison de croire que mes maîtres et moi* A *il n'est pas probable que tous mes maîtres et moi*] nous

551 - 188 sans [R *ma* A *cette*] raison

551 - 189 raison [A *humaine*] , si

551 - 190 c'est [A *là*] avant tout ce qu'il [R *faut que je sache.* A *me faut savoir.*] La

551 - 191 surgir [A *pour moi*] de

552 - 197 ces [R *phénomènes de l'instinct,* A *motifs,*] si

552 - 205 quand [R *ma raison* A *elle*] sera

552 - 209 m'aperçois [R *donc*] de

552 - 210 principes ; [R *mais d'un autre côté*] elle [...] faut [R *qu'ils* A *que ces principes*] lui

552 - 211 imposés, [A *c'est évident ;*] et il faut qu'elle [R *l'* A *les*] accepte humblement [A *pour en comprendre les conséquences*] . Ma

553 - 216 elle [R *le retient, s'en empare* A *sait le retenir, s'en emparer*] et

553 - 218 réflexe [A *ef*] , comme

553 - 219 principe, [R *ma raison* A *elle*] se reconnaît [R *absurde* A *donc idiote* S *impuissante*] a

553 - 220 principe, [R *admirer et justifier* A *justifier et admirer*] ce

553 - 221 opposé, [R *elle est alors,* A *opposé à elle-même ; elle puise alors,*] à

553 - 222 s'attache [A *et s'identifie*] , une

553 - 224 à [R *ma raison* A *moi*] et ma raison [A *individuelle*] , je

553 - 228 fois [A *surtout*] qu'elle

554 - 230 voilà [R *ma loi.* A *désormais ma règle de conduite. Voilà ma loi.*] // Mais

554 - 233 Ô [R *abîme de mystère* A *mystère…*] // Je

554 - 234 dans [A *les profondeurs de*] tes

554 - 235 dit [R *qu'il découvrira <u>toute chose</u> aux petits, aux faibles, aux petits, aux ignorants, aux humbles ce qu'il cache,* A *que ce qu'il cache aux sages et aux prudents,*] il

554 - 239 silencieuse [A *et persévérante*] observation [R *et si elle sait contempler autre chose qu'elle-même*] , si

554 - 240 aux [R *lumineuses intuitions* A *lumières intuitives*] qui

554 - 241 sait [R *contempler et aimer* A *estimer*] autre

554 - 245 raison [A *qui l'appelle et*] vers laquelle elle doit [R *incessamment tendre* A *tendre incessamment*] . // Voilà,

554 - 247 consiste [A *d'abord*] à me faire reconnaître [R *une raison excessive* A *dans les faits*] le

554 - 248 contre [R *les égarements de ma raison.* A *ma propre raison et ses égarements.*] Chose

555 - 251 mes [AR *nombreuses*] investigations.

555 - 252 certainement [R *pas alors* A *pas*] , dans

555 - 254 mais [R *je* A *j'en*] déclare

555 - 255 maintenant [R *quelles observations ont immédiatement suivi ma* A *de quelles observations les réflexions précédentes ont été immédiatement suivies.*] Dans

555 - 259 semblable : [A *«Eh ! Bonjour, cher cousin !»*] produite

555 - 260 détermine [R *impérieusement* A *et impose*] des phénomènes [A *diamétralement,*] absolument

555 - 261 raison [R *avait estimé* A *estimait*] comme

555 - 265 naturel [R *qu'une surprise*] de

555 - 269 qui [R *la* A *nous*] charme ? [...] choses [R *si claires pour la raison* A *si rationnelles et si parfaitement claires*] sont [A *radicalement fausses !*] Les

556 - 272 priori [A *comme fondés*] ou

556 - 273 ici, [R *le plus grand acte de raison*] comme

556 - 280 Voilà [R *un quadruple* A *évidemment,* S *certes,*] en

556 - 281 soufflets [R *bien* A *vigoureusement*] appliqués sur [R *ma pauvre raison*] les [R *prédictions* A *présomptions*] de

556 - 283 gagner, [R *et* A *car*] elle

557 - 289 il [R *l'examine. et* A *le considère et l'examine.*] [R *Ne lève-t-il jamais* A *Mais ne considère-t-il jamais les choses en élevant*] la

557 - 290 les [R *regarde* A *considère*] avec

557 - 291 domine [R *ou les exalte* A ; *c'est encore ainsi qu'il les exalte.*] Puis

557 - 293 raison [R *semble contredire* A *contredit*] notre

557 - 296 tête [R *s'élève*] , où

557 - 298 les [R *bras* A *épaules*] et

557 - 304 dès [R *qu'elle a intérêt à* A *que cet intérêt lui commande d'*] examiner,

557 - 306 clair. // [R *Voyons* A *Maintenant,*] comment [RA *la surprise*] [R *agréable*] fait-elle

557 - 307 bras [R *et ne les pousse-t-elle pas vers l'objet ? - Réponse : L'épaule chez tout homme ému s'élève dans des proportions égales à l'intensité de cette émotion. Elle constitue donc ainsi le thermomètre de l'émotion. A ?*] La

558 - 309 peut [R *dans certaines émotions*] le

558 - 310 vers [R *son objet ?* A *l'objet de cette surprise ?*] Le

558 - 311 qu'il [R *caresse.* A *veut caresser.*] Il

558 - 312 ne [R *peut donc,* A *pourrait donc,*] sous [...] surprise, [R *que le repousser ;* A *que blesser cet objet ou le repousser ;*] c'est

558 - 317 joie [R *inattendue,* A *inespérée,*] tant

558 - 318 sous [R *l'action* A *l'empire*] de [R *l'* A *notre*] instinct. [R *Certes, il y a* A *Certes, il y a loin de là*] aux [R *inutilités* A *superfluités*] d'action

558 - 320 l'instinct, [R *c'est Dieu qui après* A *c'est le suprême artiste lui-même qui*] dispose

558 - 322 non [R *éclairée* A *suffisamment éclairée*] par la contemplation de [R *l'* A *cette*] œuvre

558 - 323 divine [R *opérée en nous*] , est fatalement [R *inconséquent,* A *incohérent,*] car

558 - 325 d'une [R *raison* A *inconséquente et vaine conception.*] // Reste

558 - 326 Reste [R *donc*] maintenant [...] justificative [R *des mouvements* A *de ce mouvement*] rétroactif

558 - 327 donc [R *sous* A *dans quels cas et sous l'action de*] quels

558 - 331 sens [A *et se prouve de soi*] . Mais

558 - 332 qu'il [R *faut* A *s'agit de*] savoir

558 - 333 s'éloigne [R *devant* A *de*] l'objet

558 - 334 marquer [R *tout* A *sans doute*] le [...] semble [A *en effet*] que [R , *sous l'influence d'un amour profond,*] l'on

559 - 335 à [R *toucher*] ce

559 - 337 qui [R *pourrait le souiller.* A , *ce semble, en pourrait altérer la pureté.*] De

559 - 338 que [R *nous*] prescrit

559 - 341 est [R *donc* A *conséquemment*] peu

559 - 342 voici, [R *pour le cas présent* A *comme justification du fait actuel,*] une

559 - 344 éloigne [R *instinctivement, et cela* A , *s'en éloigne*] d'autant

559 - 345 plus [A *sensiblement*] que [...] admiratif [R *; c'est-à-dire que devant son œuvre, le peintre...* A *; de telle sorte que le mouvement rétroactif de son corps est en raison égale de l'intérêt qu'il éprouve à contempler la splendeur du spectacle de son œuvre. D'où il résulte que le peintre*] qui

559 - 348 manifesterait [A *ainsi*] pour

559 - 351 que [R *ce n'est pas* A *c'est moins*] le

559 - 353 expertise. [R *Voici* A *Mais*] pour

559 - 354 s'éloigne [A *-t-il*] de

559 - 355 pied [R *si le peintre regarde de près,* A *et que le peintre le regarde de trop près,*] il

559 - 356 et [R *ne voit*] rien

559 - 358 il voit [R *les rapports de* A *ensemble et*] cette

560 - 360 peut [R *donc*] s'appeler

560 - 361 opposition [A *à celle-ci*] , la

560 - 363 s'offre [R *à nous inopinément,* A *inopinément à nos regards,*] chaque

560 - 365 faut [R *reculer* A *rétroagir*] pour

560 - 366 puis [R *n'y a-t-il pas tout ce qui environne l'objet de notre contemplation ?* R2 *ce que nous aimons n'est-il pas digne de notre contemplation ? // Ainsi, l'arrivée de mon cousin, dans ce simple événement tout à fait inattendu* R3 , *si dépourvu d'intérêt, avait saisi mon esprit préoccupé de son idée fixe.* A *l'amour qu'un être nous inspire ne s'étend-il pas naturellement au milieu qui l'entoure, et ainsi ne semble-t-il pas que tout ce qui le touche participe à la Vie et acquiert par là quelque titre à notre contemplation ? Or c'est ainsi que les objets environnants acquièrent quelque titre.*] // Ainsi

