

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 III

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 séméiotique	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 delbartiennes	72
L'esthétique delbartienne ou motif de formation	84
ÉTABLISSEMENT DES TEXTES.....	91
PREMIÈRE PARTIE PROLÉGOMÈNES À L'ÉDITION DES TEXTES DELSARTIENS	
Présentation	96
- <i>Cours de Monsieur Delsarte</i>	99
 VOLUME II	
DEUXIÈME PARTIE TEXTES : 1845 à 1858	
Présentation	361
- <i>Conseil à mes élèves</i> ¹	362
- <i>Exposé de ma doctrine</i>	379
- <i>Discours préliminaire</i>	394
- <i>Leçon sur le geste</i>	411
TROISIÈME PARTIE TEXTES : 1860 à 1861	
Présentation	437
- <i>Mécanisme de l'être</i>	438

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

- <i>Chapitre II</i>	452
- <i>Série de gestes pour exercices</i>	471

QUATRIÈME PARTIE
TEXTES : 1870 à 1871

Présentation	479
- <i>Préliminaires de l'histoire de mes découvertes</i>	480
- <i>Épisodes révélateurs</i>	532
- <i>Liste de mes découvertes</i>	610

CONCLUSION	616
------------------	-----

APPARAT CRITIQUE

Deuxième partie

- <i>Conseil à mes élèves</i>	639
- <i>Exposé de ma doctrine</i>	642
- <i>Discours préliminaire</i>	644
- <i>Leçon sur le geste</i>	645

Troisième partie

- <i>Mécanisme de l'être</i>	646
- <i>Chapitre II</i>	648

Quatrième partie

- <i>Préliminaires de l'histoire de mes découvertes</i>	656
- <i>Épisodes révélateurs</i>	680
- <i>Liste de mes découvertes</i>	724

VOLUME III**APPENDICES**

Présentation	726
Appendice A <i>Les sources de l'art</i>	728
Appendice B <i>De l'art et de sa genèse</i>	738
Appendice C <i>Traité de la raison</i>	785
Appendice D <i>Notre méthode</i>	808
Appendice E <i>Correspondance</i>	820
GLOSSAIRE	867
BIBLIOGRAPHIE	868

APPENDICES

Présentation

En appendice, nous présentons, selon un ordre chronologique, quatre textes et des lettres que Delsarte rédige au cours des années 1870-1871. Ces documents sont conservés dans les fonds spéciaux de la Hill Memorial Library (Louisiane) et ceux de la Rauner Library (New Hampshire).

Le premier texte, *Les Sources de l'art*, présente une définition de l'art et des natures de l'être dans l'ordre de leurs manifestations. Dans le second, *De l'art et de sa genèse*, Delsarte traite de considérations esthétiques, de l'enseignement de l'art et de l'œuvre d'art inspirée d'un «souffle spirituel». Le troisième, *Traité de la raison*, est l'un des derniers textes que nous ayons de Delsarte. Ce texte traduit la nature de l'esprit humain. Delsarte y critique aussi la froide *raison des raisonneurs* qui entendent révoquer la divinité. Ce texte fournit une étape de rédaction avancée. Le quatrième texte *Notre méthode* (1871), constitue une sorte de testament. Delsarte y présente le concept de Trinité comme outil d'analyse de la réalité et comme principe d'organisation des phénomènes. Enfin, la *Correspondance* fut écrite entre l'été 1870 et février 1871 et présente les lettres que Delsarte achemine à James Steele MacKaye et à son père lors de son exil à Solesmes. Cette correspondance retrace aussi certains événements qui s'inscrivent dans le cadre du conflit franco-allemand et le projet d'ouverture d'une école en sol états-unien.

Nous situons ces textes en appendice pour deux raisons : d'abord parce que certains (*De l'art et de sa genèse* et le *Traité de la raison*) présentent des variations à d'autres textes présentés en édition ; ensuite parce que certains ne constituent pas de textes autographes (*Les sources de l'art*, *Notre méthode* et la *Correspondance*),

APPENDICE A

LES SOURCES DE L'ART¹

Fragment d'une conférence (non imprimée) de François Delsarte à la Sorbonne (notes)²

On ne s'adresse pas pour la première fois à un auditoire nombreux comme le vôtre sans quelque émotion. Pour ma part, je n'aborderais mon sujet qu'avec inquiétude si je ne vous croyais pas aussi intelligents que nombreux. En voici la raison : je n'ai pas de discours à prononcer. Je n'ai pas même une leçon préparée à vous faire entendre. Ma mémoire, singulièrement affaiblie, ne saurait se soumettre aux exigences d'un texte arrêté³.

¹ Nous présentons le titre que Delsarte fournit en page huitième du manuscrit.

² RL, box 141, folder 32. Texte inédit. Il s'agit de la transcription d'un extrait de conférence que prononce Delsarte en 1865. Rappelons que dans sa lettre datée du 6 janvier 1871, J. S. MacKaye demande à Delsarte de lui acheminer certains documents. Nous croyons que dès son retour à Paris (le 10 mars 1871), Delsarte aurait envoyé le texte de sa conférence à la Sorbonne à MacKaye et que Harold S., fils de MacKaye aurait transcrit le texte. (Nous avons pris soin de comparer la graphie de ce texte avec celle d'autres textes de la main de H. S. MacKaye). Le manuscrit renferme quatre pages, non numérotées sur feuillets de 19 cm X 25 cm.

³ À la même époque, Delsarte débute une autre conférence de la même manière : «Je viens simplement exposer devant vous une question d'art, voilà tout, et ici, n'ai-je pas même à vous offrir les séductions d'un discours appris ou d'une leçon préparée : ma mémoire singulièrement rebelle n'a jamais su répondre aux exigences d'un texte déterminé.» (*De l'art et de sa genèse*, notre édition, p. 737.

Vous ne trouverez donc pas dans ma parole cette élégance de forme à laquelle les hommes qui m'ont précédé ont façonné votre oreille.

Je vous parlerai donc familièrement, comme je le fais pour mes élèves, et j'espère, me fondant toujours sur l'intelligence, qu'en vue de la nouveauté, de l'absolue nouveauté des choses que j'ai à vous dire, vous excuserez l'incorrection de ma forme.

Il s'agit, entre nous, de l'art dont le principe et la fin sont en Dieu et dont la raison d'être sur cette terre remonte au berceau de la Création. Une remarque : ne semble-t-il pas tout d'abord étrange que je vienne vous parler de nouveauté en face d'une question vieille comme le monde ? C'est que l'art, malgré l'antiquité de son origine, n'a jamais été didactiquement étudié. C'est qu'à ce point de vue, il n'a jamais - comme je le prouverai - été enseigné⁴.

C'est que la forme constitutive⁵ et organique⁶ de l'art, la corrélation de ses puissances et leur raison d'être, tout cela ne semble avoir jamais fait l'objet d'une sérieuse remarque.

⁴ «La musique, l'éloquence et la plastique sont les spécialités attributives d'un tout qui n'est enseigné nulle part, qui n'est pas même défini.» (*Cours d'Esthétique appliquée*, 1858, 1^{re} leçon, notre édition, p. 102).

⁵ Cette forme est constituée de la triade Beau, Bien, Vrai. «[S]i l'art est une puissance, toute puissance doit produire son effet, à moins que l'artiste ne nie que l'art soit une puissance et ne se rende par là indigne de sa mission. Il est donc appelé à représenter, à faire contempler le Beau, à faire admirer le Vrai et à faire aimer et pratiquer le Bien.» (*Cours d'Esthétique appliquée*, 1858, 2^e leçon, notre édition, p. 152).

⁶ Le terme *organique* renvoie ici au mot latin *organum* qui signifie «instrument». «Partie qui sert d'organe, d'instrument pour quelque action.» (*Dictionnaire de l'Académie française*, 6^e édition, 1832-1835). Ces instruments sont associés aux trois organismes distincts (voix, bouche, corps).

Ce fait singulier s'explique cependant à plus qu'un titre. Vous admirez une œuvre. Savez-vous à quelle condition ? Parce que vous vous y retrouvez, parce que vous reconnaissez le cachet de votre personnalité. Sans cela, vous ne la comprendriez pas, quelque supérieure qu'elle fût ; et en raison même de sa supériorité, vous ne sauriez l'admirer à moins qu'une étude transcendante ne vous ait élevés jusqu'aux hauteurs d'où vous puissiez contempler les beautés qui échappent à la foule et qui, comme Dieu, se cachent dans la lumière⁷.

C'est que de deux choses l'une : ou il faut que l'œuvre divine soit abaissée jusqu'au niveau de l'homme ou il faut qu'il s'élève jusqu'à elle. Or l'homme s'élève difficilement et, par une tendance fatale, il cède volontiers aux lois de la pesanteur.

En effet, Messieurs, quand, dans un concert, on annonce une symphonie de Mozart ou de Beethoven⁸, la foule se presse pour l'entendre. Et, chose étrange, les torrents d'harmonie que Dieu répand en nous, les

⁷ Voir p. 148, note 97 et p. 149, note 99.

⁸ La musique de Mozart fut peu jouée en France jusqu'en 1800. «À la différence de celle de Beethoven, la musique de Mozart ne s'était pas répandue en France aussi largement du vivant du compositeur. [...] C'est aux artistes du Théâtre italien de Paris [...] que l'on doit d'avoir fait entendre pour la première fois sous l'Empire trois opéras de Mozart dans leur version italienne originale : *Le Nozze di Figaro* (1807), *Così fan tutte* (1809) et *Don Giovanni* (1811), plusieurs fois repris jusqu'en 1815. Ces représentations connurent, dans l'ensemble, le succès» (Mongrédien, 1986, p. 314 et 326). Pour sa part, dès le début du XIX^e siècle, la musique de Beethoven était déjà répandue. «La plus ancienne mention du nom de Beethoven dans la presse française est, à ma connaissance, celle du *Journal de Paris* du 22 fructidor an VIII (9 septembre 1800) qui annonce la publication à Paris, chez l'éditeur Sieber, d'une "sonate à quatre mains pour le clavecin ou *forte-piano*, œuvre VI par Louis Vanbeeethoven" [sic]. À partir de cette date, les éditions françaises vont se multiplier, mais on ne connaît souvent leur existence que par des annonces de presse ou des catalogues d'éditeurs. On sait par exemple actuellement qu'en 1810 une quarantaine d'œuvres de Beethoven étaient déjà disponibles au catalogue des éditeurs parisiens : Sieber, Érard, Pleyel, Simrock.» (Mongrédien, *op. cit.*, p. 311).

merveilleux concerts qu'il y donne n'ont pas d'auditeurs. Ces splendides représentations qui se produisent dans l'obscurité translumineuse^o de notre être et auxquelles Il nous convie se produisent dans la solitude. Pourquoi cela ? C'est que, comme je vous le faisais pressentir, l'homme ne veut être spectateur que de ses propres œuvres. C'est qu'il recherche et n'admire que lui. C'est qu'il n'aime que lui⁹ et que tout ce qui n'est pas lui l'importune et le blesse.

Ainsi, tant que l'œuvre de Dieu n'a pas été amoindrie, altérée, défigurée, l'homme ne se reconnaît pas et détourne dédaigneusement la tête. Mais voyez avec quelle complaisance il exalte l'esprit humain et ses conquêtes sitôt que son infirmité transpire quelque part. Ainsi s'explique tant d'ignorance.

Eh bien ! Messieurs, malgré cette déplorable tendance qui nous pousse à fuir la lumière quand l'ombre semble favoriser nos chimères, je veux exposer à vos regards les merveilles [de] Dieu en nous, et si le temps me permet de vous en donner [l']intelligence, je ne désespère pas de vous les faire admirer et même de vous les faire aimer.

Vous parlerai-je tout d'abord de la puissance de l'art ? Puissance éminemment sympathique qui s'empare des cœurs en impressionnant les sentiments, qui calme nos peines et double nos plaisirs, puissance

⁹ Delsarte tient le même propos dans sa conférence *De l'art et de sa genèse* qu'il prononce à la même époque. «C'est que l'homme n'est volontiers spectateur que de ses propres œuvres ! C'est qu'il n'estime et n'admire que lui ; c'est qu'il ne recherche que lui en toute chose et qu'il n'aime que lui. C'est, encore une fois, que tout ce qui n'est pas lui l'importune et le blesse !» (Voir notre édition, p. 743).

irrésistible dont le sceptre magique ne s'étend pas seulement sur les esprits et sur les cœurs, mais

[—]

Première définition de la science

Voici une définition pratique de l'art, et d'abord, je dois produire celle de la science puisque la science constitue la base initiale de l'art.

La science est la possession d'un critérium d'examen contre lequel aucun fait ne proteste.

L'art en est la généralisation et l'application.

Or, si la science nous supériorise¹⁰ en nous insubjectivant^o les choses de ce monde, l'art surnaturalise¹¹ ces choses en nous identifiant à elle. Vous voici, en bien peu de mots, possesseurs de la définition de la science dont toutes les sciences connues ne sont que les expressions attributives¹².

¹⁰ Néologisme obtenu par dérivation, du «lat. *superior*, comparatif de *superus*, "qui est en haut"» (Dubois, et al., 2001, p. 739). Voir *Épisodes révélateurs*, notre édition, p. 561, note 38.

¹¹ Néogogisme obtenu par composition : "sur" au-dessus et "nature" «ensemble des caractères, des propriétés qui définissent [...] un être» (Rey (a), t. III, p. 895). Il s'agit ici d'un art idéalisé, spiritualisé.

¹² Se référant ici à son critérium d'examen, la Trinité : «Il faut enfin la science. Mais ici, il y a encore une difficulté parce qu'il y a ce qu'on appelle la vraie science et la fausse science.» (*Cours d'Esthétique appliquée*, 1^{re} leçon, 1858, notre édition, p. 124).

Je vais maintenant compléter cette définition par le problème sur la solution duquel se fonde la science. Voici ce problème - étant donné un tout organique ou immanent¹³ :

- distinguer les parties constitutives de ce tout ;
- établir leur consubstantialité^o harmonique¹⁴ ;
- déterminer leur circumincession^o, c'est-à-dire le principe vivifiant en vertu duquel elles se copénètrent¹⁵ ;
- caractériser leur ordre hiérarchique¹⁶ d'après un type invariable¹⁷ ; en signaler les forces, les puissances et les vertus¹⁸ ;
- et, enfin, spécifier leur objet particulier, leur but et leurs moyens en vue du rôle qu'elles affectent dans une activité coefficiente¹⁹.

Ce problème ne se peut résoudre qu'en vertu du critérium infaillible auquel j'ai fait d'abord allusion et qu'il me reste à vous faire connaître. Je remets cette question, comme celle du Beau avec laquelle elle est solidaire.

¹³ Voir *Mécanisme de l'être*, notre édition, p. 442, note 6.

¹⁴ Il s'agit d'une unité d'ensemble à l'intérieur d'un rapport de conciliation entre le tout et les parties.

¹⁵ Voir p. 187, note 180.

¹⁶ Voir p. 222, note 273.

¹⁷ Delsarte procède *invariablement* de la Vie, à l'Esprit et à l'Âme afin de déterminer par voie d'étude la raison formelle des manifestations.

¹⁸ Voir *Mécanisme de l'être*, notre édition, p. 442, note 4.

¹⁹ Les propriétés affective, intellectuelle et animique contenues à même le sujet agissant concourent, par leur activité réciproque, aux manifestations de l'être.

Cela posé, définissons l'art au triple point de vue ontologique²⁰, moral²¹ et organique²².

Définition de l'art

L'art est à la fois la connaissance, la possession et la libre direction des agents en vertu desquels se révèlent la Vie, l'Âme et l'Esprit. C'est l'application sciemment appropriée du signe à la chose, application dont le triple objet est émouvoir, convaincre et persuader²³.

L'art n'est pas, comme on le dit, l'imitation de la nature : il la surnaturalise en l'idéalisant. C'est le rapport synthétique des beautés éparses de la nature à un type supérieur et défini. C'est une œuvre d'amour où brille le Beau, le Vrai et le Bien²⁴. C'est le symbole des degrés [de] mystère, ceux de notre divine ascension ou des dégradations successives qu'affecte l'âme en chute²⁵.

²⁰ Soit l'étude de la connaissance de l'être.

²¹ «Moral : (1752) Vieilli. L'ensemble des facultés morales, mentales; le caractère, l'esprit, l'âme ou ce qui s'y rapporte, par oppos. au physique.» (Rey (a), t. III, p. 734).

²² Voir p. 729, note 6.

²³ Voir p. 150, note 103.

²⁴ Voir p. 152, note 106.

²⁵ Voir p. 128, note 52.

L'art, enfin, est la tendance de l'âme déchue vers sa pureté primitive ou sa splendeur finale ; en un mot, c'est la recherche du type éternel.

Après avoir ainsi défini l'art, examinons la nature de son objet.

L'homme constitue cet objet et, à ce titre, il doit être spécialement étudié. Qu'est-ce donc que l'homme en tant qu'objet de l'art ?

Définition de l'homme

L'homme est une trinité hypostatique²⁶ dont les activités immanentes se révèlent au moyen d'un triple appareil organique²⁷, ou bien, l'homme est une triple hypostase au service de laquelle fonctionnent 3 appareils organiques dont les jeux successifs ou simultanés constatent et manifestent les activités immanentes de son être²⁸.

J'ai dû, en raison de l'importance capitale de cette définition et pour la rendre plus compréhensible, vous la présenter sous diverses formes. Je veux la reproduire encore avec plus de développement afin que vous compreniez clairement la valeur et le sens du théorème²⁹ par lequel je

²⁶ Hypostatique : «en théologie [...], il désigne dans le dogme chrétien, comme le latin ecclésiastique *hypostasis*, chacune des trois personnes de la Trinité, en tant que substantiellement distincte des deux autres.» (Rey (b), t. II, *op. cit.*, p. 1766).