560 - 372 l'obsédait, [R *trouve* A *puise à l'occasion du retour*] de

560 - 373 enseignements [R *pleins* A *saisissants*] de

560 - 374 que [R *toutes les leçons que j'avais reçues durant trois ans.* A *la leçon de mon cousin m'en avait plus appris que toutes celles qui m'avaient été données durant trois ans.*] En

560 - 375 celles [R *que j'avais prises* A *qui m'avaient été données*] durant

560 - 379 des lois [R . *Je savais* A ,] que [...] souveraine [A , *foyer immense*] dont

560 - 380 homme [R *n'est* A *ne présente*] qu'un

560 - 381 maîtres [A *de l'art*] étaient

561 - 385 science [R *que j'avais constitué un jour.* A *que j'avais vainement demandé à mes maîtres et que dès lors je ne désespérais pas de constituer.*] Qu'on

561 - 387 joie ! [R *Toutes les trahisons du monde n'eussent pas* A *Rien n'égalait à mes yeux l'éloquence des quelques faits dont je me voyais déjà possesseur, et il me semblait, tant je les trouvais resplendissants, que tous les trésors du monde n'eussent pas*] offert

561 - 393 cause [A *innocente*] de

561 - 394 étudiait [R . *Il venait, en sa qualité d'étudiant en médecine,* A *la médecine et il venait, en sa qualité d'étudiant,*] me

561 - 395 l'École [R *de médecine.* A *pratique.*] Je

561 - 396 bien, [R *on le conçoit aisément,* A *comme on le pense,*] de laisser échapper [R *l'* A *cette*] occasion

561 - 397 satisfaire [R *mon avide curiosité* A *un désir*] que [R *les récits* A *tant de récits*] avaient

561 - 399 Non, [R *l'avidité* A *l'avide* S *la curiosité*] qui m'y poussait [R *n'eût pas été satisfaite pour si peu,*] et l'avidité [R *que j'avais de connaître* A *avec laquelle je poursuivais ce que je voulais connaître*] ne

562 - 401 peu. [R *Je voulais examiner ces morts à l'état de mutilation. La vue des morts,* A *Les morts,*] toute attrayante que fût [R *cette* A *leur*] vue,

562 - 402 qu'à [R *une condition : c'était qu'ils fussent* A *la condition d'être disséqués ou pour le moins,*] écorchés.

562 - 406 l'essence même de la vie <mots encerclés au manuscrit> et

562 - 411 Mais [R *quand j'arrivai là,* A *arrivé là,*] quand

562 - 418 têtes [R *séparées* A *d'enfants séparées*] de

563 - 426 doivent [R *aboutir* A *finalement aboutir*] tant

563 - 433 y [R *avait* A *régnait*] là

563 - 439 insensibilité [R *où ils sont tombés*] , c'est

564 - 446 sensiblement [A *encore*] que

564 - 447 des [R *ruines du corps.* A *dissolutions que j'ai essayé de décrire.*] // C'est

564 - 456 l'état [R *lamentable* A *d'aveuglement lamentable*] de

565 - 463 en [R *horreur* A *aversion*] et

565 - 464 salutaire. // [A *Toutefois,*] au

565 - 465 de [R *ces tristes réflexions* A *tant de sujets de répulsion* S *tant d'objets de répulsion*] , la

565 - 466 d'observation [R , *auxquelles j'avais déjà* A *qui me dominait et à laquelle je devais déjà*] de

565 - 468 reconnaître [R *la* A *une*] mort [R *quelque*] récente

565 - 469 exploré [R , A *et*] interrogé

565 - 471 forme [A , *un signe*] invariablement

565 - 472 fournit [R *le signe* A *bientôt ce signe*] et répondit [R *indéniablement* A *largement*] à

565 - 473 Je [R *vis* A *remarquai*] en

565 - 475 sommeil [R *ne m'avait encore offert.* A *n'avait encore offert à ma vue.*] Je

565 - 477 baquets [R *des membres séparés du tronc.* A *dont j'ai parlé, des bras séparés du tronc ;*] la

565 - 480 persistance, [R *malgré*] tant

565 - 481 pouvait [R *ne laisser aucun doute.* A *laisser subsister un doute.*] Dès

565 - 482 mains [A *totalement*] séparées

565 - 483 l'avant-bras [R , A , *et*] malgré [R *la rupture* A *l'ablation*] des tendons fléchisseurs, [R *affectant encore cette disposition,*] toujours

565 - 484 caractère. [R *Or la persistance* A *Or une telle persistance*] dans

566 - 486 tenais [A *en effet*] la

566 - 487 m'en [R *réjouissais* A *réjouis*] avec

566 - 488 que [R *je prévoyais* A , *prévoyant*] les

566 - 490 vivant, [R *j'entrevoyais déjà tout ce que je pouvais deviner.* A *je devinais en outre quelque chose de son importance artistique.*] // J'interrogeai

566 - 491 et [A *les*] quelques

566 - 492 vis, [R *non sans étonnement ce* A *avec étonnement que non seulement l'expression de ce*] phénomène

566 - 493 avait [R *entièrement* A *jusque-là*] échappé,
566 - 494 rien [A *de particulier*] sur

566 - 495 en [R *tirer tout le parti désirable, à le vérifier* A *déduire d'utiles conséquences, à en vérifier le symptôme*] sur

566 - 496 m'importait [A *en effet*] de

566 - 497 caractère [R *à la fois saisissant et indéniable de la mort,* A *aussi indéniable que saisissant,* S *aussi expressif que persistant,*] dans

566 - 500 car [R *de* A *on me conduisit de*] l'école

566 - 501 là, [R *à* A *sur*] ma

566 - 504 d'abord [R *cette* A *une curieuse*] remarque

567 - 506 qu'ainsi [R *l'émotion* A *l'attention*] avait [A *comme*] absorbé

567 - 507 sensibilité [R *et* A .] Je compris [A *alors*] le courage [R *qu'inspire généralement* A *que peut inspirer*] la

567 - 508 conséquences [R *que j'exposerai plus tard.* A *d'un haut intérêt artistique, conséquences dont je réserve l'exposé pour la clarté de mon sujet.*] // Or

567 - 511 je [R *vis* A *constatai que*] les [...] rétractaient [R *doucement* A *dans une progression presque insensible*] , mais

567 - 512 la [R *lutte suprême* A *dernière lutte*] et

567 - 513 se [R *raccrocher* A *cramponner*] à

567 - 514 échappait, [A *je vis*] tous

567 - 515 et [R *couvrir* A *masquer*] ainsi [...] l'avance [R *rétractés.* A *rapprochés de ce centre de convergence.*] La

567 - 516 restitua [A *bientôt*] aux

567 - 517 persista [R . *Cette observation fut confirmée* A , *conformément aux observations précédentes. La présence et la marche de ce phénomène chez le moribond furent*] [R d*epuis* A *invariablement*] confirmées

567 - 519 par [R *toutes celles que j'ai faites ultérieurement.* A *les nombreuses vérifications que j'en fis ultérieurement.*] // Ainsi, [R *j'acquis* A *j'avais acquis*] la

567 - 521 [...] l'adduction [A *totale*] du

567 - 522 en [R *indique* A *révèle*] les

567 - 523 jusque-là [R *tout à fait*] ignorée

567 - 524 Mais [A *ce principe, déjà si plein d'intérêt*] , il

568 - 525 de [R *mon* A *l'*] art

568 - 528 rappelai [R *des descentes de croix, divers tableaux* A , *entre autres tableaux, des batailles où sont présentés des*

morts et des mourants, des descentes de croix] [R *par exemple*] où

568 - 530 d'aller [A *sur-le-champ*] vérifier

568 - 531 que [R *les peintres* A *la fantaisie des peintres*] nous

568 - 534 devais [R *parcourir* A *suivre*] pour [...] on le sait, [R *j'étais pensionnaire.* A *j'habitais en qualité de pensionnaire.*] Je

568 - 536 fois [R , *j'étais*] armé [...] à [R *ma critique* A *mes jugements arrêtés*] une

568 - 538 plus [R *grands maîtres de l'art,* A *renommés,*] ne

568 - 539 démontrée ; [R *elle me sauta* A *que dis-je, elle me sauta*] aux

568 - 542 Ainsi, [R *ma* A *la*] seule

568 - 545 grands [R *noms* A *artistes*] ne

569 - 546 puissance, [R *d'un principe arrêté et défini et* A *toute la fécondité des lois qui règlent la nature de l'homme et*] combien

569 - 550 si [A , *grâce à elle,*] j'ai pu constater [R *ici que tout degré de* A *que toutes ces images de*] la

569 - 551 mort [R *ne répondent ici qu'à l'image* A *sont infidèles et ne répondent en réalité qu'à l'expression*] du

569 - 552 impossible [A , *je le sens,*] de constater [R *à quels degrés* A *jusqu'à quel point*] vivent

569 - 553 a [R *voulu* A *prétendu*] représenter

569 - 554 donc [R *l'expression* A *le caractère*] de

569 - 555 saisissement [R *à la vue* A *aux éblouissements*] d'une

569 - 556 mort [R *que vient de m'offrir le pouce ne serait-il pas aussi le* A *ne constitue-t-il pas, par contre, le*] thermomètre

569 - 559 vitaux [R *du pouce*] qui peuvent [R *s'attacher* A *se rattacher*] au

569 - 564 Tuileries, [R *promenade*] fréquentées

569 - 565 de [R *tous ces promeneurs.* A *cette foule de promeneurs.*] Mais

569 - 566 reconnaître [R *tant de courtisans* A *que le milieu élégant de ces courtisans, poseurs et désoeuvrés*] ne

569 - 567 bon [R *, car rien en effet ne me paraissait moins vivant que ce milieu* A *. Ce milieu-là, dis-je est évidemment faux de la tête aux pieds*] ; il

570 - 569 l'art [R *n'a rien à emprunter à l'artifice.* A *, je le sens, se déshonore en tout ce qui emprunte à l'artifice.*] // Il

570 - 572 dis-je, [R *au milieu* A *au sein*] de ce peuple [R *tourbillonnant* A *de nourrices,*] d'enfants, de bonnes [A *grosses*] joufflues

570 - 573 riant, [R *chantant,*] pleurant [A *à la fois*] , vocalisant,

570 - 574 hurlant [R *courant* A *gesticulant*] , sautant

570 - 575 ce [R *milieu-là* A *petit monde turbulent et affectueux*] ne

570 - 576 trouverai-je [R *l'enseignement* A *la solution*] que

570 - 581 doigts [A *de la main qui supportait l'enfant,*] s'écartaient

570 - 583 Mais [R *cette tension excentrique du pouce était bien plus* A *cette excentration du pouce s'élevait à des proportions bien autrement*] saisissantes

571 - 588 exaltation [R *de la Vie.* A *affective de la Vie.*] Nul

571 - 590 vinrent [R *immédiatement*] confirmer

571 - 592 caractériser [R *le degré d'affection des femmes que je voyais successivement passer devant moi* A *chez toutes*

les femmes qui me passaient successivement sous les yeux] *le*

571 - 593 l'enfant [A *confié à leur garde*] . Tantôt

571 - 595 pouce [A *qui, chez elle, demeure*] rapproché

571 - 596 cette [R *déclaration* A *indifférence*] évidente.

571 - 600 douter. [R *Ces diagnostics aussitôt* A *Aussi, mes déclarations, ou plutôt mes diagnostics aussitôt*] vérifiés, [R *étaient toujours confirmés par* A *se trouvaient invariablement confirmés par*] des

571 - 602 combien [R *ils étaient fondés* A *étaient solides*] les

571 - 607 extraordinaire [A *et féconde*] journée

571 - 612 qui le [R *dirige* A *domine*] et le gouverne. *//* [R *J'étais donc, en résumé, grâce à ma double découverte, possesseur* A *En résumé, j'étais, grâce à ma découverte, en possession*] d'une

571 - 614 questions [R *de l'art comme* A *de la science et de l'art*] , et je [R *pouvais* A *pus*] dès

572 - 615 affirmer [A *par de nombreux et irrécusables témoignages*] que

572 - 616 pouce [R , *dans la double sphère d'action, constitue* A *constitue la double sphère d'action*,] le

572 - 617 la vie [R *et* A *comme*] de

572 - 618 tirai [A *donc*] immédiatement [...] principe [R *d'* A *de très*] intéressantes

572 - 620 j'aurais [A *individuellement*] demandé

572 - 621 le [R *même* A *simple*] mot [A *oui*] en

572 - 622 que [R *tous trois* A *ces trois hommes*] accompagnent

572 - 623 d'un [A *même*] signe [...] l'acquiescement, [R *il m'est évident que celui-ci me* A *si l'un d'eux laisse son pouce se rapprocher de l'index, il m'est évident qu'il me*] trompera

572 - 625 pouce [A *ainsi placé*] me

572 - 629 doigts, [R *il me sera dévoué.* A *oh ! je puis compter sur son dévouement.*] Ce

572 - 630 m'en [R *dit plus que toutes les déclarations qu'il pourrait me formuler.* A *apprend plus sur son dévouement que toutes les assurances qu'il pourrait me donner.*] Voilà

572 - 631 disait [A *alors*] une

572 - 632 la [R *justesse frappante.* A *frappante justesse.*] // Chapitre III

573 - 637 découvertes, [R *je repris* A *mille souvenirs assiégeaient tumultueusement ma pensée et la troublait encore. Je compris que si je ne parvenais à leur imposer un ordre rigoureux de succession, je n'en saurais rien retirer de pratique. Je repris*] donc

573 - 638 encore [R , *de telle sorte que*] . Je [...] à [R *établir l'ordre de leur succession, je deviendrais fou.* A *leur imposer un ordre rigoureux de succession, je n'en saurais rien retirer de pratique.*] Je

573 - 640 à pas, [R *mais en sens inverse,* A *en esprit,*] la [...] mais [R *dans ma marche* A *dans un sens* S *en sens*] inverse.

573 - 642 dirigeai [R *à l'école.* A *vers les Tuileries pour aboutir à l'École pratique.*] // À

573 - 644 de [A *tout ce petit monde d'enfants bruyants et réjouis, de*] ces

573 - 645 et [R *si gaies,* A *rieuses,*] de

573 - 646 mères [R *si heureuses, si tendres et si fières des progrès* A *si tendres pour leur bébé,* S *si tendrement épanouies dans la contemplation de leur bébé,*] si

573 - 647 si [A *joyeuses et si*] fières de leurs [A *petits*] progrès,

573 - 648 souvenir [A *d'un phénomène que je n'avais pas d'abord remarqué*] me

573 - 649 force [R *d'une actualité* A *d'une remarque* S *d'une actualité saisissante.*] *//* Je

573 - 650 c'est [R *presque toujours* A *bien plus*] à

573 - 651 remarques. [A *C'est que la* [R *fixité dont la condition nécessaire* A *stabilité*]] est

573 - 653 possède [R *le merveilleux privilège de fixer les* A *cette vertu singulière de communiquer la fixité aux*] choses

574 - 658 l'attention [A *dégagée de toute autre préoccupation*] permet

574 - 659 Or [R *celle que me suggère ici ma mémoire* A *la remarque que ma mémoire venait de me suggérer*] me

574 - 660 qu'elle [R *renversait* A *constituait encore*] , dans

574 - 661 faits, [R *toute la théorie formulée par les maîtres* A *avec le seul côté théorique que formulait mes maîtres. Ainsi, il m'était démontré* S *une opposition flagrante avec l'opinion formulée par mes maîtres à titre de théorie. Ainsi, la nature venait de nouveau me démontrer*] que

574 - 664 fondamentale. [R *L'expérience depuis lors m'a démontré* A *J'ai reconnu depuis lors*] qu'il en est [R *toujours ainsi : les maîtres de l'art ne se mettent d'accord que pour* A *ainsi dans la majorité des cas, de telle sorte que l'on peut presque à coup sûr*] déclarer [R *que la question sur laquelle* A *erronée une prescription sur laquelle*] tombent

574 - 666 d'accord [A *tous*] les

574 - 667 abord [R *difficile à expliquer* A *inconcevable, mais* S *inexplicable, mais la raison en est facile à comprendre*] pour

574 - 669 ses [R *goûts comme dans ses opinions,* A *ses opinions comme dans ses goûts,*] pour

574 - 670 quelle [A *déplorable*] facilité [R *se répand l'erreur* A *l'erreur se propage*] et

574 - 671 d'ailleurs, [R *a le privilège de nos* A *doit à nos*] abaissements

574 - 672 et [R , *pour ma part, je n'ai jamais vu les esprits se diviser et entrer en hostilité.* A *ce n'est guère qu'à l'égard de la vérité que les esprits se divisent et entrent en contradiction!*] // Voici

574 - 674 contradiction ! // [R *Or*] Voici [R *quelle fut* A *donc*] la remarque [R *que me suggérait mon souvenir* A *qui me frappa*] au milieu des phénomènes [R *qui me réapparaissaient en souvenir :* A *qu'évoquait mon souvenir :*] la

575 - 677 caractère [R *de l'acuité et de la ténuité* A *de la ténuité et de l'acuité.*] Ainsi

575 - 680 Or [R *ce double caractère de nuance* A *cette nuance caressante*] imprimée par la nature [R *à toutes ces voix contraste singulièrement* A *aux sons élevés de toutes ces voix forme un singulier contraste*] avec

575 - 682 à [R *formuler* A *répéter*] tous

575 - 686 progressivement [R *toutes* A *les*] gammes [A *ou phrases ascendantes*] et

575 - 687 proportions [R *toutes* A *les*] gammes

575 - 688 exemples [R *contraires semblait me prescrire* A *irréfutables, me prescrit le contraire, c'est-à-dire*] une déclivité [R *inverse* à A *proportionnelle à*] l' ascensionnalité

575 - 690 maîtres [A *ou plutôt c'est moi qui le reçoit pour eux, car les malheureux ne l'ont pas senti*] . Mais

575 - 692 quelle [A *inconcevable*] aberration prescrivent-ils [R *le contraire*] , à

575 - 693 loi [R *le contraire absolu de ces phénomènes*] , une

575 - 694 ces [A *mêmes*] phénomènes.