²⁷ Se référant à l'appareil vocal, buccal et corporel (dynamique).

²⁸ Voir p. 156, note 116 et page 196, note 211.

²⁹ Voir *Mécanisme de l'être*, notre édition, p. 442, note 3.

terminerai cet entretien : l'homme, fait à l'image de Dieu, porte manifestement en son être substantiel, comme en son corps, l'auguste empreinte de sa triple causalité. Prouvons cette vérité.

L'homme sent, pense et aime³⁰. Trois appareils organiques sont en lui affectés à ce triple mode d'être pour en manifester les activités spéciales. Les 3 appareils constatent, en vertu des produits émanés de leurs agents respectifs, 3 états sous l'action desquels l'homme nous apparaît et déterminent 3 langages spécialement affectés aux 3 facultés³¹ qui gouvernent son être.

Résumons ces définitions par le théorème suivant, lequel doit former la base de nos démonstrations prochaines.

Tout esprit judicieux verra là, sans nul doute, les caractères d'un plan mûrement conçu et dont les développements embrassent les plus hautes sphères de l'art comme de la science.

L'homme, considéré au point de vue de l'art, présente 3 ordres de fonctions essentielles dépendant chacune d'un appareil organique, propre et déterminé. Ces appareils engendrent 3 ordres de produits correspondants. Il en résulte, dans les phénomènes, trois états, trois espèces d'actes, trois langages, lesquels doivent être étudiés en eux-mêmes et dans leurs rapports d'association, de succession et de hiérarchie. Ces 3 ordres de fonctions, d'appareils et de langages constituent la division naturelle des phénomènes

³⁰ Se référant aux trois états de l'être : sensitif, intellectif et animique.

³¹ Chacune des facultés de l'être (Vie, Esprit, Âme) produit un langage spécifique (langage sensitif (voix), langage articulé (bouche) et langage mimique (corps)).

de la personnalité humaine et de sa triple causalité. Cette manière d'envisager l'homme nous montre le rôle de ses deux natures³² dans toutes leurs manifestations.

À chaque grande fonction du corps correspond une fonction spirituelle³³. Ainsi, nous pouvons en même temps étudier séparément ce qui est de l'esprit, ce qui est du corps.

On y voit, du concours de ces deux puissances dans la même personne, résulter la fusion intime de l'art et de la science qui, nés chacun d'une source distincte, s'allient, se pénètrent et se prouvent réciproquement.

Ces démonstrations seront claires et surtout pratiques quand les termes dont elles se composent auront été successivement examinés et seront devenus l'objet d'un développement spécial.

Fin de la définition de l'homme et du fragment de la conférence³⁴.

³² Delsarte se réfère ici aux deux natures de l'être : corporelle et spirituelle. «S'il y a un corps animal, il y a aussi un corps spirituel. C'est en ce sens qu'il est écrit : "Le premier homme, Adam, a été fait âme vivante" ; le dernier Adam a été fait esprit vivifiant. Mais ce n'est pas ce qui est spirituel qui a été fait d'abord, c'est ce qui est animal ; ce qui est spirituel vient ensuite.» (1^{re} épître de saint Paul apôtre aux Corinthiens, chapitre 15, 44-46).

³³ Voir p. 157, note 117.

³⁴ Nous reproduisons ce qui figure dans le manuscrit.

APPENDICE B

DE L'ART ET DE SA GENÈSE **Conférence de monsieur F. Delsarte¹** **Esthétique appliquée²**

Messieurs,

Il règne sans doute, au sein de votre assemblée, une opinion tout à fait inexacte sur la nature et le but des choses que vous vous disposez à entendre aujourd'hui. Or je tiens à n'être ici l'objet d'aucune déception, et je veux tout d'abord faire cesser avec quiconque une erreur contre laquelle ne vous prévenait peut-être pas suffisamment le titre même de cet entretien.

Ainsi, j'apprends en effet que bon nombre de personnes présentes, fondant leurs suppositions sur un précédent tout récemment produit dans

¹ En espace interlinéaire, Delsarte ajoute le mot «sténographie», sachant que cette conférence serait prise en note par un sténographe. Nous ne reproduisons pas cette indication.

² Ce texte a été rédigé en 1865 en vue d'une conférence que prononcera Delsarte aux Soirées littéraires de l'Athénée (108, boulevard Monceau). Nous présentons en édition le premier état du texte (HML, box 1, folder 27). En dernière version, Delsarte intitulera son texte *Des sources de l'art* (texte que nous n'avons pas retrouvé). La conférence sera publiée dans les annales de la Société philotechnique en 1866. Porte publie un extrait de cette dernière version (1992, p. 192- 214) qui n'existe que sous forme imprimée. Entre notre édition et le texte que présente Porte, les variantes sont nombreuses. Précisons enfin que, face au manuscrit en cours d'établissement, nous avons parfois été perturbé par les critères de lisibilité et d'authenticité.

cette enceinte, sont très persuadées qu'elles vont m'entendre déclamer ou chanter³.

Il n'en sera rien, Messieurs. Je ne chanterai pas, je ne déclamerai pas parce que j'ai moins à cœur de vous faire voir ce que je puis que de vous communiquer ce que je suis.

Cette chaire que j'aborde pour la première fois semble m'imposer un sérieux devoir et protester contre les satisfactions vaines d'un stérile succès ; je n'y apporte, croyez le bien, que le sincère désir de vous être utile. Je viens simplement exposer devant vous une question d'art, voilà tout, et ici, n'ai-je pas même à vous offrir les séductions d'un discours appris ou d'une leçon préparée : ma mémoire singulièrement rebelle n'a jamais su répondre aux exigences d'un texte déterminé.

Cependant, malgré cette infirmité, malgré la faiblesse et l'inévitable incorrection de forme qu'elle entraîne, je vous dirai ma pensée, m'exprimerai avec la pleine confiance que j'apporte au milieu de mes élèves⁴.

Cette confiance, Messieurs, s'appuie chez moi sur une triple raison d'être : d'abord la droiture de votre esprit qui, j'en suis sûr, ne rejetterait pas un fruit savoureux à cause de la rudesse de son enveloppe ; ensuite la nouveauté, l'absolue nouveauté des choses dont je viens vous entretenir et enfin le profit que peut en tirer votre cœur auquel j'entends surtout m'adresser. Laissez-moi donc vous parler, comme je le peux et en toute liberté, de l'art que j'étudie sans cesse avec amour, dans l'exercice duquel j'ai

³ Le 15 avril 1862, Delsarte présente son dernier concert (salle Herz, rue de la Victoire).

⁴ Rappelons que Delsarte dirige son *Cours d'Esthétique appliquée* de 1839 à 1870.

consacré tant d'années. Ceci posé, j'arrive à ce qui fait, Messieurs, l'objet de cet entretien.

Il s'agit donc de l'art, de l'art dégagé des applications qu'il régit, de l'art en soi. De l'art dont le principe et la fin sont en Dieu et dont la genèse remonte au berceau même de la création. Ce point de départ, Messieurs, élevé sans doute et rapproché de l'engagement que j'ai pris, ne constitue-t-il pas à vos yeux un contraste étrange ? Quoi ! la promesse expresse d'une théorie nouvelle {formulée} au sujet d'une question déclarée vieille comme le monde !

C'est que l'art, malgré l'antiquité de son origine est encore, au point de vue de la didactique, ignoré de ceux mêmes qui le professent. C'est qu'on n'a jamais su dégager de ses applications le principe qui le constitue et qu'ainsi il n'a pas même été une fois défini.

Je n'exagère pas, Messieurs, et quelque extrêmes que vous semblent les termes de cette déclaration, je n'ai en les énonçant rien dit de trop. Vous l'allez bientôt reconnaître.

En effet, la nature essentielle et subjective de l'art, sa forme constitutive et organique⁵, sa cause, son principe et sa fin, la constatation de ses puissances⁶, leur genèse ou leur mode processionnel⁷, leur organisme

⁵ Voir *Les sources de l'art*, notre édition, p. 729, note 6.

⁶ Il s'agit ici des manifestations de l'être (Vie, Esprit et Âme). Voir p, 184, note 69.

⁷ Se référant à la production des langages (voix, parole articulée, mimique).

intime⁸, leur raison d'être et leur objet spécial⁹, le genre d'activité qu'elles affectent en vue de cet objet, l'ordre hiérarchique qui régit leurs harmonies¹⁰, - c'est-à-dire la loi en vertu de laquelle se produit leur prédominance successive ou leur égalité d'équilibre -, quiconque ignorant ces choses ose parler de l'art se décerne à lui-même un brevet de splendide ignorance.

Tout cela semble n'avoir jamais fait l'objet d'une simple remarque, et la plus profonde ignorance règne encore sur ces questions initiales. Questions en dehors desquelles l'esthétique n'existe pas.

C'est que, Messieurs, comme Dieu même, l'art se cache dans la lumière. C'est qu'il y demeure inaccessible aux curiosités d'un égoïsme intéressé ; c'est que ses translucides beautés, éblouissantes à cause de leur fondamentale clarté, ne sauraient être contemplées que par cette limpidité de regard qui n'appartient qu'à l'amour.

Nous sommes tous, Messieurs, plus ou moins sensibles à une œuvre d'art. Eh bien, quand cette œuvre nous touche et nous charme, savez-vous ce que nous y admirons et à quelle condition nous l'admirons ? Nous l'admirons, Messieurs, quand nous nous y retrouvons nous-mêmes, et si nous sommes sollicités à l'applaudir, ce n'est jamais qu'à la condition que nous y reconnaissons quelque chose de notre caractère. C'est qu'elle affecte au moins en partie, nos allures, notre tempérament qu'elle rentre dans

⁸ Soit la voix, la bouche et le corps.

⁹ Soit le langage inflexif (voix), le langage articulé (bouche) et le langage mimique (corps).

¹⁰ Voir p. 203, note 233, p. 211, note 255 .

la donnée de nos habitudes ; c'est qu'elle flatte et caresse, en s'inclinant jusqu'à nous, nos goûts et quelquefois nos manies. En un mot, nous l'aimons comme on aime un miroir. Mais pour peu qu'une œuvre s'élève au-dessus de la norme du milieu qui nous entoure, pour peu qu'elle dévie du courant habituel de ce milieu, pour peu qu'elle froisse nos préjugés ou contrarie nos passions, pour peu qu'elle cesse de flatter en nous le côté le plus personnel, enfin pour peu que le cachet de notre individualité nous y semble effacé, dès lors nous cessons de la comprendre ou plutôt nous ne la voulons plus comprendre, et quelque supérieure que cette œuvre puisse être et en raison même de sa supériorité n'étant plus à notre portée, elle a perdu ses titres à notre admiration en perdant ce qui fait ses charmes.

Ainsi qu'une symphonie de Beethoven ou de Mozart¹¹ s'exécute en quelque place, avec quel avide empressement la foule ne se porte-t-elle pas pour l'y entendre, avec quels transports d'admiration ne sait-elle pas y applaudir ! Eh ! chose étrange, Messieurs, les torrents d'harmonie que Dieu répand en nous, les merveilleux concerts que {divers} chefs d'orchestre y dirigent en quelque sorte n'y trouvent pas d'auditeurs ! Et ces {ravissants} spectacles, ces ineffables et mystérieuses représentations qui se produisent au sein même de notre organisme intime, dans les obscurités translumineuses^o de notre être auxquelles la bonté divine nous convie à toute heure, ne nous coûtent pas même la peine d'un déplacement tant cela ne sait pas vaincre notre indifférence ! Et c'est dans la solitude où le laisse son dédaigneux abandon que le suprême artiste opère et produit ses plus adorables chefs-d'œuvre.

[---]

¹¹ Voir *Les sources de l'art*, notre édition, p. 730, note 8.

Pourquoi cela ? Pourquoi Messieurs ? Ah ! toujours pour la même cause ! C'est que l'homme n'est volontiers spectateur que de ses propres œuvres ! C'est qu'il n'estime et n'admire que lui ; c'est qu'il ne recherche que lui en toute chose et qu'il n'aime que lui. C'est, encore une fois, que tout ce qui n'est pas lui l'importune et le blesse !

Il faut, en matière d'art surtout, de deux choses l'une : ou que l'œuvre divine proposée à la contemplation soit abaissée jusqu'au niveau de l'homme ou qu'il s'élève jusqu'à elle¹². Or l'homme s'élève difficilement et, par une tendance lamentable, fruit de sa dégradation, il cède fatalement aux lois de la pesanteur. Ainsi, tant que l'œuvre de Dieu n'a pas été, par l'homme, sans prétexte de progrès, altérée, défigurée, rabougrie, il passe devant elle, froid et indifférent spectateur et en détourne dédaigneusement la tête. Mais voyez par contre, voyez avec quelle complaisance superbe il se prend à exalter l'esprit humain et ses progrès et ses conquêtes sitôt que transpire quelque peu le caractère de son indigence ou des désordres, produits de son infirmité.

C'est là que nous devons chercher la cause de tant d'erreurs accréditées, de tant d'utopies plus ou moins subversives, celle en particulier de la profonde ignorance que je signalais tout à l'heure.

Cependant, hâtons-nous de le reconnaître, cette déplorable tendance qui nous pousse à fuir la lumière quand l'ombre semble favoriser nos rêves n'est pas absolument invincible. La simplicité du cœur et une volonté droite peuvent en faire justice. Or l'attention que vous voulez bien m'accorder semble témoigner de votre bon vouloir, et comptant sur cette précieuse disposition, je ne veux vous faire apparaître les merveilles que Dieu opère en

¹² Voir p. 148, note 97.

chacun de nous, et s'il m'est accordé assez de temps pour vous en donner quelque faible intelligence, je ne désespère pas de vous les faire admirer et même de contribuer à vous en faire ainsi davantage aimer l'auteur.

Mais avant tout, quelques considérations générales me semblent nécessaires : nous dirons un mot d'abord sur l'action morale de l'art, puis nous constaterons, par raisons indéniables, l'état plus que négatif de son enseignement et finalement nous déduirons de son organisme intime, de la constatation de ses puissances, de leur procession, de leur mode d'activité spéciale, de leur raison d'être et de leur objet particulier. Nous déduirons de ces graves et lumineux principes les bases didactiques d'une esthétique sérieuse. Car je n'appelle pas *esthétique* ces lieux communs et ces puérités qui ornent tout le fond des soi-disant leçons que l'on publie¹³ ambitieusement sous ce titre. Tel est le programme que je me propose de suivre dans cet entretien si le temps me le permet.

L'Art. Contemplons donc ensemble cette souveraine puissance qui s'empare des cœurs en impressionnant les sentiments ; cette puissance qui calme nos peines et double nos plaisirs ; cette puissance, irrésistiblement sympathique, dont le sceptre royal ne s'étend pas seulement vers les esprits et le cœur, mais sur ce qu'on est convenu d'appeler la nature. Car c'est par elle que l'artiste transforme et anime les corps inorganiques en leur imprimant

¹³ Le terme *esthétique* ne s'implante réellement en France que vers la seconde moitié du XIX^e siècle. La France fera bon accueil à la discipline esthétique allemande. Charles Magloire Bénard (1807-1898) traduit et publie le *Cours d'esthétique* de Hegel (1840-1851, 5 vol.), de même que les *Écrits philosophiques* de Schelling en 1847. Jules Barni (1818-1878) traduit la *Critique du jugement* de Kant en 1846. En France, Théodore Simon Jouffroy (1796-1842), qui étudia chez Victor Cousin, propose son propre cours d'esthétique en 1826. Charles Lévesque, lui aussi élève de Cousin, publie en 1861.

les caractères de sa Vie, de son Âme et de son Esprit¹⁴. Et c'est par elle encore que, passager sur cette terre, il y laisse des traces impérissables de son être. C'est enfin toujours par les vertus insubjectives^o de cette ineffable puissance qu'il fixe les choses fugitives, donne la permanence à l'instantanéité et l'actualité à ce qui fut. C'est ainsi qu'il se survit à lui-même en ce qui, par soi, n'a pas vie, dominant par l'art et animant ces trois choses insaisissables et mystérieuses où s'écoule la vie humaine : le futur qui n'est pas encore, le présent qui n'est [rien] et le passé qui n'est plus.

Ah Messieurs ! il n'est pas de jouissances à la fois plus durables, plus nobles et plus saintes que celles qui puisent aux sources de l'art. C'est que ces sources pures n'empruntent pas à la terre les vertus qu'elles communiquent. On sent là en effet je ne sais quel charme consolant, je ne sais quelle sérénité d'âme et quels béatifiques embrasements qui ne sont pas de ce monde où toute jouissance est éphémère autant que vaine. Jetons pour nous en convaincre un regard autour de nous : pas un plaisir qui ne soit suivi de déceptions ou de satiétés ! pas une joie qui n'amène quelque trouble ! pas une affection qui ne cache une amertume, une douleur et quelquefois un remords, n'eussions-nous ici bas pour conspirer contre notre bonheur que la triste certitude d'être bientôt et à tout jamais séparés de ce qui nous est cher.

Je vous le demande, Messieurs, je vous le demande : la pensée de cette inéluctable perspective où l'âme pressent déjà l'horreur de ses solitudes ne suffit-elle pas pour empoisonner les quelques joies offertes à notre courte existence ?

¹⁴ Voir p. 188, note 181.

Mais où m'entraînent donc ces considérations ? Ne vous semble-t-il pas, Messieurs, entendre un sermon ? Tel n'est pourtant pas mon dessein ; et si cette forme vous blesse, n'en accuser ici que le sujet qui m'occupe, car l'art et la prière se confondent dans une ineffable unité, et je ne sais pas séparer ces deux choses ! (Applaudissements prolongés¹⁵.)