576 - 695 Cependant, [R *me dis-je, l'erreur* A *ajoutai-je, toute erreur*] sous [...] doit [A *nécessairement*] , pour

576 - 697 vérité [R *mes* A *tant de*] maîtres [R *peuvent-ils donc* A *prétendent*-ils] appuyer [R *leur erreur* A *une erreur*] si

576 - 698 avéré [R *maintenant*] que

576 - 699 sentiments [R *câlins,* A *caressants,*] tendres et doux [R *trouvent leur application* A *s'expriment normalement*] sur

576 - 700 élevés. [R *Cela est d'après les exemples précédents* A *Cela est*] tout [...] doute [R , *et quand on dit aimablement* A . *Ainsi, et d'après ces exemples précédents, quand on dit*] à

576 - 702 gentil, [R *il est évident qu'on aurait* A *on aurait évidemment fort*] mauvaise grâce à [A *lui*] beugler

576 - 703 prétexte [R *qu'ils se produisent dans le bout de la voix. D'un autre côté,* A *que, d'après les maîtres de chant, ils se produisent sur les cordes élevées de la voix. Mais ma mémoire, comme*] pour

576 - 705 avec [R *la loi de ces messieurs, n'ai-je pas remarqué* A *l'usage admis par ces messieurs, me suggère d'autres exemples, puisés à la même source : c'est que*] dès

576 - 707 le menace [R *d'une correction* A *de lui infliger une correction,*] elle prend [A *aussitôt*] une

576 - 708 voix [R *à la fois plus grave et plus intense.* A *grave qu'elle s'efforce de rendre puissante et intense.*] // Voilà

576 - 710 nature [R *en fait foi -,* A *le proclame -,*] que

576 - 711 s'amoindrissant [A *en intensité*] à

576 - 713 constitue [R *sans doute* A *évidemment à l'égard des systèmes* S *contre le système*] en question [R *une réfutation* A *un argument*] sans

576 - 714 pas [A *nécessairement*] pour

576 - 715 et [RA *absolue*] [R *expresse. A . Non, sans doute.*] Quels

576 - 716 opposés [R *aux messieurs,* A *aux prescriptions de ces messieurs,*] ces

576 - 718 favorables [R *aux* A *à ces*] maîtres.

577 - 721 importante - [R *qu'il est*] une

577 - 723 chant [R *trouvent une éclatante confirmation à l'appui* A *triomphent, car ils trouvent dans cette forme appellative, toujours et nécessairement aiguë et bruyante à la fois, une éclatante confirmation*] de

577 - 725 système. // [R *Me voici loin, ce me semble, de la solution que je croyais déjà tenir ! Tant s'en faut que la lumière se fasse dans mon esprit. Jusqu'ici, les exemples qu'il évoque n'y apportent, en se multipliant, que plus d'obscurité. Jusqu'ici, je ne vois dans toutes ces observations qu'une série de contradictions d'où il semble impossible de retirer autre chose que la confusion où je me trouve plongé. Mais cette confusion gît-elle dans les faits que j'examine ou bien n'est-elle pas plutôt l'œuvre exclusive de ma pauvre raison? Je veux croire qu'en cette question, la confusion n'existe en effet que dans ma tête, et je ne ferai pas ici, pour justifier mon ignorance, un mea culpa sur la poitrine d'autrui. Dieu sait ce qu'il fait. L'esprit de l'homme a bien pu, dans les égarements de sa raison, mettre en doute cette vérité. Mais pour moi, je suis très convaincu de l'existence d'une loi sans que toutes ces contradictions qui me frappent ne soient qu'une loi.*] Et

577 - 729 semble [R *évident*] d'après

577 - 731 montrent [R *alternativement* A *indistinctement*] forts

577 - 733 Cependant, [RA *d'après*] les

577 - 737 cherche. [R *Ressortirait-elle* A *Surgirait-elle*] de

577 - 739 que [R *s'ils* A *les maîtres de chant*] ne

577 - 740 sons [R *forts* A *élevés*] que

577 - 741 des [R *expériences* A *faits*] , il faut [R *déclarer* A *bien reconna*ître] que

577 - 742 L'exclusion [R *n'est pas admissible.* A *en cette matière ne saurait être.*] Or

577 - 743 a loi, [R *doit être* A *est évidemment*] complexe

578 - 744 sont [R *décidemment*] susceptibles

578 - 745 tiendrai [R *la* A *cette*] loi [R *et pourrai me permettre de la formuler.* A *dont je ne me lasserai pas de poursuivre la découverte.*] // Voyons

578 - 747 Voyons [A , *s'il est possible,*] quelles

578 - 748 d'abord [R *formulons nos observations :* A *poursuivons le développement de nos premières observations :*] les

578 - 750 dit, [R *caressent avec leurs sons élevés et se fâchent sur leurs sons graves. Mais, d'un autre côté, si les bonnes d'enfants caressent aussi sur les sons élevés, il m'est démontré qu'elles se fâchent aussi sur ces mêmes sons, et qu'un autre enfant, fâché ou non,* A *impriment à leurs sons élevés une forme exclusivement caressante et ne caractérisent avec intensité que leurs sons graves ou médians. Mais les bonnes d'enfants procèdent en sens inverse, de telle sorte que leur colère se produit invariablement sur des sons élevés dont l'intensité s'exagère en raison directe de leur acuité. Le même phénomène se produit chez les enfants avec cela de particulier que, fâchés ou joyeux,*] ceux-ci

578 - 755 font [R *retentir ces sons* A *presque incessamment retentir des sons*] élevés, [R *qu'ils font d'autant plus retentir, qu'ils* A *lesquels deviennent d'autant plus criards que ces enfants*] mettent

578 - 757 jeux [R *ou à* A *comme à*] leur

578 - 758 pleurs. [R *Si j'ai bonne mémoire, je n'ai jamais entendu les gens du peuple se fâcher et se réjouir autrement que chez les enfants, c'est-à-dire* R2 *comme les enfants en faisant retentir leurs sons élevés ou leur grave et rude* R3 *voix rudes et incultes.* A *Mes souvenirs me disent entres autres que les gens du peuple procèdent absolument de la même manière, c'est-à-dire qu'ils se réjouissent ou se fâchent en faisant, comme les enfants, retentir à tout propos leur voix rude.*] // Les

578 - 764 distinction est [A *parfaitement tranchée, elle est*] absolue.

578 - 765 événement [A *inattendu*] surgisse

578 - 766 enfant [A , *par exemple,*] se [...] leurs [R *cris* A *sons*] aigus [A , *je veux dire de leurs cris,*] rentre

578 - 768 entre [R *les* A *certaines*] mères [...] bonne [R *d'enfants*] . Que

578 - 769 dis-je ? [R *Elles* A *Celles-ci*] se [...] ici, [A *mais à coup sûr dans un sens tout opposé à celui que j'ai remarqué,*] car

579 - 771 cri [R *de la* A *d'une*] mère

579 - 773 qui [R *l'émotion* A *les émotions*] les

579 - 777 aux [R *cris* A *formes bruyantes*] , laissent

579 - 784 ces [R *observations* A *remarques*] qu'une

579 - 787 plutôt [R *le fruit* A *l'œuvre*] de

579 - 792 pas [A *ici,*] pour

580 - 795 divagations [R *que notre* A *qu'un*] esprit [R *imbécile* A *impuissant*] trouve [R *si*] commode de lui [R *imputer.* A *attribuer.*] Or

580 - 798 dont [R *les esprits fort ne sont* A *un esprit fort n'est*] jamais

580 - 799 tirent [A *inévitablement*] de

580 - 800 artiste, [R *ils lui imputent* A *ils osent lui imputer*] leurs

580 - 801 qui [R *me semble* A *peut me sembler*] désordonné

580 - 804 profonde [R *où nous plonge la cécité ne prouve rien contre la lumière* A *où la cécité nous plonge n'empêche pas la lumière*] d'être,

580 - 805 qui [R *semble ressortir* A , *le plus souvent, ressort*] pour

580 - 806 contre [R *les hommes qui résident au sein de ces choses.* A *ces hommes qui reposent au sein de leur constitution.*] // Le

580 - 812 Dieu [R *repose* A *réside*] au [...] chose [R *donc, il sait,* A , *et cet esprit doit,*] à

580 - 814 attentive [A , *patiente*] et suppliante. // [R *Dieu, ne me* R2 *ne nous indique-t-il pas la voie à suivre dans le domaine de mes investigations.* A *L'Évangile d'ailleurs ne nous indique-t-il pas la voie qui doit féconder des investigations comme celles auxquelles je me livre ?*] N'est-il

581 - 817 et [R *il vous sera ouvert.* A *l'on vous ouvrira.*] Demandez

581 - 819 contradictions [R *que je viens de signaler, contradiction qui cachent très certainement une loi féconde.* A *qui se multiplient sous mes yeux, contradictions qui cependant cachent nécessairement un principe fécond ?*] Qu'ai-je

581 - 821 pour [R *voir surgir les lumières* A *voir bientôt surgir la lumière*] du

581 - 822 où [R *se perd mon esprit* A *s'égare* S *mon esprit se perd?*] [R *J'en vois bientôt surgir la lumière souveraine !*] // Je

581 - 823 nouveau [A *nuit et jour s'il le faut*] . Je

581 - 824 faits [A *que je veux examiner*] . Je

581 - 825 profondeurs [A *intimes*] de leur organisme ; [A *là,*] j'interrogerai [R *nuit et jour* AS *patiemment*] chaque

581 - 826 supplierai [R *leur suprême auteur* A *le souverain auteur*] de

582 - 827 découvrir [R *les mystères* A *l'objet*] , les [...] d'être. [R *Car la découverte que je poursuis, je le sens, ne saurait être mon œuvre.* A *Ainsi, je le sens et le reconnais volontiers, la découverte que je poursuis ne saurait être mon œuvre*] , et

581 - 831 que [R *de s'attribuer*, A *d'attribuer à son génie personnel,*] quelque

581 - 835 l'humilité. // [R *L'homme cherche patiemment, voilà son désir.* R2 *tout son mérite.* A *L'homme cherche ce qu'il désire connaître avec une attention et une patience proportionnelles à l'ardeur de son désir.*] L'attention

582 - 839 distinction [A *relative*] et voilà [A , *en définitive,*] tout

582 - 840 dont [R *il a le droit de* A *il peut à juste titre*] s'honorer.

582 - 841 Mais, [R *c'est toujours à un moment imprévu* A *à un moment absolument imprévu,*] Dieu

582 - 842 cherche [R , *et le plus souvent* A , *je veux dire*] ce [...] pas [R *et, le plus souvent, ce qu'il ne cherche pas quand ce n'est pas le contraire absolu de ce qu'il cherche*] et,

582 - 844 Aussi, [R *la vue des* A *les*] choses

582 - 845 manque [R *pas* A *jamais*] de

582 - 846 de [R *cette* A *leur*] découverte

582 - 848 Et, [R *comme pour* A *afin*] qu'il n'y ait pas d'équivoque [A *possible*] dans

582 - 849 geste [R *significatif*] , il

582 - 850 croit [A *vraiment*] l'auteur

583 - 858 fis [R *cette remarque,* A *ces remarques,*] je

583 - 861 dû [R *l'aveuglement* A , *sans doute, le châtiment*] qui

583 - 864 auquel [R *est attaché* A *sont attachés et*] leur

583 - 865 savants [R *devant qui s'incline le monde, consentiraient-ils* A *à qui le monde rend incessamment hommage,*] à

583 - 867 même [R *devant les* A *sous l'écrasement des*] splendeurs

583 - 869 pour [R *mettre à leur portée* A *leur ouvrir*] les

583 - 872 vaut [A *bien*] assurément

583 - 873 Ah ! [A *loin de là !*] Ce

583 - 874 leur [R *attribuer* A *imputer*] un [...] eux, [A *de bassesse et qu'ils déclareraient*] indigne

583 - 875 penseur ! [R *Ils prétendront* A *Ils se tiendront*] au

583 - 876 haute, [R *et ils*] prétendant

583 - 877 immuable [R *raison* A *lumière de la raison*] divine.

583 - 879 que [R *les* A *ces*] hommes

583 - 880 même [R *de la lumière divine,* A *de cette lumière qu'ils croyaient soumettre à leurs investigations,*] et

584 - 887 loi, [R *sur laquelle tombent d'accord tous les maîtres de l'art,* A *qui jusque-là régnait sans conteste,*] venait donc [R *, en vertu d'exemples*] de subir, [R *à* A *sous*] mes yeux [R *une réfutation* A *l'échec d'une réfutation*] de

584 - 888 faits [R *indéniables*] devant

584 - 889 fausseté [A *de ses applications*] m'était [...] évidence [R *indiscutable qui n'admettait un doute.* A *qui ne pouvait laisser subsister le moindre doute.*] // Les

584 - 891 desquels [R *la fausseté de cette loi m'était démontrée* A *l'erreur des maîtres m'était démontrée*] proclamaient [A *unanimement*] , en effet [R *cette vérité* A *ceci :*] que

584 - 892 la [R *douceur* A *ténuité*] de

584 - 893 précisément [A *, dans la lettre comme dans l'esprit,*] le

584 - 894 contre-pied [R *du principe* <illisible> A *de la prescription*] sur laquelle [A *, par une bizarrerie dont j'ai tout à l'heure expliqué la cause,*] tous

584 - 897 seule [RA *observation*] formulée

584 - 898 laquelle [R *tous les maîtres* A *, chose remarquable, non seulement mes maîtres,*] mais

584 - 901 montante, [R *est* A *doit toujours être*] produite

584 - 902 contre, [R *la gamme descendante* A *on*] doit

584 - 904 admis. // [R *Cependant,* A *Ainsi,*] les

585 - 905 faits [R *indéniables*] que

585 - 906 renverseraient [R *cette théorie de fond en comble,* A *de fond en comble la théorie de mes maîtres,*] tellement

585 - 907 pour [R *exprimer* A *formuler*] la vérité, qu'à [R *formuler* le *contraire* A *renverser les termes de leur proposition*] et

585 - 909 m'aperçus [A *aussitôt*] que

585 - 916 cherche, [A *si elle existe,*] ne

585 - 919 ressort [R *tout d'abord* A *a priori*] des

585 - 924 semble [R *solide.* A *établie.*] En [...] paraît [A *indiscutable,*] absolue,

586 - 929 vu [A *se manifester*] le

586 - 936 être [R *plus fécond encore* A *encore plus plein d'observations*] que

586 - 937 si [R *remplie,* A *laborieuse,*] si féconde en remarques inattendues [R *que je sentis le besoin de* A *qu'il fallut bien à toute force*] m'arrêter [A *et stationner un peu*] à

586 - 939 journées [R *d'un* A *de*] repos [R *dont je repris de nouveau* R2 *je pris* A , *je repris mentalement*] ma

586 - 940 rappelait [R *de nouveau*] un

586 - 941 de [R *nouveaux souvenirs* A *nouvelles réapparitions*] ne

586 - 943 frappé [R *d'une* A *de l'*] attitude

587 - 945 m'avait [R *arrêté* A *frappé*] , bien

587 - 946 poursuite [R *des* A *de mes*] remarques [R *que j'avais déjà signalées* : A *relatives au pouce :*] c'est que [A *d'abord,*] cette

587 - 950 découverte, [R *à savoir : que le peintre* A *en les appuyant sur des motifs comme celui-ci : qu'un peintre*] admire

587 - 953 voyais [A , *on s'en souvient,*] le

587 - 957 d'ailleurs, [R *semblaient* A *devaient avoir été*] plus

587 - 959 il [R *devait* A *semblait*] être

587 - 964 exemples [R *confirmés* A *analogues*] et

588 - 966 contemplation [R *et beaucoup de circonstances*] pousse

588 - 968 comme [R *précédemment,* A *dans les précédentes remarques,*] la [...] il [R *convient* A *convenait*] tout

588 - 969 contemplation [R *se produit* A *ou la simple admiration se produit*] également

588 - 970 tête. // [R *Ceci admis,* A *Cette double action admise,*] restait

588 - 971 savoir [R *, pour moi,*] jusqu'à quel point [R *cette action de la tête se* A *elle se*] pouvait

588 - 972 point [R *elle pouvait se* A *ces deux inclinaisons inverses se pouvaient*] produire

588 - 974 le [R *supposais* A *devais supposer*] *a priori* [R *cette double action reconnaissait* A *ces inclinaisons reconnaissaient*] deux

588 - 975 distinctes. [A *En ce cas,*] quelles

588 - 976 il [R *fallait qu'elle fut résolue.* A *la fallait trancher nettement.*] Je

588 - 982 afférents [R *à un* A *au*] double [...] préoccupait. [R *Ils* A *Ces souvenirs* S *Ils*] se

588 - 983 nombreux [A *et plus saisissants*] que

588 - 984 ces [R *vastes* A *mystérieux*] réservoirs où, à un moment [R *donné,* A *déterminé,*] affluent

588 - 987 tête [R *s'inclinait* A *s'était amoureusement inclinée*] vers

589 - 988 prosternés [R *devant l'objet de leur dévotion.* A *et dirigeant avec vénération la tête vers l'objet de leur culte.*] // Je

589 - 990 vis [A *, entre autres exemples,*] un

589 - 991 donner [A *avec une touchante prédilection*] ses

589 - 992 lumineux. // [R *Je vis des amants qui, sous cette attraction de la tête, manifestent leur tendresse.* A *Je vis des amants contempler leur bien sous cet aspect attractif de la tête et dont la tendresse semblait, par là, s'affirmer éloquemment.*] // Mais

589 - 996 à [R *moi* A *mon souvenir*] sous

589 - 997 différent, [R *ils contemplèrent*] et [...] autres. [R *Ainsi,*] Ces

589 - 998 amants [R *considéraient leur maîtresse* A *se complaisaient à considérer leur maîtresse*] à

589 - 1001 une [A *certaine*] expression

589 - 1002 satisfait [R *qu'on ne rencontre généralement* A *qu'on peut généralement remarquer*] chez