Puisque vos encouragements m'y autorisent, Messieurs, poursuivons.

Tout est donc plus ou moins décevant pour l'homme en ce monde. Tout autour de lui change et passe ; tout ce qu'il pense posséder, il le voit s'évanouir dans sa main. Il ne se possède pas davantage et s'échappe à lui-même à tout instant : son corps s'use, vieillit. Il assiste, jour par jour et sans y pouvoir porter remède, à sa propre désorganisation ; tout le trahit : ses sens mêmes, ses sens si intimement unis à son être, ses sens dont il a si souvent caressé les appétits et auxquels il a tout sacrifié, comme des serviteurs infidèles le trahissent à leur tour. Et pour me servir d'une expression trop familière aujourd'hui, il entre en grève¹⁶. (On rit.) Et cette grève là, Messieurs, on ne s'en relève pas. Enfin, les éléments constitutifs de ce pauvre corps entrent un jour en révolte ouverte et tendent à fuir comme s'ils avaient horreur les uns des autres...

¹⁵ Cette indication peut surprendre. Delsarte indique déjà, alors qu'il rédige, les réactions auxquelles il s'attend de son auditoire.

¹⁶ De nombreuses grèves verront le jour en France au cours du XIX^e siècle. «Des cycles de grèves se dessinent, avec des pics en 1817, 1825, 1833, 1847, 1855, 1861, 1869-1870. Le nombre de grèves, autrement dit de foyers de rébellion, importe plus, dans cette préhistoire du mouvement ouvrier, que l'effectif des grévistes lui-même. Que 72 grèves aient éclaté en 1833 et 116 en 1870 montre l'effervescence du monde ouvrier dans ces années de crise. Cela dit, la grève est une geste très minoritaire ; chaque année, elle n'entraîne que quelques milliers de salariés avant les années 1860, quelques dizaines de milliers, plus tard.» (Woronoff, 1994, p. 307).

Mais sous les décombres de ce corps, sous ces ruines qu'anime encore un reste de vie gît cependant une Âme jeune, toujours jeune et dont la perpétuelle jeunesse fait le supplice. Car cette Âme, elle aime¹⁷. Elle aime malgré les déceptions de sa dure expérience ; elle aime parce qu'elle est jeune ; elle aime parce qu'elle est Âme et que sa condition d'être est d'aimer. Mais si elle aime, elle veut être aimée. Or c'est ici que commence son supplice, car sous les hideurs de ce corps qui la défigure et la déshonore, elle se sent à jamais séparée de ce qu'elle appelait *son bien*. Ce bien vers lequel, en dépit de ses ardents désirs, elle n'osera plus désormais jeter même un regard furtif, se sentant comme dégradée sous l'ignominie de son vêtement en lambeaux.

Représentez-vous, Messieurs, une noble jeune fille à qui une voix autorisée dirait avec l'accent d'une âpre inflexibilité :

«Tu es jeune. Tu es belle. Tu aimes ton fiancé plus que toi-même. Tu jouis de cette fraîcheur qui te rend séduisante à ses yeux. Tu es heureuse et fière de cette beauté qui t'a conquis son cœur. Eh bien ! tout cela va s'évanouir. Ce corps magnifique, voile jeté sur ton âme et dont la transparence charme aujourd'hui les yeux, demain portera les stigmates d'une vieillesse anticipée, et désormais tu n'apparaîtras plus à ton bien aimé que sous les dehors d'un masque repoussant !»

Que deviendra, je vous le demande, que deviendra la pauvre enfant ! Osera-t-elle et pourrait-elle, ainsi défigurée, s'offrir aux regards de celui qui, jusque-

¹⁷ Un amour à la recherche de Dieu : «Si l'amour s'élève à Dieu, il constitue l'Âme ; si l'amour s'attache à la créature, il constitue le cœur.» (Notes de J. S. MacKaye, n° 12, p. 95, HML, Box 2c, folder 125).

là, semblait n'avoir d'yeux que pour la contempler ? Telle est l'âme, Messieurs, telle est l'âme ensevelie sous les ruines du corps ! Eh bien ! pour cette pauvre âme solitaire et désolée, il est encore des joies, des joies inénarrables qui, nous l'avons déjà dit, sont incommensurables à toutes celles que ce monde peut offrir. Ces joies, c'est l'art qui les donne, l'art élevé sur les ailes de la foi. Ah ! Messieurs, on n'est jamais

[—] ¹⁸

C'est donc, pour l'artiste sérieux, l'art et non l'homme qu'il faut offrir à l'admiration de l'homme. Il n'est pas ici question, on le voit bien, de l'art tel que le conçoit un obscur exécutant ou tel que l'enseigne dans nos écoles un éclectisme¹⁹ plus ou moins discordant et confus. Il n'est pas davantage et à plus forte raison question de cet art desséché, momifié par je ne sais quel naturalisme²⁰ ou synchronisme théomaque²¹. Qu'on le désigne comme on le

¹⁸ Page manquante dans le manuscrit.

¹⁹ L'éclectisme cousinien aura ses opposants et sera dénaturé par ses détracteurs. «Du point de vue de l'histoire de l'art ou de la critique, la tendance est d'appeler *éclectique* tout artiste en qui on peut retrouver des traits empruntés à des sources diverses et peu fusionnées, voire pas du tout.» (Billard, 1997, p. 113). L'éclectisme se confond aussi avec l'Académisme : «Parmi ces voies, l'une qui se confond avec l'académisme connut un large succès à la fin du règne de Louis-Philippe, sous Napoléon III et la Troisième République. Les artistes qui plaisent à la clientèle de la noblesse, de la haute bourgeoisie et dont beaucoup d'œuvres sont achetées par l'État appartiennent à une même mouvance stylistique : l'éclectisme, nommé aussi par la suite péjorativement : art pompier.» (Hypertexte : *Qu'est-ce que la peinture académique ?* <pagesperso-orange.fr/verat/academis3bis.htm> (consulté le 15 décembre 2009)).

²⁰ Il s'agit de l'école naturaliste. «(en peint. 1839) Représentation réaliste de la nature. → [...] Doctrine et école qui proscrire toute idéalisation du réel et insiste principalement sur les aspects qui dans l'homme relèvent de la nature et de ses lois.» (Rey (a), t. III, *op. cit.*, p. 894).

²¹ Théomaque : «celui qui combat Dieu ou les dieux. (Hist. Anc.) On donnait ce nom aux géants que l'on disait avoir combattu les dieux ; il s'est dit depuis, par extension, de tout

voudra, car il est difficile de caractériser par un nom propre cet athéisme déguisé sous le titre spécieux de science nouvelle et dont on prétend faire aujourd'hui la base de l'esthétique !

Quoi ! L'art ! Cette émanation du ciel, ce vivant rayonnement des vertus divines serait ainsi livré comme une vile proie aux mains du scepticisme et ne serait plus désormais que le thème favori d'un sophiste ou le prétexte des subtilités de sa prédication athéistique ! Oh ! cette froide et négative conception, qui porte dans son sein je ne sais quelle odeur de sépulcre, n'a pas pu sortir de la tête d'un artiste ! Quiconque s'en est rendu coupable atteste par là son ignorance et, sur ma foi, ne sait pas le premier mot de l'art. Des savants ont bien pu nier Dieu et cela se conçoit : quand le cœur ne communique pas au cerveau les généreux embrasements qui illuminent l'esprit et le fécondent, quand il n'y fait pas flamboyer ces intuitions qui constituent le génie, l'esprit ne va pas loin ! De là ce froid rationalisme condamné à une stérilité profonde, de là cette sécheresse d'aperçus et cette courte vue qui expliquent en quelque sorte l'athéisme dont certains savants font profession - des philosophes aussi ont pu nier Dieu²². L'orgueil et l'aveuglement où si aisément ils tombent expliquerait encore leur athéisme. Mais qu'un artiste ait pu nier Dieu, Dieu, la cause, le principe et la fin de son

ennemi de Dieu.» (Lunier, 1805, p. 445). Il est intéressant que Delsarte s'oppose à l'éclectisme au nom de la religion. Aussi participe-t-il à un important courant : «Le mouvement philosophique en France, sous la Restauration, est marqué par l'opposition [...] d'adversaires. Les plus nombreux et plus remuants sont les partisans de la Tradition. Il s'agit de Joseph de Maistre, de Lamennais, de Bonald, du baron d'Eckstein, de Ballanche, de Riambourg, etc. C'est une école rangée du côté de la religion et très opposée à l'autonomie de la raison. Ils ne sont pas nécessairement irrationalistes, mais ils sont antirationalistes» (Billard, *op. cit.*, p. 101).

²² Delsarte se réfère ici à la doctrine matérialiste (postulat pour la constitution du savoir), doctrine qui ramène la totalité de l'être à la matière, un matérialisme qui s'oppose au spiritualisme.

art, Dieu, la source de ses inspirations et de son génie, disons-le, Messieurs, sans crainte d'un démenti et proclamons-le à l'éternel honneur de l'art : jamais pareille monstruosité ne s'est produite. Non jamais ! Jamais un artiste n'a nié Dieu ! C'est que pour lui, l'art est un merveilleux objectif dans le champ duquel apparaît tout un monde translumineux^o auquel il tend incessamment à s'unir. C'est que pour lui, l'art est encore comme un canal mystique d'où s'échappe un céleste parfum et au travers duquel il sent, il voit, il touche en quelque sorte ce Dieu qui le remplit d'inénarrables ardeurs.

Or, Messieurs, l'art dont je me plais à vous entretenir vit de lumière et d'amour. Il purifie la Vie, illumine l'Esprit, perfectionne l'Âme et la sanctifie ; puis il l'embrase, la consume et la transfigure pour l'identifier aux choses divines²³. Tel est l'art que j'honore. Tel est l'art qui me console de vieillir et qui, dans ma vie d'épreuves, m'a fait plus d'une fois bénir mes souffrances ; tel est l'art auquel je dois l'inestimable bonheur d'être chrétien. Enfin, Messieurs, tel est l'art que je contemple avec amour, que je sers avec fierté et que je me fais gloire surtout de professer et de défendre.

Ne vous méprenez pas, je vous prie, sur le sens de mes paroles. L'équivoque, ici, ferait naître dans votre esprit des conséquences contraires à celles que vous devez déduire de ma thèse que je défends. L'art en soi, prenez y garde, n'est pas ce qu'il faut aimer sur l'art. Je m'explique : rien n'est but, rien n'est fin sur cette terre ; tout y est transitoire, tout y est moyen. Or l'art, quelque élevée que soit son origine et quelques soient ses magnificences intimes, ne constitue pas un but. Il n'est et ne doit être à nos

²³ Voir p. 146, note 93, p. 148, note 97.

yeux qu'un moyen, un moyen sublime sans doute, mais enfin un moyen, rien qu'un moyen²⁴.

Tout autre manière d'envisager l'art le dégrade et l'abaisse, car c'est dans l'objet de ses puissances et non dans leur entité qu'il faut chercher le secret de sa grandeur.

Les puissances de l'art sont les ailes de l'Âme. Ces ailes lui ont été données pour opérer radieusement la divine ascension. Or l'Âme qui s'arrête à contempler ses ailes ne s'élève pas. La beauté des moyens peut ainsi lui faire oublier le but et la plonger dans les voluptés d'une idolâtrie funeste. Donc, Messieurs, pour répondre dignement à l'objet de l'art, élevons nos esprits et nos cœurs jusqu'à la contemplation de son souverain principe, c'est-à-dire jusqu'à la source même du Beau, du Vrai et du Bien, donc Sursum corda²⁵ ! Tel est pour l'art l'alpha et l'oméga. Sursum corda !

Après une profession de foi si simple et si nette, vous comprendrez, Messieurs, qu'il me serait difficile d'admettre et surtout de partager la sensibilité que, pour leur art, affectent certains artistes : ils aiment, disent-ils, avec une douce complaisance. Ils aiment l'art pour l'art²⁶ ! L'art pour l'art ! Aimer l'art pour l'art ? Qu'est-ce à dire ? Mais c'est d'abord une manière

²⁴ Delsarte dira en 1858 que l'art doit «réaliser trois choses distinctes : il doit émouvoir ; il doit intéresser ; il doit persuader. L'émotion, l'intérêt et la persuasion, tels sont les premiers termes de l'art.» (*Cours d'Esthétique appliquée*, 1858, 2^e leçon, notre édition, p. 150, note 103).

²⁵ «Rel. catho. Prière que le prêtre prononce au début de la Préface, dans l'office catholique.» (Rey (a), *op. cit.*, t. IV, p. 1127). Signifie «Élevez vos cœurs».

²⁶ Delsarte se réfère évidemment à l'école du Parnasse. Voir p. 149, note 100.

d'idolâtrie ; et puis, cette formule chère à ceux qui la produisent de bonne foi témoigne d'un défaut de réflexion assez étrange. C'est inintelligent. Mais ce n'est pas toutefois inintelligible : aimer l'art pour l'art, c'est, en bon français, préférer l'œuvre à son objet²⁷. C'est détourner l'art de son but au profit de l'artiste. Ceci pourtant, à un certain point de vue, pourrait bien n'être pas tout à fait inintelligent, mais en aucun cas ne saurait répondre à l'objet de l'art.

Qu'est-ce qu'on aime dans un symbole ? C'est l'idée de la chose qu'il représente et ce n'en est assurément pas la matière, si habilement ouvragée qu'on la suppose. Est-ce que nous aimons dans le portrait d'un ami autre chose que cet ami ? Et dirions-nous pour rendre l'impression qu'éveille en nous sa ressemblance : «J'aime cette image pour l'image»? Semblable déclaration serait peut-être flatteuse pour le peintre, mais je doute un peu qu'elle le fût autant pour son original.

Ajoutons une dernière réflexion. Si vous possédez un de ces précieux instruments qu'on nomme *longue vue* ou *télescope*, je vous le demande : que vous intéresse dans cet instrument ? Quelle chose vous y attache ? N'est-ce pas la propriété qu'il a de découvrir, à votre œil surpris, de vastes et profondes perspectives insaisissables jusque-là pour lui ? C'est donc l'étonnant rapprochement de ces perspectives que vous aimez dans cet instrument et, certes, vous n'oseriez déclarer que vous aimez ce télescope pour le télescope.

²⁷ Les Parnassiens rejettent la sensibilité romantique et prônent la stricte beauté. Pour Delsarte, l'art a pour but de purifier et d'illuminer : «Ainsi le Beau, le Vrai et le Bien, voilà les trois objets de l'art. [...] Il faut purifier, et le Beau est essentiellement purifiant. Rien ne purifie comme la vue et l'amour du Beau. Puis, la vérité est une lumière ! C'est une splendeur qui nécessairement illumine. Il faut illuminer l'entendement.» (*Cours d'Esthétique appliquée*, 2^e leçon, 1858, notre édition, p. 152).

Or l'art est le télescope d'un monde surnaturel. Donc, il faut aimer dans l'art autre chose que l'art pour savoir aimer l'art.

Si j'ai cru devoir traiter avec une certaine déférence les amants de l'art pour l'art²⁸, en doit-il être de même à l'égard de cette foule d'artistes qui, ne sachant voir dans leur art qu'un objet de mode et d'agrément, qu'un thème soumis aux caprices de leur fantaisie, prétendent en faire l'instrument de leur vanité ou le prétexte de leurs tours de force ? Et que penser de ces malheureux qui, profanateurs du titre qu'ils portent, souillent incessamment l'art par le bas emploi de leur talent !

Oh Messieurs ! dispensez-moi de vous dire ici à quel point ces lamentables exemples révoltent [en] moi le sentiment de l'art et la conscience de l'artiste ! J'aime mieux à ce sujet vous rappeler ce que disait, des chanteurs de son temps, le Père Martini²⁹. Hélas ! que dirait-il des chanteurs d'aujourd'hui si, pour l'expiation de ses péchés, Dieu le condamnait à les entendre³⁰ ! Il dirait donc, cet homme judicieux : « Il est des voix auxquelles on ne reproche rien, mais mon cœur leur reproche beaucoup, car elles ne savent rien lui dire ! On paie des chanteurs pour émouvoir et des danseurs de corde pour étonner, mais les chanteurs font souvent les danseurs de corde. »

²⁸ Louis-Xavier de Ricard (1843-1911) et Catulle Mendès (1841-1909) seront parmi les premiers Parnassiens.

²⁹ Voir p. 149, note 101.

³⁰ Voir *Discours préliminaire*, notre édition, p. 398, notes 4 et 5.

Passons maintenant à l'exposé didactique de l'art. Vous allez entendre successivement les formules essentielles d'une technologie³¹ désormais assises sur des bases fixes et inébranlables.

Il ne s'agit pas ici de livrer carrière aux fantaisies de l'imagination. Loin de là ! Je vais émettre une longue série d'idées neuves, étranges sans doute parce qu'elles sont étrangères à ceux qui composent la Babel pédagogique de nos écoles³². Mais prenez-y bien garde, vous ne trouverez nulle part rien de conjectural, rien de hasardé. Rien qui ne soit conforme à la plus sévère logique.

Dans cet exposé, malgré la nouveauté des théories, je veux apporter la netteté et la précision du chiffre³³.

Mais, m'allez-vous dire, la question préalable n'est pas jugée. L'accusation d'ignorance que vous faites peser sur tout un corps enseignant ne repose que sur un ordre de preuves mystiques tout à fait insuffisantes. Pour soutenir des affirmations si tranchantes, il faut plus que des théories, plus que des raisons, il faut des faits, des faits évidents. Formulez donc d'autres arguments et prouvez enfin ce que vous avancez avec tant d'assurance.