589 - 1003 nourrisson [R , *remarquable* A , *distingué*] par

589 - 1005 d'eux-mêmes [R *de* A *du rapprochement de*] ces

590 - 1007 sont [R , *en effet,*] les [...] convient [R *d'attribuer* A *de rapporter*] les [R *mouvements de* A *directions que prend*] la

590 - 1008 considère. [R *Or* A *Entre*] ces [R *directions* A *attitudes*] inverses

590 - 1009 troisième attitude [R *vient* A *devait naturellement*] se placer. Il ne [R *m'était* A *me fut*] pas

590 - 1010 nommai [R , *sans hésitation,*] incolore

590 - 1012 est [A *tout naturel, donc,*] que l'homme [R *dont l'intelligence examine* A - *qui considère*] un

590 - 1013 son [R *intelligence doit se placer* A *esprit - se place*] simplement

590 - 1014 mouvements [A *secrets*] de

590 - 1015 lors, [R *et sous l'action de* A *cédant irrésistiblement à la sollicitation de*] ces

590 - 1017 donc [A *pour la tête, me demandera-t-on,*] le

590 - 1018 Je [R *vais* A *répondrai simplement tout d'abord*] , pour

590 - 1019 claire [A *et irréfutable*] démonstration

590 - 1020 j'en [RA *ai*] finalement tirée : [R *répondre ici simplement*] que [...] est [R *celui* A *le côté objectif, celui*] qui

590 - 1022 côté [R *ouvert à l'interlocuteur.* A *opposé à l'objet du regard.*] Ainsi,

590 - 1024 l'objet [R *de son regard* A *qu'elle examine*] , et

590 - 1026 objet. [R *En effet,*] Tels sont les deux [R *expressions* A *regards*] que

590 - 1028 Voici [R *en effet*] pour

591 - 1030 apprécier [R *les détails,* A *l'ensemble,*] il [A *s'en éloigne. C'est ainsi qu'il*] se

591 - 1031 tête [R *et, par là,* A .] L'autre

591 - 1032 choses [RA *sans*] s'arrêter à leur surface [A , *dédaignant tout ce qui est extérieur*] . Il

591 - 1034 il [R *n'examinerait pas* A *ne saurait examiner*] puisqu'il

591 - 1036 foi [R *en les objets, c'est-à-dire* A , *en un mot le don de soi*] . // Ainsi,

591 - 1037 main [R *à une* A *d'une*] femme, on peut affirmer [A *trois choses en vue de l'attitude de sa tête :*] 1.

591 - 1039 inclinée [A *en lui faisant face*] ; // 2.

591 - 1041 s'être [R *légèrement placé* A *instinctivement tourné*] de

591 - 1042 pour [R *prendre la main de cette femme* A *lui prendre la main*] , il [...] tête [R *de son côté* A *vers elle*] ; // 3.

591 - 1043 l'aime [R *simplement* A *sensuellement, uniquement*] pour ses [R *beautés* A *qualités*] physiques [R *si, la tête est portée* A *si, en considérant cette femme, il porte la tête*] vers

591 - 1046 en [R *définitive* A *résumé*] les [...] je [R *pus constater* A *constatai*] le

591 - 1047 pus [R *définitivement* A *attribuer définitivement*] ces [R *épithètes :* A *ces titres ;*] regard [R *direct,* A *incolore,*] regard [R *oblique,* A *sensuel,*] regard [R *tendre.* A *affectueux.* S *affectif.*] Dès

591 - 1049 possédais [A *intégralement*] la [...] loi [R *féconde qui devait tirer* A *qui tire*] de

592 - 1053 loi [R , *et qu'il me fut démontrée que la façon*] dont

592 - 1054 toute [R *critique,* A *objection,*] je

592 - 1055 essais, [R *aussi vains que multipliés,* A *nombreux et persévérants,*] surgir

592 - 1058 demeurer [A *gauches et*] sans vie. [R *Je me sentais gauche et sans vie. Mais*] À

592 - 1059 froideur [R *auxquelles* A *dont j'avais parfaitement conscience et auxquelles, cependant,*] je

592 - 1061 soustraire [R *mes imitations. Je me dépitais en vain* A *inutilement dans d'incessantes et laborieuses reproduction.* S *le jeu de mes organes ?*] *//* Je

592 - 1063 mais [R *tous mes efforts,* A *toutes ces laborieuses reproductions, ces efforts*] de

592 - 1064 incessamment [A , *les obstinations d'une infatigable volonté,*] tout

592 - 1066 cherchais [RA *inutilement*] la cause, et [RA *un jour, donc,*] presque

592 - 1067 mes [R *vaines*] recherches

592 - 1068 rien. [A *Plus je vais, moins j'y vois clair.*] Suis-je [A *décidément*] incapable

592 - 1069 de [R *rendre* A *reproduire*] la

592 - 1073 alors [R *j'affectais* A *je me trouvais*] encore [...] précédemment [R *vainement à cette attitude*] essayé

592 - 1074 vint [R *donner à l'expression* R2 *l'attitude précédemment affectée* A *soudainement lui imprimer une expression*] de

592 - 1075 vie [R *inattendue* A *si juste, si vraie,*] si

592 - 1076 surprenante [R *que j'en fus ébranlé et comme écrasé de surprise et d'admiration !* A .] // Eh!

593 - 1077 dis-je, [A *aussi*] stupéfié de ma découverte [R *et confondu* A *qu'étonné*] de

593 - 1078 remarqué [R *un caractère si puissant* R2 *fondamentalement expressif* A *un mouvement qui saute aux yeux et dont le caractère puissant, expressif*] semble

593 - 1080 tête [R . *J'avais oublié l'essentiel, oublié le mouvement* A ,] que

593 - 1081 elle-même. [R *J'avais oublié* A *Comment ai-je pu laissé échappé l'essentiel :*] le

593 - 1083 reproduire [R *et à contempler* A *en les contemplant*] les [...] pu [R *rendre si gauchement.* A *rendre jusque-là en les déshonorant.*] Je [R *sentis donc,* A *compris dès lors,*] à

593 - 1087 expliquée. [A *Ainsi,*] je savais [A *désormais*] la

593 - 1088 j'ignorais [A *encore*] sa

593 - 1090 je [R *sentais* A *pressentais*] la

593 - 1091 l'épaule. [A *L'épaule était donc, à son tour,*] devenue

593 - 1092 investigations [R . A *et il fallait en tirer un enseignement lumineux, irréfutable.*] Voyons

593 - 1096 et [A *de fort*] touchant. [R *Mais,* R2 *Or*] Il

594 - 1098 capital. [R *Ainsi,* A *Or*] c'est

594 - 1100 à [R *la vue de cette femme.* A *sa vue.*] // La

594 - 1101 en, [R *en ce cas,* A *pareil cas,*] reçoit

594 - 1102 noter. [R *Et,* A *En effet,*] qu'une tête, [R *contemplative* A *si aimable qu'on le suppose intrinsèquement,*] se

594 - 1105 et de [R *sincérité qui persuade infailliblement en un mot* A *chaude sincérité, sans lequel*] *elle*

594 - 1106 manquera [R *enfin*] ce

594 - 1107 l'amour. [R *Enfin,* A *Bref,*] il

594 - 1109 semble [R *que* A , *me dis-je, que*] j'ai trouvé dans l'épaule [R *le centre, l'agent* A *l'agent, le centre*] des

594 - 1111 éloquemment [R *prouvé* A *démontré*] toute

594 - 1112 l'affection [R , *tout l'amour*] qu'elle m'inspire. Qu'en considérant [A *une femme*] , je

594 - 1113 mains [R *j'affecte* A *en affectant*] de

594 - 1114 sentiment [R *que j'éprouve* A *qui m'attache à elle,*] et

594 - 1115 Mais [A *que*] conservant [A *dans cette situation*] la

595 - 1117 l'épaule ; [RA *dès lors,*] tout amour [R *a* A *aura*] disparu [A *de mon expression*] , et

595 - 1119 mensonge. // [A *Encore une fois,*] donc, [...] dont j'ai [A *antérieurement*] déterminé

595 - 1121 loi [R *reçoivent de* A *semblent ne devoir qu'à*] l'épaule

595 - 1131 titre [R *que la tendance d'une des* A , *une des*] physionomies essentielles [RA *de l'amour*] ? En

595 - 1134 ne [R *chante* A *poursuit*] guère

595 - 1136 ce don [R *est sans* A *n'admet pas de*] réserve.