³¹ Technologie : «(1656 "ensemble de termes techniques d'un domaine", puis "traité des arts" 1750 ; empr. au grec tardif *tekhnologia* "traité sur un art", dér. de *tekhnologos* "qui traite des règles d'un art"» (Rey (a), t. IV, *op. cit.*, p. 1264).

³² Se référant à l'École royale de chant et de déclamation (Conservatoire), à l'École des Beaux-Arts et à l'Académie des Sciences.

³³ «Appelé à nous expliquer sur les principes de l'art, nous avons constaté que la plupart des maîtres [...] affectent un certain mépris pour tout ce qui est exact. Ils n'aiment pas les chiffres [...]. Cependant, les nombres [...] sont nos initiateurs dans les sciences.» (*Cours d'Esthétique appliquée*, 2^e leçon, 1858, notre édition, p. 128). Voir p. 124, note 45 et p. 128, note 54.

Eh bien soit ! Laissons-là les questions de principe. Laissons-là les vues transcendantes et examinons les faits. J'ai affirmé que les questions initiales de l'art sont absolument ignorées de ceux mêmes qui les professent. J'ai dit qu'en dehors des solutions nécessaires à quiconque prétend enseigner l'art il n'est pas d'esthétique possible. J'ai constaté enfin l'absence radicale de toute didactique dans l'enseignement officiel, l'enseignement qui, en général, ne s'élève même pas jusqu'à la hauteur de l'empirisme³⁴. J'ajoute maintenant, pour compléter ma pensée et la rendre plus sensible, qu'il n'existe dans nos écoles aucune dogmatique, aucune pédagogie régulière, aucun code, aucune loi et conséquemment aucune sanction, aucune garantie possible contre les écarts plus ou moins préjudiciables d'un maître fantaisiste ; enfin rien, rien absolument de ce qui constitue le caractère d'un enseignement organisé³⁵. L'enseignement, tel qu'il se produit encore, n'est au total qu'un amas confus de recettes, de procédés et d'exemples contradictoires, un inextricable cabas de prescriptions imposées sans explications plausibles ; un labyrinthe sans issue où maîtres et élèves s'égareront pour y rester à jamais ensevelis.

Vous le voyez, Messieurs, au lieu d'y rien retrancher, j'ajoute un nouveau chef à mon acte d'accusation.

Je ne reviendrai pas sur les causes de cette déplorable absence de principes chez des hommes doués d'ailleurs d'un incontestable talent ; ces causes, je les ai indiquées surabondamment pour tout esprit qui, d'une conséquence, sait induire un principe.

³⁴ Empirisme, système philosophique par lequel l'explication des phénomènes est le fruit de l'expérience et se formulent à partir de principes mathématiques. Comme nous l'avons déjà noté, Delsarte emprunte à l'empirisme sa méthode expérimentale.

³⁵ Voir p. 101, note 8 et p. 103, note 12.

Et maintenant, je viens donc prouver mes assertions par des faits et par des exemples tels que les plus sceptiques n'y sauraient trouver matière à un doute. Et comme il en est qui pourraient se croire intéressés à les réfuter, je leur veux donner tout le poids d'une écrasante évidence.

Je veux entrer d'emblée au cœur de la difficulté et attaquer de front le point culminant de la question. Il est clair qu'il existe certains principes fondamentaux que nous avons le droit de demander à quiconque se proclame maître et prétend enseigner l'art. Or ces principes, base indispensable de tout enseignement sérieux, ne sont en réalité connus et, par conséquent, enseignés par personne. Et si nous vous démontrons que ni l'École des Beaux-Arts, ni les écoles spéciales, ni les maîtres isolés ne soupçonnent même l'existence de ces principes, je pense que notre thèse aura été surabondamment démontrée, et voilà ce que nous espérons vous prouver successivement.

Et d'abord, quant à ce qui concerne l'École des Beaux-Arts, il me semble vous entendre m'opposer, comme un argument péremptoire, la notoriété du talent et le mérite incontesté des membres de cette réunion imposante, la réputation et l'éclat de ces brillantes individualités dont les élèves, et avec raison, sont habitués à ne prononcer le nom qu'avec un profond et légitime respect.

Eh bien, Messieurs, n'en déplaise à l'illustre corps, l'École des Beaux-Arts, ce palladium de la science esthétique est, je le dis tout d'abord, le nom d'une chose qui n'existe pas et n'exista jamais³⁶.

³⁶ Voir p. 101, note 8.

Je vois bien sous ce titre une assemblée académique de spécialistes dont je suis loin de mettre en doute le mérite individuel ; mais ces spécialistes ont-ils entre eux un lien scientifique déterminé ? Quelle est leur unité systématique ? Aucune communauté de croyances, aucun code, enfin et conséquemment aucune possibilité d'exercer la plus mince juridiction. Leur réussite officielle n'a-t-elle jamais rien produit qui justifie le titre d'École dont elle se pare ? Qu'est-ce donc qu'une école sans principes arrêtés, sans doctrine établie, sans enseignement défini ? Qu'est-ce qu'une école dont les méthodes contradictoires laissent incessamment tomber l'art dans le domaine de la mode, subordonnent ainsi ses nobles puissances aux vagabondages des sens ainsi qu'aux folles variations du caprice et de la fantaisie ?

Telle est pourtant la condition négative de cette section de l'Académie, de cet Institut de France qu'on nomme l'École des Beaux-Arts ! Pour moi, Messieurs, cette assemblée hétérogène, bien que composée de spécialistes, n'offre rien, je l'avoue, des graves caractères d'une École. Oui ! quand bien même elle renfermerait dans son sein toutes les lumières scientifiques du monde, l'impuissance et la stérilité dont elle est frappée par sa constitution même m'autoriserait encore à dire de l'École des Beaux-Arts qu'elle n'a rien que le nom !

Mais, direz-vous, on y enseigne pourtant la peinture, la sculpture, l'architecture ? Je ne dis pas non. Mettons qu'on y professe aussi la musique, les Belles Lettres, etc. Je veux bien vous accorder qu'on y apprend toutes ces choses, mais on n'y apprend pas l'art : on y forme, si vous le voulez, des peintres, des sculpteurs, des musiciens, mais on n'y forme pas

d'artistes. J'en dirais autant de l'Académie des Sciences³⁷ si mon sujet le permettait : on y traite de toutes les sciences excepté de la science. Il en sort des mathématiciens, des anatomistes, des chimistes, des physiciens, etc, mais il n'en sort pas un savant. Mais revenons à l'École des Beaux-Arts, à ce qu'on devrait y trouver et qu'on n'y trouve pas, ainsi que j'espère le démontrer par l'argumentation suivante.

La musique, l'éloquence et la plastique sont les spécialités attributives d'un tout qui n'est enseigné nulle part et qui n'a pas même été défini. Or la loi qui gouverne et relie entre elles ces spécialités, qui démontre leur communauté originelle et leur consubstantialité^o dans la triple essence qui les contient et les régit comme autant d'agents dont la condition d'être est toute solidaire, la science qui donne raison de leur prédominance successive ou de leur égalité d'équilibre³⁸, enfin cette unité de principes sans laquelle il n'y a pas d'école d'art possible, où s'enseigne-t-elle ? Nulle part. Où se pratique-t-elle ? Nulle part.³⁹ Où est-elle formulée ? Nulle part. Donc, l'enseignement de l'art n'existe pas. Donc, ce qui porte le nom d'enseignement en matière d'art ne procède que d'un instinct mal défini et arbitrairement interprété. Donc, ce qu'on pourrait être {forcé} à appeler l'École de l'art ne se rencontre pas même à l'état embryonnaire. Donc, le plan d'une école si désirable à tant

³⁷ Il s'agit de l'Académie des Sciences regroupée au sein de l'Institut de France. L'Académie rassemble des savants français et étrangers choisis parmi les plus éminents (article 1). Elle encourage et protège l'esprit de recherche et contribue au progrès des sciences (article 2). Il existe deux divisions à même l'Académie, soit une première : sciences mathématiques, physiques et leurs applications ; une seconde : sciences chimiques, naturelles, biologiques et médicales et leurs applications.

³⁸ Delsarte se réfère ici à la notion d'harmonie que traduit l'action des facultés. Voir p. 136, note 74.

³⁹ Pour ce passage, Delsarte s'inspire largement d'un extrait de la première leçon du *Cours d'Esthétique appliquée* de 1858. Voir p. 102.

de titre est encore à concevoir. Donc, donc, tout est à trouver, tout est à faire et, à cet égard, toute tentative de constitution sera, dans sa racine même, frappée d'inanité jusqu'à ce que la musique, l'éloquence et la plastique, ces trois bases conécessaires de l'art soient solidairement enseignées comme elles sont solidairement unies aux essences constituantes de notre être.

Tout ceci, Messieurs, est absolument indéniable et vaut sans doute la peine d'être mûrement examiné.

Mais, allez-vous me dire encore, que l'art ne soit pas enseigné comme vous l'entendez, cela ne semble pas douteux. Cependant, vous avouerez bien qu'on enseigne avec une certaine supériorité chacune des branches spéciales dont vous voulez faire un tout indivisible.

Messieurs, à cela j'opposerai un simple raisonnement sur la portée duquel je ne veux pas toutefois insister ici : c'est que la partie d'un tout ne saurait être sérieusement appréciée de quiconque ignore la constitution de ce même tout.

Or, pour confirmer ma thèse, arrivons aux exemples, et des hauteurs académiques où nous nous sommes tout d'abord placés, descendons aux écoles spéciales. Arrêtons-nous, si vous le voulez, pour ne pas éterniser ce discours déjà trop long, arrêtons-nous aux leçons du Conservatoire en vous persuadant bien toutefois que les abus qui s'y rencontrent à tout propos n'ont rien de particulier à cette institution et se reproduisent logiquement, fatalement dans toute espèce d'école d'art.

Que se passe-t-il donc au Conservatoire ?

Là règnent, sans contrôle comme sans contexte, l'arbitraire et la contradiction. Là, l'antagonisme des maîtres, également convaincus de leur infaillible omnipotence parce qu'ils ne relèvent que d'eux-mêmes et que leur jugement soit sans appel, entretient une anarchie dont on ne songe pas même à réprimer les excès. Là, en effet, toute la loi repose sur l'opinion du maître. Toute la science gît dans un amas confus de prescriptions et d'exemples que nul principe ne vient appuyer. La fantaisie les impose, l'ignorance s'y conforme et les élèves, condamnés à les reproduire machinalement, ne sont guère autre chose au terme de leur stage que les copistes serviles d'un maître sans doctrine.

Nul esprit judicieux ne m'accusera de caractériser avec trop de rigueur un enseignement stérile : l'asservissement en est le fond, et cet asservissement oppose le plus grand obstacle à l'élévation de caractère et d'idées qui convient à l'artiste. L'aveugle reproduction qui résume le savoir de tant de gens qui vivent de l'art glace, paralyse et dessèche tout ce que la nature et la vocation avaient pu leur donner d'instinct et d'intelligence et de cœur.

J'aurais sur ce sujet d'assez curieuses révélations à vous faire, et je vous divertirais beaucoup si je vous lisais les monumentales [inepties] qui fourmillent dans ces indigestes recueils publiés sous le titre de *Méthodes* ; méthodes officiellement approuvées par l'Institution, adoptées et consacrées par le Conservatoire⁴⁰. Mais le temps presse, et je ne veux donner à la partie critique de cet entretien que ce qu'une nécessité de position me prescrit.

⁴⁰ Voir p. 398, note 5.

Or écoutez, je vous prie, cette petite histoire choisie entre mille. Elle est fort instructive à plus d'un titre, et comme elle m'est toute personnelle, j'en puis garantir la parfaite authenticité.

Dès l'âge de quatorze ans, je possédais une voix de ténor aux charmes de laquelle je devais déjà d'assez remarquables succès, car à côté des grands airs d'opéra qui se chantaient dans les salons, j'y faisais applaudir de simples Leçons de Rodolphe⁴¹. Ce fait sans précédents prouve assez clairement tout ce qu'on était en droit d'attendre de mon avenir. Aussi, malgré mon très jeune âge et malgré les règlements formels, mon admission au pensionnat du Conservatoire ne fut-elle pas même discutée. Hélas ! à peine y avais-je passé six mois que, sous l'influence meurtrière d'un enseignant inintelligent, j'avais vu disparaître cette voix sur laquelle on avait fondé de si brillantes espérances⁴² ! N'est-ce pas là l'histoire de tant d'infortunés jeunes gens qui semblent condamnés par la nature même de leurs études à détruire incessamment des dons précieux d'où dépend quelquefois toute leur existence.

J'avais donc déjà perdu ma voix grâce aux soins du Conservatoire, mais quelque douloureuse qu'elle me fût, cette perte ne me fit pas entièrement abandonner l'espoir d'être un jour quelque chose. Le courage me revint peu à peu, car j'attendais de l'art ce que la nature ne pouvait plus me donner.

⁴¹ Jean-Joseph Rodolphe (1730-1812) fut musicien (violon et cor), professeur d'harmonie à l'École de musique (1774) et, en 1799, fut nommé professeur de solfège au Conservatoire. Son cours de solfège *Théorie d'accompagnement et de composition* (vers 1785) connaît une trentaine d'éditions. Sa méthode fut imposée au Conservatoire dès 1795 et par la suite à l'échelle nationale.

⁴² Rappelons que Delsarte reçoit un second prix de vocalisation le 6 août 1828, au cours de sa troisième année d'études. Ensuite, parce que sa voix est affaiblie, le comité d'études le dirige du côté de la déclamation théâtrale. (Voir p. 104, note 17).

«La nature ne peut plus rien pour moi, me disais-je, à quoi bon me désoler ? Mes larmes ne me rendront pas la voix que j'ai perdue.» Et faisant contre mauvaise fortune bon cœur, j'ajoutais : «Qui sait si je n'aurai pas un jour à me féliciter de cette perte qui me désole aujourd'hui ? Qui sait si ce malheur ne cache pas pour moi un bienfait de la Providence ? Je n'ai plus désormais le droit d'être un artiste médiocre.»

L'étude de la science, l'étude de l'art surtout offrent sans doute de bien puissantes ressources ! Et puis, la possession de ce bien qui ne périt pas, n'est-elle pas mille fois préférable aux qualités naturelles qu'on est toujours à la veille de perdre ?

Ainsi, je me consolais en me disposant à poursuivre de toutes les forces de mon être la conquête de la science qui devait faire de moi un grand artiste... Autre déception ! plus cruellement sentie que la première ! J'avais eu successivement les meilleurs maîtres du Conservatoire⁴³, et cela durant quatre ans ! sans que j'y puisse obtenir une notion de cette science dont j'attendais mon salut ! Car là, nulle théorie ne vient à l'appui de l'exécution. Ainsi, ce qui m'était imposé par les uns comme de nécessité absolue m'était impitoyablement interdit par les autres comme ridicule ou nuisible, sans que ni les uns ni les autres daignassent jamais appuyer leurs dires sur l'autorité d'un principe établi ! Chacun, du haut de son infaillibilité, prétendait être écouté comme la loi vivante et s'imposait comme le type accompli du Beau, du Vrai et du Bien. Et il ne fallait pas s'aviser de laisser apparaître un doute, une réserve ! Il ne fallait pas même hasarder une question ! Il ne restait au pauvre élève tourmenté par les prescriptions contradictoires de ses maîtres

⁴³ Voir p. 114, note 32.

qu'à faire respectueusement un acte de foi devant leur omniscience individuelle.

Dressé ou, pour me servir d'une expression plus courtoise, façonné à n'être que la copie de mes maîtres de déclamation⁴⁴, j'étais arrivé, de l'aveu de quelques-uns, à reproduire assez fidèlement leur manière. J'étais souvent appelé à dire une même scène avec quatre maîtres dont je recevais alternativement les leçons. Il me fallait rendre tour à tour cette scène conformément aux prescriptions de chacun. Or il m'arrivait quelquefois, tantôt par mégarde, tantôt aussi peut-être par malice, de représenter à l'un la manière de l'autre ! J'étais sûr alors d'être trouvé détestable. À cette occasion, c'était sur ma joue que pleuvaient les nombreux soufflets que ces messieurs ne manquaient de s'adresser. Par exemple, je désirais un jour leur faire entendre ces vers de Philemon et Bancis⁴⁵ :

«Ni l'or ni la grandeur ne nous rendent heureux.
Ces deux divinités n'accordent à nos vœux
Que des biens peu certains, qu'un plaisir peu tranquille.»

Le premier professeur auquel je m'adressais me déclara qu'il n'y avait qu'une manière de les bien dire et cette manière unique, vous le comprenez aisément, Messieurs, ne pouvait être que la sienne.

«Il faut, me dit-il, exprimer ces vers avec ampleur, avec dignité, avec noblesse. Écoute.»

⁴⁴ Voir p. 103, note 12.

⁴⁵ Fable de La Fontaine.

Là-dessus, mon professeur se mit à déclamer de sa voix la plus sonore et la plus magistrale. Il lève ses yeux au ciel, arrondit son geste et prend une pose héroïque...

«Il faut, dit-il en s'interrompant, donner à ce chef-d'œuvre toute l'importance qui lui convient. C'est par cette forme élevée et touchante que l'on captive un public. Anoblis, anoblis tant que tu pourras ton inflexion et ton geste. L'expression, ici, ne saurait être trop noble. Montre-toi, par l'élévation de tes manières, digne des leçons que je te donne : force ta voix. Fais lui parcourir toute l'étendue dont elle est susceptible ... Bien ! C'est ça ! Encore. Et développe ton geste.

- Ah ! dis-je, je possède enfin la noble manière ! Il est évident qu'on ne peut raisonnablement donner à ces beaux vers une autre interprétation.»

Le lendemain, après m'être exercé de toutes mes forces à la manière noble qui m'avait été imposée comme la seule admissible, je passe chez mon second professeur, bien persuadé qu'il n'aura que des félicitations à me faire entendre. Ah bien oui ! je n'avais pas achevé le second vers qu'un haussement d'épaules accompagné d'un formidable éclat de rire - très humiliant pour ma manière noble - vint brusquement me fermer la bouche.

- «Qu'est-ce que c'est que ce ton emphatique ! Qu'est-ce que cette prédication boursouflée ! dit-il. Où avez-vous pris ces manières ampoulées ? Mais vous êtes parfaitement grotesque ! À quelle paroisse comptez-vous donc aller prêcher ce morceau {pompeux} ? Franchement, votre façon de draper des vers de cette nature est intolérable. Ce n'est pas du tout cela, mon ami ! Ces vers doivent être dits naturellement, simplement et avec toute la bonhomie possible. Songez donc que c'est le bon La Fontaine qui parle,

le bon La Fontaine, et appuyant sur chaque syllabe : «Le bon *La Fon tai ne*, entendez-vous ?» Comprenez-vous maintenant à quelle distance vous étiez, pauvre garçon, du point de vue où il faut se placer pour concevoir le véritable esprit de cette œuvre. Car il n'y a qu'une manière possible de la rendre fidèlement, je veux dire conformément aux vues de l'auteur. Écoutez-moi.»

Ici, le professeur caresse sa tabatière, regarde fixement les auditeurs, pince ses lèvres dont il abaisse malicieusement les coins, contracte légèrement ses yeux, soulève ses sourcils, promène cinq ou six fois sa tête de droite à gauche et attaque son thème d'une voix aiguë, concentrique et légèrement nasale.

«Ah ! dis-je, émerveillé de l'esprit qu'il fait scintiller dans ces vers, il n'y a pas d'autre manière ! C'est admirable de bonhomie, de simplicité et de naturel. Qu'il y a loin de là à cette façon pompeuse et déclamatoire de mon premier professeur. Je comprends maintenant tout le ridicule attaché à ma manière de tout à l'heure. Bravo, mon cher maître ! C'est superbe ! et je vais tâcher de mettre à profit l'admirable leçon que je viens de recevoir.»

Me voilà donc travaillant sur de nouvelles bases et me disant : «Je possède enfin la manière naturelle qui convient à l'esprit de cette œuvre charmante. Je suis bien curieux de savoir l'impression qu'elle produira demain sur mon troisième professeur.»

Le moment tant souhaité arrive. Je prends tout d'abord une pause où je fais intervenir les expressions elliptiques⁴⁶ qui m'avaient été indiquées, puis

⁴⁶ Il s'agit de la concision elliptique que Delsarte associe à l'expression mimique. Voir p. 200, note 222.

j'aborde mon sujet d'une voix dont il n'était pas difficile de saisir la ressemblance tant l'exemple m'avait frappé ! Et avec cette confiance que m'inspirait le sentiment du naturel dont j'étais tout pénétré, me voilà disant : «Ni l'or ni la grand...» Oh ! pour le coup ! ce fut bien une autre affaire que la veille ! Je fus brutalement interrompu et on ne me laissa pas même achever le cinquième mot.

«Misérable ! s'écrie mon troisième professeur. Qu'est-ce que c'est que cette manière vieillotte ? Qu'est-ce que cette voix aigrette⁴⁷ ? Qu'est-ce que ce ton de Cassandre⁴⁸ ! Avec quel roquet as-tu donc appris cela ? Comment, drôle, oses-tu me faire entendre une œuvre ainsi parodiée ! Mais tu m'as déshonoré ces beaux vers, malheureux ! Tout ce que tu me fais là est ignoble !

- Mais, Monsieur...

- Mais, mais, mais. Je te mettrai à la porte de ma classe si tu te permets une seule observation... Allons, je veux bien pour cette fois te pardonner. Qu'il ne t'arrive plus cependant de faire le Polichinelle. Sois au moins décent à mon cours et conforme-toi avec plus de soin aux leçons que je te donne. Tu vas très bien quand tu le veux et je suis généralement content de toi ; mais tu es de temps à autre sujet à certains écarts dont il faut absolument te corriger. Tu imites quelquefois X à s'y méprendre. Tu es détestable alors, car tu te dénatures. C'est d'ailleurs un type vulgaire et

⁴⁷ Le professeur de Delsarte se moque probablement ici de son collègue, le professeur Pierre-Marie Nicolas Michelot (1786-1856) qu'on surnommait le «grand comédien miniature», un acteur au timbre de voix limité.

⁴⁸ Voir p. 106, note 21.

très dangereux pour toi. Tiens, tu lui ressemblais tout à l'heure !... C'était hideux !

Écoute maintenant et tâche de retenir. Il n'y a qu'une manière de bien dire ceci. Entends-tu ? Il n'y a absolument qu'une manière et la voici.»

Là-dessus, mon professeur prend une attitude pensive puis, comme abîmé sous l'attention d'un souvenir douloureux, il porte lentement autour de lui un regard où se peint l'amertume d'une déception profonde. Il pousse un soupir, lève ses yeux au ciel en conservant l'attitude inclinée de sa tête. Il commence d'une voix grave, voilée, lamentable :

«Ni l'or ni la grandeur ...»

Ici, il fait une pause durant laquelle il abaisse de nouveau son regard qu'il promène sur tout ce qui l'entoure. Il compresse ses lèvres, soulève péniblement ses épaules, écarte un peu les bras qui restent à l'état de pendiculation⁴⁹ et continue ainsi :

«... ne nous rendent heureux.»

Ici, nouveau silence durant lequel il laisse lourdement retomber ses bras, jusque là suspendus. Puis, il crispe ses mains, regarde de nouveau le ciel, mais obliquement cette fois, en abaissant les commissures de ses lèvres entrouvertes. Il continue d'un ton imprécatoire :

⁴⁹ Néologisme formé à partir du verbe *pendiller*.

«Ces deux divinités»

Ici, un soupir et distension des membres, précédemment contractés jusqu'au relâchement de la prostration :

«n'accordent à nos vœux...»

«Vois, me dit mon maître, tout plein encore de l'émotion qu'il venait de rendre avec une expression si tragique et à la fois si pénétrante, vois avec quel art je puis faire ressortir de ces vers une situation pathétique ! Voilà ce qu'il te faut imiter ! Retiens bien tout ce que tu m'as entendu et vu faire, et tu pourras te vanter de savoir dire cette pièce qui tire de cet effet une si haute valeur.

- Ah ! mon cher maître ! Vous l'avez dit, voilà bien la seule interprétation digne de ce chef-d'œuvre. J'en suis profondément convaincu et je ferai tout au monde pour mettre à profit vos sublimes exemples.

Dieu ! que c'est beau, me dis-je à moi-même. Décidément, mon professeur noble et mon professeur naturel n'ont rien compris à cette œuvre. L'un y est pompeux, emphatique, l'autre y est vulgaire à force de naturel, et ni l'un ni l'autre n'y a su voir le côté émouvant. Décidément, je tiens à présent la seule manière de bien dire cette pièce. Quel effet je vais produire demain à la classe de mon 4^e professeur. Quel étonnement je vais produire à mes camarades quand ils vont voir sortir de ces vers tant d'effets scéniques. Ils ne s'y attendent pas ; je vois d'ici leur surprise. Ah ! ils vont être abasourdis !»

Je me mis donc à l'œuvre avec une incroyable ardeur. Tellement que dès le lendemain, je me sentais suffisamment prêt à produire mon effet. Mais hélas ! une nouvelle déception m'attendait encore chez mon quatrième professeur. Celui-là fut peut-être plus impitoyable que les autres pour toutes les intentions que je m'étais efforcé de rendre.

«Eh ! mon pauvre garçon, dit-il, où diable avez-vous été chercher de pareilles intentions ? Qu'est-ce que ce ton sépulcral ? Que signifie ici cette voix caverneuse ? et pourquoi cette mimique lugubre ? Dieu me pardonne ! C'est du mélodrame que vous me faites là et cette pièce, d'après vous, aurait été conçue en vue du Boulevard du Crime⁵⁰ ! Je suis sûr que vous avez étudié cela au fond d'une cave. Allons, allons, mon pauvre garçon, ce n'est pas fort ce que vous m'avez fait là. Je vous croyais plus intelligent que cela. Mais vous ne comprenez donc pas ce que vous lisez ? Je me demande par quelle étrange aberration d'esprit vous êtes arrivé à estropier ainsi ce pauvre La Fontaine. Que vous a-t-il donc fait !

Hélas ! Hélas ! me dis-je, faut-il que mon professeur dramatique soit aussi absurde que les deux autres ! En vérité, je ne trouve rien à opposer aux arguments de celui-ci. Il a cent fois raison ! La méthode qu'on me prescrivait hier me paraissait sublime, et je vois bien qu'elle n'est en définitive que ridicule ! Celui-ci aurait-il enfin raison ?...»

Je vous fais grâce, Messieurs, des raisonnements de ce quatrième professeur, car je ne veux pas éterniser ce discours. (Réclamation dans l'auditoire : «Non, non, dites le quatrième, le quatrième».)

⁵⁰ Sumom donné au boulevard du Temple. On y présentait de «sombres mélodrames» (Corvin, 1998, p. 234).

Eh bien, Messieurs ! le quatrième avait, comme les trois autres, la prétention de posséder la seule manière de bien dire. Aux dires de celui-ci, je ne me doutais pas de l'art de déclamer les vers. Je ne faisais entre le vers et la prose aucune différence, suivant en cela la fausse voie récemment ouverte au Théâtre-Français. Pour lui, la cadence du vers et le charme euphonique devaient prévaloir sur tout autre intérêt. Ainsi, les silences que je faisais intervenir rompaient toute mesure et ne se pouvaient produire qu'au détriment de la rime comme de la raison. Je n'entendais rien à la césure, mon geste en détruisait l'harmonie, etc., etc. Sa manière de pédagogue n'avait rien de commun avec celle de ses confrères. Elle était en effet unique en égard à ce que les autres m'avaient jusque-là fait entendre.

J'aurais pu prolonger indéfiniment l'expérience, mais à quoi cela eût-il servi ? Cent professeurs eurent affecté les mêmes prétentions, et il est fort à croire que parmi eux je n'en eusse pas rencontré deux du même avis.

Ainsi, j'allais de classe en classe, traînant mes déceptions et ma tristesse. Mais la vérité, où donc était-elle ? Entre ces manières contraires, imposées par des hommes d'un égal mérite et d'une égale autorité, quelle était la bonne ? De là, je dus naturellement tirer cette conséquence : puisque chacun en particulier se dit exclusivement dans le vrai, il faut, aux dires mêmes de ces messieurs, qu'ils soient tous dans le faux. C'est évident ! Et leur accord là-dessus est absolu. Ainsi, mon professeur noble, mon professeur dramatique et mon professeur euphonique⁵¹ étaient également taxés d'absurdité, et cela par un aréopage dont la compétence ne

⁵¹ Se référant au professeur Michelot. Voir p. 766, note 47.

pouvait être récusée ; car il y avait toujours parmi eux trois pour démonétiser le quatrième.

Pourtant, me disais-je, ne pourrait-il pas se faire que l'un d'eux eût raison contre ses contradicteurs ? Assurément, mais comment le savoir ? J'ignore absolument le moyen de discerner le vrai du faux, et ce moyen initial en matière d'art, si désirable en pareille occurrence, est précisément ce moyen qu'ils ne m'ont pas appris et dont ils ne m'ont jamais parlé !

Une autre supposition venait encore obséder ma pensée. Je me disais : «Qui sait, malgré leurs déclarations qu'une jalouse rivalité me rend à bon droit suspectes, qui sait s'ils n'auraient pas tous raison ?» Car, enfin, est-il croyable que des artistes dont on admire si justement le talent puissent précisément, en ce qui touche l'essence de leur art, se montrer également absurdes ? Ceci est tout à fait inadmissible au tribunal du sens commun. Mais d'un autre côté, ce serait faire implicitement l'apologie du chaos : autant vaudrait-il déclarer la vérité contradictoire à elle-même . Or je ne me sentais pas assez hégélien⁵² pour soutenir une pareille énormité. Entre ces deux abîmes se dressait donc devant moi un insoluble dilemme.

«Si ces maîtres ont tort, me disais-je, il faut désespérer de l'art, car où trouver, pour l'enseigner, des hommes d'un plus incontestable talent ? S'ils ont raison, qu'est-ce alors que la vérité ? Ce n'est plus qu'un mot vide. Dans l'un ou l'autre cas, je ne vois pas de solution possible.»

Jugez, Messieurs, de ma perplexité entre les contradictions où me plongeaient incessamment cet enseignement arbitraire. J'avoue que sous le

⁵² Delsarte se moque-t-il de la raison dialectique hégélienne (passages de l'affirmation à la négation propre au devenir de la pensée) ?

poids de ces continuelles alternatives j'avais perdu le sentiment du vrai et du faux. L'art n'était plus guère à mes yeux que la servile imitation à laquelle j'avais été dressé.

C'est ainsi que se forment tant de médiocrités paresseuses et suffisantes. Toujours est-il que, fondé uniquement sur l'aveugle reproductions d'exemples muets, je ne pus retirer de mes exercices qu'un talent de pure exécution et, encore, Dieu sait comment je l'aurais acquis, ce talent, puisque là, tout consiste à imiter sans comprendre.

Je n'en avais pas moins, comme on dit, fini mes études. Alors un cruel réveil se fit en moi, et mesurant avec désespoir la profondeur de mon ignorance, je m'écriai douloureusement : «Qu'ai-je donc appris !»

Il serait trop long, Messieurs, de vous dire ici comment j'échappai à cette voie d'asservissement. La science qui forme la base de l'art, cette science dont j'avais rêvé la possession n'était pas là où je l'avais cherchée. Je l'avais demandée vainement aux hommes spéciaux, aux maîtres, à leurs œuvres, à leurs écrits. Rien, rien qui justifia tant de promesses mensongères, rien que des phrases aussi creuses que sonores. Et quand mes questions appelaient un principe, une loi, une raison, elles se perdaient invariablement dans le vide et le néant ! En face de ce néant et poussé par d'irrésistibles aspirations, il fallut bien me résoudre à chercher moi-même la solution de questions qui, une fois posées, ne laissent plus à l'âme ni repos ni paix.

Je ne vous dirai pas, Messieurs, combien la poursuite de ces solutions m'a coûté d'années de labeurs, de veilles et de larmes. Dieu seul le sait. Mais sa providence a béni mes travaux et n'a pas laissé infécondes tant

d'années et de si persévérantes recherches ; recherches qui, certes, n'avaient en moi ni le bien-être ni le succès pour mobile, mais un amour profond de la vérité poussé jusqu'à l'entier sacrifice de mon temps, de ma santé et de mon repos.

C'est que, dans le champ des investigations, il ne faut pas compter avec les années : le temps n'épargne pas ce qui se fait sans lui. Cette vérité trouve tous les jours une confirmation nouvelle. Aussi n'est-il pas rare de voir des hommes consumer leur vie à soutenir des théories plus séduisantes que solides et qu'une dangereuse précipitation les avaient poussés à mettre prématurément au jour. On veut jouir avant le temps et l'on publie des propositions hasardées, non sans quelque raison, sur l'incompétence du grand nombre et sur la paresseuse inertie des hommes spéciaux qui devraient tout expérimenter et qui n'expérimentent rien. Dès lors, plus de rectification possible ; on s'est avancé de façon à ne plus oser reculer. Il faut soutenir à tout prix ce que désormais on sait au fond n'être pas soutenable, car on a édifié sa réputation, sa fortune sur une théorie erronée, et comprenant tout le mal qu'on fait en propageant l'erreur, plutôt que de dire : «Je me suis trompé», on sacrifiera, pour étayer ce honteux édifice, son temps, son repos, son talent même. Ainsi se trouve stérilisée plus d'une vie qu'un peu de patience et de maturité eussent rendues utilement fécondes. Messieurs, je n'ai pas voulu m'exposer aux dangers d'un pareil écueil, et dans le cours de mes explorations, dix fois j'ai pu rebrousser chemin et dix fois rectifier la direction de mes voies sans qu'il n'en coûtât un sacrifice d'amour propre. Et grâce à Dieu, j'ai pu, dans ce temps où la fureur d'écrire pousse tant de gens à se faire imprimer - aujourd'hui, qui n'a pas au moins publié son livre ? -, car j'ai pu me glorifier d'avoir consacré à la science et à l'art trente-cinq années de veille couronnées par d'importantes découvertes sans qu'une ligne de moi ait été, de mon consentement, livrée à la publicité.

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 eut pour elle la sanction du temps et fut enfin, à mes propres yeux, digne de mes auditeurs et de moi.

Telles sont, Messieurs, les raisons sur lesquelles je fonde l'espérance que ma vie n'aura pas été inutile à la science et à l'art.

La poursuite de l'art que j'exerce m'a tout naturellement conduit dans le domaine de la science et, grâce aux déductions d'une logique rigoureuse, j'ai dû conclure à l'identité des méthodes scientifiques entre elles. Et je tiens à présent leur plus haute généralisation⁵³. À tort ou à raison, je me regarde comme à la veille d'enrichir mon pays d'une série de découvertes⁵⁴ dont l'antiquité philosophique désespéra. Je suis au moins certain d'avoir déterminé les bases fixes de l'art, réalisant par là ce que de graves esprits avaient considérés comme impossible.

Ainsi, Messieurs, et en vertu même de l'immutabilité de ces bases, l'esthétique perdue aujourd'hui dans ce chaos des fantaisies oratoires de gens qui n'ont rien à dire, l'esthétique désormais dégagée de toutes

⁵³ La science delbartienne énonce des règles gouvernant l'expression à partir du principe générateur de l'organisation de l'homme (Trinité).