596 - 1138 est [A *essentiellement*] égoïste

596 - 1139 prétend [A *s'approprier et*] absorber

596 - 1140 amour [A *détourné,*] rétréci

596 - 1143 l'amour [A *ne s'arrête pas au corps, ce serait son tombeau.*] // Il

596 - 1144 s'élever [R , *s'unir à l'amour qu'il contemple radieusement*] jusqu'à

596 - 1146 personnalité. [R *De là, et c'est ainsi que* A *De là vient que*] celui

596 - 1148 confonde [A *incessamment*] ces

596 - 1154 suis-je [R *déjà* A *maintenant*] en

596 - 1158 rôle [A *que j'ai cru devoir*] assigner

596 - 1159 donc, [R *au désespoir de l'impossible*] si

596 - 1160 impuissance [R , *la découverte de cet agent ?* A ,] et

596 - 1161 même [A *qu'affecte l'épaule*] dans

596 - 1162 vient [R *enfin son admirable* A *sa parfaite*] concomitance

597 - 1169 retrouve [R *dans toutes nos impressions* A *au même titre associé aux impressions*] les

597 - 1172 heureux [A *pourtant*] que je [R *ne sois* A *n'aie été*] ni publiciste ni journaliste [A *, et combien je bénis aujourd'hui cette défiance de moi-même qui m'a sauvé de la rage d'écrire*] . Je

598 - 1175 d'utopistes. [R *J'aurais* A *J'eusse*] rédigé [...] puis, [R *quand l'erreur*] en

598 - 1177 Non pas, [A *certes*] pas [R *les* A *mes*] lecteurs !

598 - 1178 vérifier [R *ma découverte.* A *les termes d'une formule.*] Ils

598 - 1179 critique [R *lequel* A *qui, de son côté,*] parle

598 - 1180 choses [R *qu'il n'a ni le temps ni la faculté d'étudier. Que serait devenue cette série de découvertes qui devait longtemps après trouver leur solution, définition d'un principe révélé ?* A *dont il n'a pas la plus légère notion et qu'il n'a d'ailleurs ni le temps ni la volonté d'étudier.*] // J'ai

598 - 1182 de [A *l'esprit de*] prudence

598 - 1183 à [R *tous ceux qui me poussaient* A *quiconque me poussait*] à

598 - 1184 est [R *venue, me trouvant encore si peu disposé à* A *arrivée et elle m'a trouvé encore moins disposé que jamais à*] la

598 - 1186 incessantes [R , *d'une profonde et indestructible* A , *aux exigences impérieusement formulées d'une*] amitié

598 - 1188 laquelle [R *je n'eusse pu la refuser plus longtemps.* A *il ne m'était plus possible de refuser.*] // Ce

598 - 1189 pas [R *spontanément entrepris par moi,* A *de ma part une entreprise spontanée,*] c'est

598 - 1190 oeuvre [R , *comme je l'espère,*] a

598 - 1191 remonter [A *tout entier aux encouragements persévérants*] de

598 - 1194 de [R *déterminer* A *spécifier*] le [...] passions. // [R *J'avais remarqué* A *L'intervention de cet agent dans tous les genres d'émotions m'était démontré, et tel était mon embarras qu'il me semblait interdit, par la séquence même de son intervention, de lui assigner un rôle quelconque.* A2 *Son intervention dans tous les genres d'émotions m'étant démontrée, il semblait que la fréquence même de cette intervention dût m'interdire la faculté d'assigner un rôle quelconque à cet agent.*] Qu'on

599 - 1202 vivre? [R *Peut-on* A *M'était-il permis de*] l'appeler

599 - 1203 si [R *cet agent* A *l'universelle application de cet agent*] semble

599 - 1205 congénères ? [R *Un agent neutre, semble-t-il, exerce tant* A *Est-il admissible qu'un agent neutre exerce tant*] d'action

599 - 1207 il [R *est associé ?* A *s'associe ?*] Non

599 - 1208 d'action [A *et à plus forte raison de l'action*] prédominante

599 - 1209 convient [A *excellemment*] à [...] y [R *a* A *avait*] là [A *pour moi*] un

600 - 1211 C'était [A , *comme on dit dans les jeux de devinettes,*] à

600 - 1212 battu. [R *Tant de difficultés* A *Cette nouvelle difficulté*] ne

600 - 1213 qu'exalter [R *la passion que je mettais* A *l'obstination que j'apportais]* à [...] avec [R *une* A *cette*] confiance [R *que rien* A *qu'aucun obstacle*] n'avait [A *encore*] su

600 - 1217 Cependant, [R *il me fallait* A *j'avais à*] spécifier

600 - 1219 était [R *la difficulté* A *toute la difficulté*] , et

600 - 1220 valeur [R *relative*] des

600 - 1221 concomitants. *//* [R *Voici à peu près par quelles voies naïves j'arrivai après bien des recherches vaines aux questions que je me posai et à la solution de ce problème qui me paraissait insoluble, parvenir à ce résultat dont je ne saurais trop exalter l'importance. Après m'être longtemps épuisé en recherches vaines, par quelles simples questions, par quelles voies naïves j'obtins la solution de ce problème.* A *Après m'être longtemps épuisé en recherches vaines et alors que, de guerre lasse, j'allais déclarer insoluble le problème que je m'étais posé, on verra par quelles simples questions, par quelles voies naïves j'en obtins la solution.*] Ainsi,

600 - 1225 si [R *obstinément* A *vainement*] poursuivi

600 - 1227 peine [R *il en coûte* A *on se donne*] quelquefois

601 - 1229 induction [R *à laquelle j'ai dû le résultat* A *au bout de laquelle s'est tout naturellement présentée la formule*] dont

601 - 1231 s'élève [A *sensiblement sans que*] sa

601 - 1232 volonté [R *soit tout à fait étrangère et dont il ne semble même pas se douter. Une observation importante et qui me paraît irréfutablement démontrée, c'est que cet acte inconscient présente des développements proportionnels à l'intensité de l'émotion dont il semble ainsi constituer le thermomètre.* A *participe en rien dans cette ascension dont il ne semble pas même soupçonner l'existence. Les développements successifs de cet acte inconscient sont, je n'en puis douter, en rapport de proportion absolue avec l'intensité passionnelle dont ils forment la mesure numérique, de telle sorte que l'épaule constitue le thermomètre de la sensibilité.*] // Thermomètre,

601 - 1237 Saisissant [R *même.* A *de justesse* !] Eh !

601 - 1238 pas, [R *sans m'en douter,* A *en le prononçant,*] caractérisé [R *par là* A *naïvement*] le

601 - 1242 disparaître [R *d'un trait*] les

601 - 1243 raison. [R *Ainsi, ce mot, comme un trait de lumière, fait saillir dans mon esprit des clartés fulgurantes, translumineuses qui me découvrent soudainement les nombreuses et fécondes applications d'un principe jusqu'alors ignoré. Oui ! je tenais dès lors un principe dont j'entrevoyais les merveilleuses conséquences aussi neuves que profondes.*] // L'épaule

601 - 1244 L'épaule [A *, en effet,*] est

601 - 1245 détermine [R , en effet, A *très visiblement*] le

601 - 1246 d'intensité. [R *Mais,* A *Cependant,*] et

601 - 1247 nature. [R *Ainsi, le thermomètre* R2 *C'est aussi* A *C'est dans un sens analogue que*] l'instrument [R *pour bien désigner* A *désigné*] sous

601 - 1250 instrument [R *que l'on nomme baromètre. Ainsi* A *complémentaire de celui-ci que l'on nomme baromètre.*] Le

602 - 1251 ici [R *parfait ! En effet :* A *absolu, parfait !*] Examinons

602 - 1256 que [A *l'épaule et*] le

602 - 1257 pour [R *se compléter réciproquement* A *compléter*] le [...] déterminer [R *en ce qui leur est propre.* A *réciproquement et par des voies distinctes.*] Or

602 - 1260 vraie, [R *ensuite* A *puis ensuite*] à

602 - 1263 ainsi [A , *comme conclusion,*] formulé

602 - 1268 mot [R *était*] que [...] devenu [R *pour moi le* A *mon*] levier

603 - 1276 l'épaule [R *était enfin bien acquis pour moi. Ce principe me permit de formuler la prescription suivante :* A *m'était enfin bien démontré et, à cet égard, nul doute, nulle incertitude ne me semblait plus possible. Je pus donc alors formuler, en toute assurance, la prescription suivante:*] quand

603 - 1279 forme [R *exclamative :* A *interjective :*] «J'aime,

603 - 1280 si [R *l'épaule* A *son épaule*] est demeurée [R *normale.* A *dans une attitude normale.*] N'en

603 - 1283 épaule [R *le dit.* A *infirme sa parole.*] Cette

603 - 1284 il [R *feint* A *exprime*] une

603 - 1285 à [R *vos regards.* A *votre vérification.*] Voyez, [R *il marque zéro* ! A *lisez, il marque zéro !*] Donc,

603 - 1288 aise [R . A *: elle porte, inscrites en lettres vivantes, sa feinte et ses habiletés. Il ne saurait vous tromper.*] Et

603 - 1290 dites-vous [R *à la vue de son thermomètre* A *à part, à l'inspection de son thermomètre*] : «Traître !