⁵⁴ Voir *Liste de mes découvertes*, notre édition, p. 612-615.

conjectures sera vraiment constituée sous les formes sévères d'une science positive⁵⁵.

Abstraction faite des moyens d'exécution que l'artiste doit apprendre avant de traiter un sujet quelconque, deux choses lui sont d'abord nécessaires :

- 1^{re} savoir ce qu'il doit chercher dans ce sujet même ;
- 2^e savoir y trouver ce qu'il cherche.

Ce qui veut dire, en d'autres termes, qu'il lui faut, en premier lieu, le signalement fidèle de la chose cherchée ; en second lieu, le moyen de la trouver sûrement.

Or, pour savoir ce qu'il doit chercher, l'artiste a besoin d'une définition nettement formulée de l'art, de son objet⁵⁶, de son but⁵⁷ et de ses moyens⁵⁸,

⁵⁵ Se référant à la doctrine d'Auguste Comte (1798-1857), doctrine qu'il expose dans le cadre de son *Cours de philosophie positive* (publié de 1830 à 1842). La doctrine de Comte «se réclame de la seule connaissance des faits, de l'expérience scientifique, qui affirme que la pensée ne peut atteindre que des relations et des lois» (Rey (a), t. III, *op. cit.*, p. 1942). Delsarte partage cette philosophie.

⁵⁶ «Peintre vivant de la nature humaine, l'artiste est [...] son propre objet d'étude. Et s'il est vrai qu'il doive reproduire fidèlement, et selon son gré, l'image des passions qui l'ont agité [...], il doit être le point de convergence de ses présentes observations. Le point de départ, c'est donc l'homme. Il nous fallait étudier l'homme pour apprécier la valeur des moyens que nous aurons à développer.» (*Cours d'Esthétique appliquée*, 3^e leçon, 1858, notre édition, p. 155).

⁵⁷ Son but est d'intéresser, d'émouvoir et de persuader.

⁵⁸ Les moyens sont constitués de la séméiotique (science des signes passionnels) et des lois delbartiennes.

et cette définition doit, pour être pratique, porter le caractère d'une irréfragable démonstration.

De même, pour savoir sûrement trouver ce qu'il cherche, il lui faut un critérium d'examen infaillible et contre lequel aucun fait ne proteste. Critérium qui doit, comme une boussole invariable, diriger son possesseur dans le vaste champ de ses investigations.

Je dis qu'il faut tout d'abord à l'artiste une définition pratique, c'est-à-dire une formule qui porte le caractère d'une démonstration et qui soit, pour lui, comme le signalement de la chose qu'il cherche ou veut réaliser.

Or, à ce compte, ni l'art ni rien de ce qui le constitue n'ont été jusqu'à ce jour déterminés, et il n'existe, pour l'artiste, aucune définition dont il puisse tirer le moindre parti en face de son œuvre. En voici un simple exemple, mais je pourrais en citer mille.

Je suppose donc qu'il me faille produire une œuvre plastique. Je vais tout naturellement me demander, moi, praticien intelligent, comment j'arriverai à réaliser le Beau⁵⁹ dans cette œuvre, et ici, je remarque d'abord qu'il ne s'agit pas de mon goût pour atteindre cette réalisation. Si je n'avais qu'à consulter mon goût, je ne serais pas embarrassé, mais ce juge aux mobiles arrêtés peut fort bien se trouver en défaut. Ses jugements n'ont force de loi qu'à mes propres yeux et, il faut le reconnaître, en matière de goût. Le Chinois, le Kalmouk⁶⁰ et le Nègre pourraient, avec raison, m'opposer leur

⁵⁹ Voir p. 137, note 77 et p. 146, note 93.

⁶⁰ Langue mongole occidentale (République de la fédération de Russie) parlée dans le bassin oriental de la Volga. (Rey (a), t. II, *op. cit.*, p. 2267).

type comme l'expression parfaite du Beau. Or le Beau, dont je cherche à réaliser les conditions, ne peut être subordonné aux variabilités du goût. Il échappe, je le sens, à ce sentiment conçu dans un milieu plus ou moins difforme et qui m'impose une éducation plus ou moins entachée de préjugés. Le Beau est donc, et doit être, en raison même de sa consubstantialité^o au Vrai⁶¹ et au Bon⁶², tout à fait dégagé des capricieuses influences qui s'attachent au goût. Et en effet, Messieurs, le Beau est quelque chose de souverain et de surnaturel qui s'impose à notre admiration au mépris même du milieu dans lequel nous vivons parce qu'il est, de sa nature, absolu. Mais qu'est-ce, en définitive, que ce Beau absolu, immuable dont je conçois l'existence et que je ne puis expliquer ? Où le trouver ? Comment m'en emparer ? Comment disposer enfin de cette souveraine puissance, assez pour l'associer invariablement à mes œuvres ? Telle est la question qui se présente dès l'abord à tout esprit droit.

Or, de tout ceci, un fait important et bien acquis se dégage : la recherche du Beau n'est pas une affaire de goût. C'est que, par cette raison, le goût naît, se développe et se purifie au contraire sous l'impression du Beau et ne le discerne pas *a priori*.

Donc, le goût ne peut être un guide. Ici, Messieurs, j'ai besoin, vous le comprenez, d'un enseignement spécifique et d'ordre supérieur.

J'ai besoin d'un fil d'Ariane pour guider mes impressions dans ce dédale de types et de formes qui s'offrent à moi avec un égal titre à mes préférences et semble également fondés à déterminer le Beau absolu. Il me

⁶¹ Pour Delsarte le Vrai est Dieu. Voir p. 148, note 98.

⁶² Voir p. 126, note 48.

faut une formule lumineuse, une définition pratique et qui porte avec elle la démonstration que je cherche ; démonstration à l'aide de laquelle je puisse réaliser logiquement, et à coup sûr, le Beau dans chaque partie de ma statue, dans les proportions, la finesse des plans, la pureté et la délicatesse des détails qui en constituent par exemple la bouche ou le nez, car chaque trait du visage doit, à son tour, devenir l'objet d'un spécial examen et d'une spéciale exécution. J'ai donc, je suppose, et pour ne parler que d'un détail parmi tous ceux qui doivent successivement me préoccuper dans le plan général de mon œuvre, j'ai donc à réaliser, en vertu d'une définition pratique, le plus beau nez possible.

Or, Messieurs, où trouver, je vous le demande, où trouver une définition, une formule, un enseignement qui réponde de près ou de loin à ce besoin actuel et incessant du praticien et qui le dirige vers la constitution du Beau ? Nulle part, Messieurs, nulle part, absolument.

Après cela, m'opposerez-vous que le Beau a été suffisamment défini et me citerez-vous comme exemple la définition qu'en donne Platon⁶³, magnifique et sonore ? Soit ! Mais voyons comment vous vous y prendrez pour faire sortir de cette définition ou de toute autre du même genre les conditions plastiques d'un beau nez ! Ne riez pas, Messieurs. Il faut bien spécifier ici quelque chose. Or dites-moi, je vous prie, qu'est-ce que le praticien en pourra déduire au profit du nez futur qui le préoccupe actuellement et dont il faut qu'il détermine le galbe ? Je vois d'ici mon praticien tournant et retournant dans sa tête les termes de cette définition qui le charme d'ailleurs et qu'il admire *a priori* : «Le Beau est la splendeur du Vrai». Il y a là en effet un caractère de grandeur qui saisit et subjugué, mais

⁶³ Voir p. 125, note 47.

quoiqu'il en soit, le pauvre homme n'en sera pas moins fort embarrassé pour tirer de là son nez. Quelle forme, se dira-t-il, quelle proportion et quel caractère imprimer à ce nez pour en faire jaillir la splendeur du vrai dont parle le philosophe ?

Franchement, Messieurs, pareille tentative ne saurait être prise au sérieux. On sent tout de suite qu'il n'y a rien là de pratique et rien à en déduire au profit de l'art.

Cependant, on sent aussi que le Beau ne procède pas d'une source conventionnelle, qu'il est absolu, immuable. L'instinct même le proclame. Dès lors, il faut qu'il soit fondé sur des lois et sur des lois éternelles.

Mais ces lois dont nous sentons l'existence ne sont formulées nulle part ; ce qui n'a pas empêché, me direz-vous, le Beau de se produire dans maintes œuvres d'art. Détrompez-vous, Messieurs, et n'allez pas de l'oubli, de l'absence ou de l'ignorance d'une formule inférer son inutilité. L'artiste, privé de la connaissance du critérium qui gouverne son art et auquel il doit rapporter toutes ses œuvres, ne saurait être que le copiste servile et aveugle des œuvres produites à une époque antérieure et plus éclairée. L'état actuel de l'art prouve d'une façon lamentable qu'on ne se passe pas impunément d'un principe solidement établi. Ainsi, la réalisation du Beau plastique⁶⁴, par exemple, n'est plus chez nous qu'une affaire de pure imitation ou de copie : les conditions du Beau nous viennent exclusivement de l'Antiquité⁶⁵. Et c'est cette époque reculée dont nos progressistes font si bon marché qui, encore

⁶⁴ Voir p. 135, note 73.

⁶⁵ Delsarte était un fervent admirateur de la statuaire grecque. À partir de l'étude de statues, il découvre des règles relevant de l'expression dynamique (principalement l'équilibre et la gestuelle).

aujourd'hui, nous les impose tant il est vrai que, pour atteindre le Beau, on ne saurait se passer d'une formule, c'est-à-dire d'un principe arrêté. Or l'œuvre de l'Antiquité nous en tient lieu. C'est elle qui constitue notre loi. Nous ne tenons en effet rien, absolument rien que de la tradition. De telle sorte que, de copie en copie, l'art n'a pu que dégénérer et s'abaisser finalement jusqu'au piteux état où nous le voyons réduit.

Certes, il en serait autrement, et l'art ne suivrait pas cette voie incessamment déclinée si l'artiste, possesseur de sa loi, pouvait réaliser le Beau en dehors des traditions qui le tiennent si absolument asservi.

On a, en ces derniers temps, protesté avec une apparence de raison contre cet état d'asservissement où l'art se traîne depuis tant de siècles. Sans doute une réaction de ce genre est partie d'un bon mouvement, mais il est fort à craindre qu'elle n'aboutisse qu'à une corruption plus grande. Pour moi, cela ne fait pas un doute. C'est qu'il fallait, pour justifier et féconder ce mouvement, opposer à la formule antique dont on n'a plus le secret des principes stables, principes puisés aux sources d'une loi infaillible. Il fallait substituer à la tradition une forme didactique, et c'est ce qu'on n'a pas fait ; tranchons le mot, c'est ce qu'on n'a pas su faire !

Or le néant de notre enseignement nous ramènera toujours et fatalement à l'Antiquité, fussent tous les pouvoirs ensemble s'élever contre les tyrannies de son influence. Cette tyrannie, Messieurs, est telle qu'on ne saurait impunément s'y soustraire. Et, croyez-moi, dans l'état d'ignorance où nous sommes, elle est providentielle et il faut la bénir sous peine de retomber bientôt dans la barbarie. Et puis, Messieurs, combien de magnifiques talents ne devons-nous pas à cette influence ? Combien de génies ne se sont-ils pas développés sous l'incubation des préceptes déduits de l'œuvre antique

et qu'oppose-t-on, je vous prie, aux magnificences de ce passé avec lequel on prétend définitivement rompre aujourd'hui ? Rien, rien qu'un hideux réalisme fondé sur le naturalisme⁶⁶ le plus grossier ou sur quelque chose de pis encore, s'il faut en croire cette prédication panthéiste par laquelle l'École des Beaux-Arts a cru devoir inaugurer la voie qu'elle s'est tout récemment ouverte⁶⁷.

Eh bien, Messieurs, cette loi souveraine du Beau plastique, je vous la formulerai, et cela de façon à en pouvoir réaliser les conditions avec une sûreté mathématique.

Mais cette séance est trop avancée pour qu'une pareille question puisse y être traitée à fond. D'autre part, la traiter à la gêne, ce serait la mutiler ou la trahir. Cependant, loin de reculer devant la difficulté, je prends dès aujourd'hui l'engagement de vous satisfaire pleinement dès qu'il me sera donné de vous revoir⁶⁸.

Je n'énoncerai donc pas aujourd'hui la définition du Beau qui, d'ailleurs, ne serait pas, ici, à sa place puisqu'elle ressort naturellement de la définition capitale que j'ai encore à produire, c'est-à-dire de la définition de l'art.

⁶⁶ Voir p. 748, note 20. Delsarte associe le réalisme et le naturalisme au laid. Voir p. 151, note 105.

⁶⁷ À partir de la réforme de 1863, l'École permet aux élèves de suivre des ateliers indépendants ; ceux-ci permettent aux jeunes artistes d'échapper à l'enseignement académique.

⁶⁸ À notre connaissance, Delsarte ne prévoyait prononcer qu'une seule conférence à l'Athénée. Est-ce ici sa façon d'inviter les auditeurs à assister aux prochaines leçons d'Esthétique appliquée ?

C'est par là, Messieurs, que je compte terminer cet entretien.

Voici donc une définition pratique de l'art. Mais il faut d'abord produire celle de la science puisque la science en constitue la base initiale.

La science, Messieurs, est la possession d'un critérium d'examen contre lequel aucun fait ne proteste. L'art en est fondé sur l'application de ce critérium. Or si la science nous supériorise⁶⁹ en nous insubjectivant^o les choses de ce monde, l'art surnaturalise⁷⁰ ces choses en nous identifiant à elles.

Vous voilà, Messieurs, en bien peu de mots, possesseurs de la définition de la science dont toutes les sciences connues ne sont que les dépendances ou expressions attributives⁷¹.

Je vais maintenant compléter cette définition par le problème sur la solution duquel se fonde la science. Voici quel est ce problème : étant donné un tout organique ou immanent, [comment]

⁶⁹ Voir p. 561, note 38 et p. 732, note 10.

⁷⁰ Voir p. 732, note 11.

⁷¹ Il s'agit de la science divine. «La science est à mes yeux la possession d'un critérium d'examen contre lequel aucun fait ne proteste. Où trouverons-nous ce critérium ? Le demanderons-nous à la philosophie ? [...] Les philosophes sont contraires les uns aux autres. [...] J'ai cherché là un critérium. Je ne l'ai pas vu. Je me suis dit : // «S'il y a quelque part un critérium infallible contre lequel aucun fait ne proteste, ce critérium est divin.» (*Cours d'Esthétique appliquée*, 1^{re} leçon, 1858, notre édition, p. 124).

- . distinguer les parties constitutives de ce tout⁷² ;
- . établir leur consubstantialité^o harmonique⁷³ ;
- . déterminer le principe vivifiant en vertu duquel elles se copénètrent⁷⁴ ;
- . caractériser leur ordre hiérarchique d'après un type invariable⁷⁵ ;
- . en signaler les forces⁷⁶, les puissances⁷⁷ et les vertus⁷⁸ ;
- . et enfin spécifier leur objet particulier, leur but et leurs moyens⁷⁹ en vue du rôle qu'elles affectent dans une activité coefficiente⁸⁰?

Ce problème, Messieurs, ne se peut résoudre qu'en vertu du critérium infaillible auquel j'ai fait d'abord allusion et qu'il me reste à vous faire {connaître}. Je [remets] cette question comme celle du Beau avec laquelle elle est solidaire.

⁷² Ces parties sont formées par la Vie, l'Esprit et l'Âme. Voir p. 127, note 50.

⁷³ Voir p. 136, note 74 et p. 211, note 255.

⁷⁴ Voir p. 187, note 180.

⁷⁵ Voir p. 222, note 273.

⁷⁶ Voir p. 442, note 7.

⁷⁷ Voir p. 442, note 5.

⁷⁸ Voir p. 442, note 4.

⁷⁹ Voir p. 751, note 24 et p. 775, note 58.

⁸⁰ Il s'agit du lien d'interdépendance des langages.

Cela posé, définissons l'art au triple point de vue ontologique, moral et organique. L'art est à la fois la connaissance, la possession et la libre direction des agents en vertu desquels se révèle la Vie, l'Esprit et l'Âme. C'est l'application sciemment appropriée du signe à la chose⁸¹ ; application dont le triple objet est d'émouvoir, d'intéresser et de persuader.

L'art n'est pas, comme on le dit, l'imitation de la nature. Il la surnaturalise en l'idéalisant. C'est le rapport synthétique des beautés éparses de la nature à un type supérieur et défini. C'est une œuvre d'amour où brille le Beau, le Vrai et le Bien. C'est le symbole des degrés mystérieux de notre divine ascension ou des dégradations successives qu'affecte l'âme en {chute⁸²}. L'art, enfin, est la tendance de l'âme déchue vers la pureté primitive ou la splendeur finale. En un mot, c'est la recherche du type éternel.

Pour que cette démonstration soit claire et surtout pratique, il faudrait que les termes dont elle se compose soient successivement examinés et deviennent l'objet d'un développement spécial. Je le ferais volontiers, mais pour cela, vous comprendrez aisément, Messieurs, qu'il ne me faudrait pas moins de trois séances comme celle-ci. Je me tiens, encore ici, à votre disposition.

⁸¹ Voir p. 138, note 79.

⁸² Voir p. 128, note 52.

APPENDICE C

TRAITÉ DE LA RAISON

Il nous apparaît évident que Delsarte accorda beaucoup d'importance à ce texte qu'il rédige au cours de l'hiver 1871. Nous avons retrouvé deux états du même texte. L'un (ms I) se trouve dans les fonds spéciaux au New Hampshire¹, l'autre (ms II) en Louisiane². Dans son anthologie, Porte (1992) présente une troisième version du même texte³ (ms IV).