603 - 1291 ravissements [R *comme* A *aussi bien que*] ton

603 - 1293 plus [A *désormais*] de secrets pour moi, [R *car ta main droite me livre les secrets de ta main gauche,*] faussaire

603 - 1294 pas [R *que tu me livres le* A *qu'en m'offrant d'une main le*] bijou

603 - 1295 vendre, [R *la pierre de touche* A *l'autre en même temps me procure la pierre de touche*] qui me va [R *faire apprécier* A *dévoiler*] tes

604 - 1301 de [R *cette* A *la*] lumière [A *translucide*] qui [...] de [R *chaque organe,* A *chacun de ses organes,*] tout

604 - 1302 visible, [R *éclatante* A *elle est saisissante*] au

604 - 1303 raffiné. // [A *Cependant,*] quelque

604 - 1305 bien [R *maintenant* A *sérieusement*] à

604 - 1306 pourrait-on [A , *en premier lieu,*] lui

604 - 1309 aussitôt [R *à ceux qui seraient* A *à quiconque s'y laisserait*] entraîner

604 - 1311 gens [A *que l'on dit*] bien-nés ? [...] taxer [A *indistinctement*] de

604 - 1312 suite, [R *répondre* A *et sans hésiter répondre*] par

604 - 1313 «Oui ! [R *le monde* A *tous les gens*] bien-nés

604 - 1315 mensonge. [A *Il y a plus,*] elle

604 - 1316 l'impose [R *même*] comme un devoir. [R *Mais*] Il

604 - 1320 pas [R *possible* A *tolérable*] ... on

604 - 1323 non-activité [A *apparente*] de l'épaule dont [R *nous venons* A *on vient*] de

604 - 1324 Certes, [R *voilà déjà* A *par cette raison,* S *par ce motif,*] la

604 - 1325 serait [A *déjà*] bien

605 - 1327 Or [R *en y réfléchissant,* A *je nie, malgré les apparences contraires,*] je

605 - 1329 moins [R *vrai* A *expressif*] et

605 - 1330 d'abord [R , *et en thèse générale,*] on ne saurait [A *raisonnablement*] supposer

605 - 1331 chez [R *ces esprits cultivés, je veux dire* A *des gens énervés sous la perpétuelle influence d'un milieu fardé,*] blasé,

605 - 1333 ici, [R *le thermomètre ne ment pas en demeurant stationnaire :* A *l'état stationnaire du thermomètre s'explique :*] qu'il

605 - 1336 est [R *parfaitement ici* A *ici parfaitement*] dans

605 - 1338 Mais [A *l'épaule*] est-elle réellement impassible [R *chez ces gens ?* A *dans ce qu'on appelle le monde ?*] Oui !

605 - 1340 d'imperceptibles [A *et délicates*] expressions

605 - 1341 goût [R *avec davantage plus de raison qu'elles échappent aux yeux gracieux*] et constituent un mode de [R *rapports* A *relations*] supérieures.

605 - 1342 choses [A , *en effet,*] l'épaule

605 - 1344 Hahnemann, [R *expliquerait* A *peut expliquer*] la

606 - 1346 caractérisent [R *si éloquemment*] les relations [R *d'une société cultivée* A *animiques d'un monde cultivé*] au

606 -1348 Or [R *voilà ce qu'il faut savoir : c'est que, ainsi que j'ai eu déjà l'occasion de le remarquer* R2 *signaler, le* A *il importe ici de ne pas oublier ce que j'ai déjà démontré : que le*] diapason

606 - 1349 ne [R *saurait s'accorder avec le diapason de la bonne compagnie. C'est qu'il n'y a, pour ainsi dire, rien de commun entre les fines expressions affectées par les articulations d'un organisme délicat et les évolutions télégraphiques de membres alourdis et presque ankylosés par un travail rude et incessant. Mais, avant tout, vidons le chapitre des objections qu'on pourrait encore poser au système thermométrique de l'épaule. Pour ce qui est de l'objection précédente n'en parlons plus. C'est une affaire jugée à l'avantage de notre système.* A *s'accorde en aucune façon avec le ton de la bonne compagnie. C'est qu'il n'y a pas de rapports entre les fines attaches d'une nature délicate et svelte, entre les mouvements flexueux et agiles d'un organisme élégant et les évolutions télégraphiques qu'affectent pesamment des membres alourdis et comme ankylosés par un travail à la fois rude et incessant.*] // Cette

606 - 1356 valeur [A *ou l'importance*] d'une

606 - 1360 force [A *morale*] que les millions d'êtres [R *grossissants* A *courbés*] sous

607 - 1367 été. [R *Les boissons alcooliques,* A *L'alcool,*] dont

607 - 1369 lait : [A *ça passe comme une lettre à la poste ;*] cette

607 - 1372 miel [R - *ça passe dans leur gosier comme une lettre à la poste,*] si

607 - 1373 ils [A *vous*] disent [...] ça siroter [R . *Quels* A , *les*] gaillards! [R *Mais*] En

607 - 1374 gens-là ! [RA *Ou mieux encore, c'est,*] pour

607 - 1376 par [R *le mot*] rigoler,

607 - 1379 ils [R *disent* A *caractérisent*] la

607 - 1380 plaisir [R *lui-même.* A *de la femme.*] Ainsi,

607 - 1382 très [R *très considérable* A *distingué*] et

607 - 1386 que [R *ces braves gens en question* A *tant d'ouvriers*] absorbent

608 - 1387 l'épreuve. [R *Autant* A *Mieux*] vaudrait

608 - 1388 l'ancienne [R *torture de la question. Celle-là* A *question. Cette torture, du moins,*] n'empoisonnait

608 - 1389 péremptoirement [R *que, pour* A *qu'on ne saurait*] apprécier

608 - 1390 acte [R *et peut savoir tenir* A *qu'en tenant*] compte de la nature [R *relative*] de

608 - 1391 renoncer [RA *à toute appréciation sérieuse*] dans

608 - 1393 touche [A , *ce semble,*] à une loi d'ensemble [A , *loi*] curieuse et [R *qu'il faut* A *que je veux*] incidemment

608 - 1395 objections [R *possibles qu'il serait encore possible d'opposer* A *que l'on pourrait peut-être opposer*] au

608 - 1396 de [R *la première objection précédemment posée,* A *l'objection précédente,*] n'en

608 - 1397 plus, [R *c'est une affaire* A *elle est*] jugée

608 - 1401 précédente [R *a* A *semble avoir*] démonstrativement établi [R *un fait* A *une observation*] considérable :

608 - 1403 mesure [R *commune*] possible si, [A *comme je l'ai précédemment reconnu,*] la

608 - 1404 mesure [R *devant, comme je l'ai reconnu,* A *doit*] se

608 - 1406 ne [R *semble* A *paraît*] donc pas possible d'établir [R *une mesure comme à tous ces milieux.* A *entre tant de milieux divers une échelle de rapports.*] Cependant,

608 - 1407 ces [R *divers milieux,* A *milieux,*] quelques

608 - 1408 pouvais [A , *par exemple,*] apprécier [R *et déterminer*] a

609 - 1409 à [R *chacune des classes* A *chaque classe*] de

609 - 1410 mot [R *si je pouvais* A *s'il m'était possible de*] caractériser

609 - 1411 pas [R *par là, en comparant ces classes entre elles,* A , *en les comparant,*] à

609 - 1415 sociale [R *a dans* A *affecte dans l'intensité de*] ses

609 - 1416 caractère [R *spécial,* A déterminé,] elle a [A *conséquemment*] sa

609 - 1417 spéciale. [R *Donc* A *Or*] toutes

609 - 1420 constater [A *le mode ou*] la

609 - 1421 prendre ? [R *J'abrège ici* A *Ici, j'abrège*] pour

609 - 1424 verra [R *comment s'applique avec certitude le principe précédent établi* A , *malgré tant de difficultés soulevées, avec quelle certitude on peut appliquer le principe d'abord établi.*] // [...]

Liste de mes découvertes

612 - 6 duquel [R *les inflexions de tous les êtres du monde expliquent* A *je démontre*] l'état

613 - 11 orateur. [R *300 000* A *Le tableau contient 3 800 000 accents.*] // 5.

613 - 12 postérité [R *tous les mouvements d'un orateur* A *tous les gestes, toutes les allures et*] jusqu'aux

613 - 13 tics [A *d'un personnage*] . // 6.

613 - 14 <u>chiffres</u> [R *au moyen* A *à la vue*] desquels [...] avec [R *exactitude : (moyen de copier fidèlement un tableau dont on n'a pas le modèle sous les yeux.)* // 7. <u>*Démonstration*</u> A *l'exactitude la plus fidèle un tableau qu'on a jamais eu sous les yeux.* // 7. <u>*Doctrine*</u>] <u>physiologique</u>

613 - 16 faits [R *prouvent* A *cités renversent*] toutes

613 - 18 laquelle [R *tous*] les mouvements [R *du* A *de chaque partie du*] corps

613 - 22 9. [R *Système universel de l'art*] Toutes

614 - 23 synthétisées [R *et développées sont* A , *développées, ramenées*] à

614 - 29 d'analyse [R *ont* A *où*] toutes

615 - 31 sensitif [A *par ordre synonymique*] où

615 - 34 mot [RA *qu'on*] ne

615 - 35 égard [R *qu'on ne trouve les mots*] que

615 - 36 qu'on [R *cherche.* A *n'a pas sur la langue.*] Non

615 - 40 encore [R *toutes*] les

615 - 43 sont [R *révélées* A *déterminées*] par