Le texte conservé en Louisiane (ms II) présente une particularité. Il est écrit par deux personnes : les cinq premières pages sont de la main de Magdeleine, fille de Delsarte ; les autres sont de Delsarte. Ce manuscrit renferme huit pages sur feuillets de 19 cm X 31,5 cm. Le texte présente une étape de rédaction avancée.

¹ RL, box 141, folder 32.

² HML, box 12a, folder 89a. Ce texte est incomplet. Sa conclusion (ms III) se trouve dans la *Suite du Traité de la raison* (HML, Box 1, folder 36c, item 2), texte que Delsarte rédige au cours du mois de février 1871. Ce dernier manuscrit se compose de deux pages, sur feuillets de 20 cm X 31 cm. Il s'agit d'une mise au net (manuscrit pré-définifitif) de la main de Magdeleine.

³ Le manuscrit qui servit à Porte provient des archives familiales Delsarte. Ce texte constitue la dernière version du texte. Nous n'avons relevé que peu de variantes entre ce dernier texte et notre texte de base. Précisons que nous ne savons si la version de Porte est de la main de Delsarte ou de celle de Magdeleine. Il ne fournit pas d'information à ce sujet.

Le manuscrit conservé au New Hampshire (ms I) est de la main de Delsarte. Nous croyons qu'il l'aurait acheminé à MacKaye au cours de l'hiver 1871⁴. Ce dernier forme notre texte de base. Il présente une étape de rédaction avancée, étape préliminaire à une mise au net. Ce texte est postérieur à la version que nous avons retrouvée à la Hill Memorial (Louisiane). Ce dernier manuscrit se compose de 32 feuillets de 18,5 cm X 25 cm.

Delsarte intitule d'abord ce texte (ms I) *Traité des Attributs de la raison*. Puis, à la page douze, il apporte un correctif en haut de page et écrit «*Traité de la raison, continu.*» Aussi nous apparaît-il évident que Delsarte se soit questionné quant au titre à fournir à son texte⁵. Nous décidons de privilégier l'appellation *Traité de la raison* puisqu'elle est conforme à la dernière version du texte⁶.

⁴ La correspondance qu'entretient Delsarte avec J. S. MacKaye ne fait pas mention de ce texte.

⁵ Précisons que le manuscrit conservé en Louisiane, fournit d'abord le titre *Trinité divine*, puis après correctif, il est indiqué *Traité de la raison*.

⁶ Soit celle que présente Porte (p. 247-257).

Traité de la raison¹

La raison humaine, cette orgueilleuse raison, déifiée de nos jours par une foule de médiocrités perverses désignées sous le titre dérisoire et deux fois outrecaudant de libres penseurs², n'est, malgré la haute opinion qu'elle a de ses propres lumières, qu'une aveugle. Oui, et nous l'affirmons de science certaine, la raison de l'homme n'est [et] ne peut être qu'une aveugle en dehors du principe révélateur qui ne l'éclaire dans la mesure de sa subordination car, livrée à elle-même, la raison ne sait qu'errer et doit fatalement tomber dans un abîme d'illusions³.

Les tristes temps où nous vivons⁴ ne nous offrent que trop fréquemment l'exemple des égarements lamentables où nous précipite une raison dévoyée, laquelle, cédant à une criminelle présomption, déserte sans remords le principe où surabondent la vie, la lumière et la gloire.

¹ En sous-titre à la version qui nous sert de texte de base, Delsarte écrit : «Chap. 5 d'un ouvrage inachevé commencé en 1871». HML, Box 12a, folder 89a.

² Voir p. 817, note 16.

³ Déjà en 1858, Delsarte disait : «En effet, qu'est-ce que la logique, sinon l'art de retrouver dans les conséquences ce qu'on a mis dans les principes. Vous savez que si vous mettez une erreur dans le principe, l'erreur sera multipliée dans les conséquences ! Je ne dis pas que la raison ne me conduirait pas loin et qu'il fallait que cette raison fut éclairée [...] J'ai donc été d'abord convaincu de ce fait et j'ai cherché la lumière.» (*Cours d'Esthétique appliquée*, 1^{re} leçon, 1858, notre édition, p. 119).

⁴ Delsarte se réfère ici au conflit franco-allemand et à la situation dans le nord de la France. Voir la lettre du 30 octobre 1870, p. 848-852 et celle du 30 janvier 1871, p. 854-859.

Pour comprendre une pareille anomalie, pour s'expliquer comment cette raison - qui forme l'un des plus beaux apanages de l'homme - est à ce point sujette à l'erreur, il est nécessaire de ne point se méprendre sur la complexité de sa nature.

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 premier ne saurait faillir à son objet. Ce n'est pas non plus une faculté principiante⁵ ; 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. Cependant, disons que, pour n'être ni un principe ni une faculté, la raison n'en est pas moins, avec la conscience⁶ dont elle forme la base, la plus noble puissance qui soit dans l'homme ; car cette puissance, Dieu l'a faite libre, libre de se subordonner au principe qui l'éclaire, libre aussi de s'y soustraire. Cependant, toute puissance reconnaît nécessairement un principe recteur au service duquel elle ne saurait faire défaut. Mais il est donné à la seule raison de s'échapper à la loi qui règle impérieusement les rapports de subordination harmonique du principiant au principié⁷. De là

⁵ *Principiant* : néologisme. Delsarte forme un adjectif à partir du nom *principe* : «Philos. Vérités fondamentales sur lesquelles s'appuie tout raisonnement.» (Rey (a), t. III, *op. cit.*, p. 2076). Aussi la faculté principiante représente-t-elle la possibilité d'agir (raisonner) en conformité avec de tels types de vérités (connaissances conformes au réel).

⁶ La conscience est ici perçue telle une connaissance réflexive. Voir p. 193, note 199.

⁷ Autre néologisme. Ici, le terme renvoie à ce qui compose le principe.

l'erreur ou l'aveuglement possible de la raison ; de là aussi son incomparable grandeur, laquelle gît uniquement dans sa libre et spontanée subordination. Ces principes posés, allons plus loin et pénétrons plus avant dans la mystérieuse genèse de la raison.

Saint Thomas, en qui brilla la plus parfaite raison dont puisse s'honorer l'humanité, était éminemment autorisé à définir la raison. Il le fit en des termes à la fois si simples, si précis et d'une si exquise clarté qu'il est permis de supposer que la raison elle-même n'eût pas mieux rendu les termes de sa propre entité. Cette définition, qu'on ne s'y trompe pas, renferme sous son extrême brièveté plus de substance qu'il n'en faut pour remplir un volumineux traité. Voici donc cette définition :

«La raison est la forme discursive de l'intellect.⁸»

Or, par là, saint Thomas établit nettement que la raison, distincte de l'intellect, avec lequel il faut se garder de la confondre, en procède comme l'effet procède de la cause⁹. Donc, l'intellect prime la raison comme sa

⁸ Selon Thomas d'Aquin, chez l'être, la compréhension des choses se fait par le biais d'activités discursives. ««La cogitative est ce qu'il y a de plus haut dans la partie sensitive ; elle touche en quelque sorte à la partie intellectuelle et participe au processus discursif de la raison, qui est ce qu'il y a de plus bas dans la partie intellectuelle» (Thomas d'Aquin, *Sentencia libri de Anima* in Putallaz, 1991, p. 62).

⁹ «En toute science discursive, il y a nécessairement quelque chose de causé : les principes sont en quelque manière cause efficiente de la conclusion, ce qui a fait dire de la démonstration qu'elle est un syllogisme [...] Or la pensée ratiocinative [raisonnement vain ou exagérément subtil (Rey (a), t. III, p. 2380)] a pour origine l'imperfection de la nature intellectuelle. En effet, ce qui est connu par un autre [connaissance rationnelle] est moins connu que ce qui est connu par soi [connaissance intellectuelle / essentielle]» (Thomas d'Aquin, *Somme contre les gentils*, Livre premier, chap. 57).

faculté principiante et rectrice¹⁰, et la raison ne figure dans la sphère intelligentielle¹¹ - malgré l'importance de son rôle - qu'à titre de puissance adjonctive¹².

Mais à quelle fin, cette adjonction-là ? Et en réponse à cette grave et importante question, rapportons simplement ce que dit ailleurs le même docteur : «La raison naît, dit-il, du défaut de l'intellect¹³». Certes, voilà une proposition lumineuse et sans doute fort inattendue : par là, nous apprenons, d'une part, que l'intellect est passible de défauts et de faiblesses¹⁴, conséquemment ; d'un autre côté, il semble établi que la puissance adjonctive vient, dans l'espèce¹⁵, en aide de la faculté qui la gouverne, puisque, ici, la subordonnée naît du défaut de la subordonnante¹⁶.

¹⁰ «Or, ce qu'il y a de suprême dans notre connaissance, ce n'est pas la raison, mais l'intellect, origine de la raison. La connaissance de Dieu n'est donc pas rationnelle, mais seulement intellectuelle.» (*Ibid.*).

¹¹ Autre néologisme (intelligentielle : de l'ordre de l'*intelligibilité*, de l'intellect). Précisons que le mot *intelligibilité* ne figure pas au *Dictionnaire de l'Académie française* de 1832-1835. Il n'apparaît que dans la prochaine édition, soit celle de 1932-1935.

¹² «Or dans la connaissance rationnelle, une chose devient connue par une autre ; quant à ce qui est connu intellectuellement, il l'est par soi, et à son endroit la nature connaissante suffit sans moyen extérieur.» (Thomas d'Aquin, *Somme contre les gentils*, *op. cit.*). L'intellect constitue l'origine de la raison.

¹³ «Il est donc manifeste que la raison est une sorte d'intellect déficient.» (*Ibid.*).

¹⁴ Delsarte se réfère ici à la nature de la connaissance rationnelle.

¹⁵ Espèce : «Division du genre ; réunion de plusieurs [...] choses sous un caractère commun qui les distingue des autres [...] choses appartenant au même genre.» (*Dictionnaire de l'Académie française*, 6^e édition, 1832-1835). «Or tout intellect en disposition habituelle exerce son opération par des espèces intelligibles. En effet, cette disposition habituelle est, ou bien une certaine habilitation de l'intellect à recevoir les espèces intelligibles qui le mettront en acte de compréhension ; ou bien un groupement ordonné de ces espèces intelligibles, existant dans l'intellect, non selon un acte complet, mais comme dans un milieu entre la puissance et l'acte» (Thomas d'Aquin, *op. cit.*).

Expliquons cette nouvelle anomalie. Nous avons tout d'abord déclaré la proposition précédente lumineuse, malgré l'obscurité où nous plongeant les conséquences que nous en avons traduites. Mais patience ! Nous savons déjà que c'est de l'obscurité même des choses que jaillissent aux regards contemplatifs les plus vives lumières, et puisque la foi est le principe prochain de la science¹⁷, ayons foi, au moins sous bénéfice d'inventaire, en celui qui nous parle quand surtout il a produit des gages réitérés, non équivoques de droite et saine raison. Donc, n'en doutons pas, la proposition précédente renferme un précieux enseignement, et très certainement la lumière se fera dans notre esprit. Cela dit, et pour mieux comprendre le sens attaché à cette proposition, appelons à notre aide les puissances de l'analogie¹⁸ (Évangile).

Si la raison naît du défaut de l'intellect, c'est sans doute pour rectifier les appréciations de cette faculté à la façon dont le compas vient rectifier les appréciations de l'œil. Or le compas - qui est en soi très inférieur à la main qui le façonne et l'approprie à son usage - accuse cependant un défaut dans cette main qui le dirige ; de même, il y a entre l'œil et le télescope qui lui vient en aide toute la distance qui sépare la faculté de l'instrument qu'elle

¹⁶ La subordonnée (raison) est dans un état de dépendance alors que la subordonnante (intellect) établit le lien de subordination. (Rey (a), t. III, *op. cit.*, p. 1046). Il s'agit ici du «défaut» de l'intellect.

¹⁷ La science se rapporte à un ensemble, à un système de connaissances sur quelque matière. (*Dictionnaire de l'Académie française*, 6^e édition, 1832-1835). Voir p. 100, notes 2 et 3.

¹⁸ «Jugement, raisonnement par analogie, qui conclut d'une ressemblance partielle à une autre ressemblance plus générale ou totale.» (Rey (a), t. I, *op. cit.*, p. 299). Delsarte aime bien remonter par voie de raisonnement, voire même par le biais de l'intuition (ou de l'inférence) de certains indices à des faits. Son mode de raisonnement est celui de l'analogie dite méthodologique (Schlanger, 1971, p. 138) qui consiste à introduire dans un domaine de la connaissance des concepts approuvés dans un autre domaine. Ceci n'est pas sans rappeler l'analogie du système trinitaire.

gouverne. Cependant, le télescope, associé à l'œil, lui communique une grande puissance de vision. Mais cet instrument naît du défaut de l'œil, lequel lui est néanmoins infiniment supérieur, car c'est l'œil qui voit et non pas le télescope.

C'est ainsi qu'il faut entendre les rapports de la raison à l'intellect. Disons donc que l'œil est à l'intellect exactement comme le télescope est à la raison. Cela posé, nous pouvons formuler la définition suivante comme très fondée : l'intellect est l'œil spirituel dont la raison forme le mystérieux télescope, ou bien la raison est un appendice nécessaire de l'optique mentale, ou bien encore la raison est la lunette dont se sert l'œil d'un intellect défectueux.

Mais ce n'est pas tout. Saint Thomas nous fournit encore quelque part le moyen de rendre notre analogie plus frappante. Il dit en effet : «La raison nous est donnée pour rendre clair ce qui n'est pas évident.¹⁹» Or n'est-ce pas là comme le sceau de la vérité appliquée à notre démonstration ? Ainsi, l'œil se sert du télescope absolument comme l'intellect se sert de la raison pour rendre clair ce qui n'est pas évident.

On comprendra toutefois que si la vue comme l'intellect répondaient parfaitement à leur objet, ils se passeraient de cette adjonction qui trahit leur imperfection, et l'intellect n'aurait pas dès lors besoin de raison, pas plus que l'œil n'aurait besoin de lunettes.

¹⁹ Se référant ici à la raison naturelle. «Or la connaissance des principes qui nous sont naturellement connus nous est donnée par Dieu, puisque Dieu est l'auteur de notre nature. Ces principes sont donc inclus également dans la sagesse divine. (Thomas d'Aquin, *op. cit.*, chap. 7).

Cela explique ce fait important à considérer que plus la vue mentale est claire moins on raisonne. Les anges ne raisonnent pas²⁰ ; ils voient avec limpidité. Ce qui est trouble est confus par notre esprit. On ne raisonne pas dans le ciel. Il n'y a pas de logicien, pas de {rhéteurs}.

L'intelligence est immortelle, mais la raison qui la sert ici bas s'éteindra dans l'éternité avec les sens qui ne forment, comme elle, que les conditions du temps.

La seule raison divine subsistera parce qu'elle n'a rien d'accidentel, qu'elle est substantiellement unie au Verbe éternel et qu'enfin elle sera la raison vers laquelle graviteront toutes les intelligences bienheureuses.

Eh ! Voyez, dès ici, ce qui participe déjà à la vie céleste repousse le raisonnement comme une cause d'imperfection ou d'infirmité. C'est ainsi, à part l'exclusion des raisons, que l'Évangile prouve souverainement sa céleste origine. C'est une chose vraiment bien digne de remarque, digne surtout de notre admiration qu'il ne se trouve pas dans les quatre Évangiles un seul raisonnement, pas plus qu'il ne s'y trouve d'interjection !

Ajoutons que la foi ne raisonne pas, ce qui ne veut pas dire, comme feignent de le croire tant de mécréants, que la foi se complaît dans l'aveuglement ou l'ignorance des objets de sa vénération. C'est le contraire qu'il faut dire, et si la foi se passe de la raison, c'est à cause de la perfection de sa vue. C'est enfin qu'elle est supérieure à la raison et voit les choses de plus haut. Voilà ce que tant de gens²¹ à vue courte ne savent pas voir, et

²⁰ Voir note p. 228, note 287.

²¹ Les libres penseurs. Voir p. 817, note 16.

pour en revenir à notre analogie, il leur semble, à eux qui n'aperçoivent rien qu'au travers de leurs lunettes rationnelles, il leur semble, dis-je, que quiconque ne porte pas de lunettes voit de travers²² ! Gardez vos lunettes, mes braves, elles conviennent à la courte portée de votre vue. Mais nous qui, grâce à Dieu, avons la vue saine, elles ne pourraient que la troubler et l'obscurcir !

C'est ainsi que la raison, qui nous est donnée pour rendre clair ce qui n'est pas évident, obscurcit le plus souvent jusqu'à l'évidence. Nous pourrions confirmer cette déclaration par mille exemples. Or pour n'en citer qu'un, faisons remarquer combien ressort clairement du spectacle de l'Univers la pensée et le sentiment d'un Dieu Créateur. Pour contempler Dieu dans ses œuvres, il n'est certes pas besoin de lunettes.

Eh bien! les savants ont cru devoir braquer la leur sur ces simples notions et sont arrivés ainsi, c'est-à-dire à force de raisonnements, à embrouiller, jusqu'à la rendre méconnaissable, une question éblouissante d'évidence ; tellement qu'ils touchèrent bientôt à ce degré d'aveuglement où il ne leur fut même plus possible d'apercevoir dans ce monde nulle trace de la souveraine intelligence qui se manifeste pourtant avec éclat dans la moindre de ses créatures²³. Dès lors, ils nièrent carrément l'existence de Dieu. Mais

²² Se référant au mode de raisonnement naturel (connaissance sensible) : « Si, comme le montre Aristote, les principes démonstratifs prennent leur origine dans la connaissance sensible, il semble bien que tout ce qui dépasse le pouvoir de celle-ci ne puisse être démontré. Or telle est assurément l'existence de Dieu. Elle ne peut donc être démontrée. » (Thomas d'Aquin, *op. cit.*, chapitre 12).

²³ « C'est ainsi que Dieu confère aux choses toutes les perfections et qu'il connaît avec elles à la fois ressemblance et dissemblance. [...] Selon cette ressemblance il convient davantage de dire que la créature ressemble à Dieu, que l'inverse. Est semblable à quelqu'un l'être qui possède sa qualité ou sa forme. [...] Ainsi la créature possède ce qui appartient à Dieu, et il est donc vrai de dire qu'elle ressemble à Dieu. » (*Ibid.*, chapitre 29).

comme il fallait, de toute nécessité cependant, admettre une cause créatrice, ils ont à cet effet inventé les atomes crochus²⁴, et ils ont fait de ces bizarres corpuscules quelque chose de si parfaitement invisible qu'ils purent ainsi, sans coup férir, se dispenser de fournir à la curiosité publique une preuve vivante à l'appui de leur théorie. C'est que le savant est né malin, comme on l'a dit du Français qui créa le vaudeville²⁵. Et des gens, trop esprits forts et surtout trop pleins de raison pour s'abaisser jusqu'à accorder quelque créance aux mystères enseignés par l'Église, ont montré une foi aveugle à l'endroit des atomes crochus, croyant ainsi se dégager de ce qu'ils appelaient les préjugés de leurs pères. Et ces gens n'ont fait aucune difficulté d'attribuer à des corpuscules invisibles et le plan et l'exécution des êtres qui peuplent l'univers.

Voilà pourtant la belle conception attribuée à ce qu'on appelle une haute raison, conception devant laquelle se sont prosternés des légions

²⁴ L'expression provient de Démocrite (v. -460 - v. -370), théorie selon laquelle les atomes constituant la matière devraient posséder des crocs afin de s'attacher les uns les autres. Il apparaît que Delsarte ignorait l'essor que connut la première moitié du XIX^e siècle en matière atomique. Pour ne nommer que quelques recherches en cette matière, précisons qu'à la toute fin du XVIII^e siècle, avec les travaux d'Antoine Laurent de Lavoisier (1743-1794), la chimie quantitative (lois de combinaison) put se développer. Par la suite, John Dalton (1766-1844) prolonge la démarche de Lavoisier en jetant les bases de la théorie atomique moderne : par voie d'induction, il découvre certaines des propriétés des éléments chimiques. Le comte Amadio di Quaregna Avogadro (1776-1856) et André-Marie Ampère (1775-1836) furent par la suite conduits, à même leur étude sur les gaz, à faire la distinction entre atome et molécule. Il importe toutefois de préciser qu'au cours du XIX^e siècle, les avancées en matière atomique étaient considérées comme de pures suppositions. (Rey (a), t. I, *op. cit.*, p. 606-607).

²⁵ Sous la Révolution, le vaudeville forme un nouveau genre théâtral et connaît de grands succès jusqu'à la Restauration. Au cours de la première moitié du XIX^e siècle, Eugène Scribe (1791-1861) domine le genre avec ses comédies-vaudevilles. Par la suite, Eugène Labiche (1815-1888), jusqu'en 1861, s'intéresse aussi au vaudeville ou à cet «art d'être bête avec des couplets» avant de s'intéresser à la grande comédie de mœurs et de caractère. (Corvin, 1998, t. II, p. 1691).

d'esprits forts. Et voilà à quel degré d'imbécile abaissement la raison peut entraîner l'homme !

Donc, il est dangereux de consulter la raison partout où l'évidence tend à se produire. Mais avant de pousser plus loin le cours de nos démonstrations, une question se présente : on se demande peut-être ce que nous pensons d'une autre raison : la raison pure²⁶. Je ne sais où ils ont constaté et étudié cette espèce de raison. Pour moi, je l'avoue en toute humilité, non seulement je n'ai jamais vu de raison pure, mais il ne m'a pas même été possible d'élever mon esprit jusqu'à comprendre ce que signifie la raison pure. J'ai bien peur que ce mot ne cache encore une sottise, une de ces sottises transcendantes qui n'appartiennent qu'aux philosophes idéologues²⁷. Je ne sais pourquoi, mais la raison pure de ces messieurs me

²⁶ Delsarte se réfère certainement à la *Critique de la raison pure* qu'Emmanuel Kant (1724-1804) a publiée, en Allemagne, en 1781 et en 1787. Des traductions françaises paraissent en 1835, en 1864, en 1865 et en 1869. La «raison pure» kantienne consiste en la faculté de connaître la nature du réel (construction de la connaissance) non pas à partir de l'étude des causes des phénomènes de l'univers, mais bien plutôt par le biais de la sensibilité et de l'entendement. «Kant démontre en particulier l'impossibilité pour la métaphysique d'être une science en raison de l'absence d'objet réel pouvant lui apporter du contenu. Pour lui, l'homme ne connaît pas les choses "en soi", mais "telles qu'elles lui apparaissent d'après les principes de son organisation comme être sentant et pensant". Dit autrement, les connaissances de l'homme sont celles des phénomènes et il ne lui est donc pas possible, à partir de la "raison pure" de connaître Dieu, l'immortalité de l'âme, le monde, la liberté, le moi... qui ne sont que des concepts et n'appartiennent pas au domaine sensible. La métaphysique, qui en fait des objets, est donc une illusion. // C'est dans la partie "idéal" (traitant de Dieu) de la "Critique de la raison pure" que Kant réfute les trois "preuves" métaphysiques de l'existence de Dieu : / la preuve ontologique (à partir de l'idée de Dieu) ; / la preuve cosmologique (nécessité d'un être suprême pour expliquer toute existence) ; / la preuve physico-téléologique (sur la finalité du monde).» Hypertexte : <atheisme.free.fr/Biographies/Kant.htm> (consulté le 29 décembre 2009). Pour Delsarte, le rationalisme critique de Kant relève d'une pure déraison.

²⁷ Voir p. 248, note 344. À la toute fin du XVIII^e siècle, les Idéologues ont constitué une école de pensée où un groupe d'intellectuels engagés dans un corps de savoirs - une «science des idées»-, ont convoité une synthèse des savoirs relativement à l'exercice de la pensée. L'école se voulait aussi un lieu d'éducation dont l'aspiration était de transformer la société tout entière. Selon les Idéologues, il était possible de détailler la formation des idées et de rendre compte de ce processus à partir des sensations. Sous le Directoire (1795-

fait tout l'effet de sentir à plein nez l'atome crochu. Enfin, ce n'est pas clair, mais pourquoi demander la clarté aux philosophes ? aux Idéologues ? S'ils étaient clairs, ils découvriraient leur néant²⁸. Or l'art pour eux, au contraire, tout leur art consiste à être obscurs afin d'être absurdes tout à leur aise et sans rien perdre pour cela de cette gravité philosophique à laquelle se laissent aisément prendre les esprits forts ou, comme on dit aujourd'hui, les libres penseurs.

Mais laissons là ces mots vides de sens et poursuivons le cours de nos démonstrations.

Ce que nous avons dit de la raison suffit déjà pour ne la pas confondre avec la faculté dont elle est la forme discursive. Mais ce n'est pas assez. Il faut, par des distinctions encore plus sensibles, rendre impossible toute confusion entre ces deux termes. La raison, quoique essentiellement liée à l'intelligence, n'est pas comme celle-ci primordiale dans l'homme. Ainsi, Dieu a créé l'homme intelligent et, par là, conséquemment, susceptible de raison. Mais nous ne voyons pas figurer le mot *raison* dans la Genèse parce qu'il n'exprime qu'une dérivation de l'esprit ou intellect. La raison est donc secondaire et postérieure dans l'ordre génétique²⁹. Mais voici, à l'appui de cette assertion, une preuve frappante et tout à fait indéniable : c'est que

1799), le projet des Idéologues eut une influence significative et disposa du soutien de Bonaparte. «[E]n 1812, Napoléon I^{er} désigna l'influence de l'«idéologie» comme une des causes des défaites françaises. S'ensuivit un glissement sémantique : *idéologie* devint, en français et dans plusieurs langues, un terme péjoratif, signifiant des élucubrations obscures et abstraites.» (Rey (a), t. II, *op. cit.*, p. 1793). Delsarte s'inscrit manifestement dans ce dernier courant.

²⁸ «Caractère inessentiel des êtres, de l'homme par rapport à Dieu.» (Rey (a), t. III, *op. cit.*, p. 913).

²⁹ Génétique : «1846, [...] «relatif aux fonctions de génération» (Dubois, et al., 2001, p. 335). Delsarte se réfère ici à l'*action d'engendrer* : l'intellect engendre la raison.

l'enfant naît intelligent et non pas raisonnable. C'est que l'intellect procède directement de cette véritable lumière qui éclaire tout homme en venant au monde, tandis que la raison n'est que le fruit de l'expérience. Une preuve de la supériorité de l'intelligence sur la raison c'est qu'elle participe de l'immutabilité et n'est pas, comme celle-ci, passible de progrès. Ainsi, l'enfant se montre pleinement intelligent, aussi intelligent que peut l'être l'homme adulte. Disons mieux : c'est surtout dans l'enfant que l'intelligence fait éclater ses plus vives lumières. Cependant, il n'est pas pourvu de raison. Pourquoi ? C'est qu'il n'a pas d'expérience. La raison est donc une puissance acquise et dont les clartés sont empruntées à l'expérience³⁰ ou à la tradition.

La raison est proportionnelle à l'expérience acquise. La raison rationnelle est la ration ou part d'expérience dévolue à chacun.

La raison est à la vision mentale exactement ce que l'œil est à la vision optique ; et de même que l'œil emprunte à la lumière du dehors son action visuelle, de même aussi la raison emprunte à l'expérience traditionnelle la possibilité de voir clair et juste. Il y a ici parité absolue.

Or supprimez la lumière, plus de vision possible. Supprimez la révélation, plus de bons sens possible. Et la raison, dès lors, n'est plus qu'une aveugle.

C'est qu'il y a entre la raison et l'intelligence, bien qu'il y ait inclusion et coessentialité entre ces termes, une grande différence dans le monde de la connaissance : car, comme le dit saint Augustin, l'intelligence connaît par la

³⁰ Le raisonnement se fonde sur l'expérience.

simple perception, et la raison par le procédé discursif³¹. Ainsi, tandis que l'intelligence connaît tout simplement une vérité intelligible par la lumière de sa propre intuition, la raison va, dans ce but, progressivement d'une chose comme à une autre qui ne l'est pas encore.

Ceci, comme dit saint Thomas, accuse une imperfection ; cela, au contraire, convient à un être parfait. Il est donc évident, ajoute le même docteur, que raisonner est, par rapport à connaître³², comme se mouvoir par rapport à être en repos, comme acquérir par rapport à posséder : l'un est d'un être imparfait et l'autre d'un être parfait ; et voilà pourquoi Boèce compare l'intellect à l'éternité et la raison au temps³³.

Cependant, la raison humaine offre, suivant le principe qui l'éclaire, 3 degrés d'élévation que nous allons, pour être compris, distinguer par 3 dénominations spéciales. La raison a 3 modes d'illumination, c'est-à-dire

³¹ Chez Augustin, il y a d'abord présence d'une perception intérieure (compréhension sensible) qui relève de l'intelligence (caractère de la foi) ; la raison, cette faculté discursive, engendre une connaissance rationnelle qui appartient à la perception sensible. Augustin divise les hommes en deux groupes : «les charnels et les spirituels. Ils se distinguent en ce que les spirituels ont l'intelligence de ce qu'ils croient, alors que les charnels ne font que croire [...]. Cette intelligence des spirituels se réalise par une perception intérieure - *«ipsa mente»*. Même dans la foi, les hommes charnels [...] ne comprennent pas, parce qu'ils jugent et pensent selon une manière terrestre (c'est-à-dire charnelle).» (Hardy, 1974, p. 58-61).

³² Pour Thomas d'Aquin, la connaissance est sensible avant d'être intelligible. Les sens produisent l'acte de connaissance sensible, et l'action de l'intellect permet une connaissance de la nature des choses : l'idée se forme alors à partir d'un procédé d'abstraction.

³³ Boèce (v. 480-525) aborde la problématique de l'éternité et du temps sous l'angle d'une opposition : l'un est de l'ordre du permanent (intelligible), l'autre du successif (sensible). «Les rapports que le temps entretient avec l'éternité sont les mêmes que ceux du monde sensible avec le monde intelligible : ce sont des rapports spéculaires et dégradés. L'éternité est définie comme une permanence fixe, immobile, alors que le temps est saisie dans une impermanence fondamentale.» (Bakhouche, 2003, p. 14).

qu'elle puise ses lumières à trois sources distinctes, à savoir : la tradition ou l'expérience d'autrui, l'expérience personnelle et enfin la raison des choses.

Élevée par la tradition, la raison s'appelle sens commun ; élevée par l'expérience personnelle à la connaissance des principes, la raison s'appelle science³⁴ ; élevée par la contemplation des principes à la perfection de l'intellect, la raison s'appelle sagesse³⁵.

Ce que nous appelons raison pratique est fondée sur l'autorité de la tradition ou sur les leçons de l'expérience d'autrui en ce qui touche les choses usuelles et morales de la vie.

³⁴ Cette science relève, chez Augustin d'Hippone, de la raison inférieure (le sensible). « Cette conception spécifiquement augustinienne des rapports de la science à la sagesse repose donc sur une double série d'équivalences parallèles qu'il faut garder présentes à la pensée pour comprendre les textes généralement fort complexes où elle s'exprime. D'une part, nous avons une connaissance de l'intellect ou de la raison supérieure tournée vers les idées divines, de l'ordre de la contemplation, fondée sur un acte de soumission à Dieu et béatifiante : la sagesse. D'autre part, nous avons une connaissance de la raison inférieure, tournée vers les choses sensibles, de l'ordre de l'action, fondée sur un acte d'avarice et dégradante : la science. » (Gilson, 2003, p. 157-158).

³⁵ Selon la pensée augustinienne, la sagesse appartient à la science. « On nomme science, en effet, toute connaissance certaine et indubitable ; la sagesse ne serait pas une connaissance digne de ce nom si elle ne présentait les caractères d'une absolue certitude et si, par conséquent, elle n'était pas une connaissance scientifique. [...] Quel qu'en soit l'objet, la sagesse ne peut être qu'une connaissance qui mette en jeu les plus nobles activités de la pensée humaine, puisqu'elle doit nous conduire à la béatitude comme à notre ultime fin. Si donc nous voulons savoir à quel ordre de connaissances la sagesse appartient, ce sont d'abord ces activités les plus nobles qu'il s'agit de déterminer. Or il y a en nous, pour ainsi dire, deux hommes : l'homme extérieur et l'homme intérieur. Relève de l'homme extérieur, tout ce qui nous est commun avec les animaux : corps matériel, vie végétative, connaissances sensibles, images et souvenirs de ces sensations ; relève de l'homme intérieur, au contraire, tout ce qui nous appartient en propre et ne se rencontre pas chez les animaux. Nous jugeons nos sensations, nous les comparons entre elles, nous mesurons les corps et les figures en les soumettant aux proportions et aux nombres. Dans chacune de ces opérations, ainsi qu'on l'a vu, interviennent ces raisons éternelles et divines qui ne sont perceptibles qu'à la pensée proprement dite : *mens*. » (Gilson, *op. cit.*, p. 150-151).

La raison *spéculative* ou discursive juge d'après le critérium de sa propre expérience, en induit des conséquences plus ou moins conformes aux enseignements traditionnels et arrive par l'ordre logique de ses déductions et en vertu des principes qu'elle accepte et qu'elle applique à ses découvertes. Elle arrive ainsi à ce qu'on appelle la science.

La raison *transcendante* poursuit dans les effets qu'elle examine la recherche de leur cause et s'élève par là à la raison même des choses. Pour cela, elle fait taire les raisonnements, entre en une silencieuse et persévérante observation. Elle consulte les faits, regarde, étudie et interroge les principes d'où elle les voit se déduire et, sans se laisser vaincre par l'obscurité dont ces principes s'enveloppent, elle perce cette obscurité par la force pénétrante d'une attention soutenue. Mue par le critérium de la foi, elle sait que l'esprit de Dieu gît au fond de ces mystères. Elle s'y attache, s'y unit par la contemplation et puise enfin dans cette union sa force, sa lumière et sa joie.

Telle est la voie de la sagesse, et telles sont, pour la raison, les avantages inestimables de la foi. C'est en effet par la foi que la raison se supériorise³⁶ et s'élève à la hauteur de l'intellect où elle puise sa certitude. Elle croit parce qu'elle veut comprendre et parce qu'elle sait que la foi est le principe prochain de la science.

Ainsi, la grandeur de la raison est proportionnelle à l'humilité, je veux dire aux efforts qu'elle multiplie pour s'oublier elle-même quand la vérité lui parle.

³⁶ Voir p. 732, note 10.

Mais telle n'est pas la manière de procéder des esprits forts : ceux-ci ont horreur des mystères vers lesquels les poussent cependant de justes instincts³⁷. C'est que, disons le mot, ils ont peur d'y trouver Dieu ! Dieu les gêne.³⁸

Il y a chez ces esprits dévoyés tant de présomption, tant de suffisance, tant d'amour de soi qu'ils se sont, dans le néant de leur orgueil, érigés un culte à eux-mêmes, je veux dire à leur propre raison. Ils l'ont divinisée, cette pauvre frêle raison, et cela en la mutilant, en la proclamant indépendante et libre de toute loi, de tout principe défini, de tout frein. Aussi, à quels excès d'imbécillité n'avons-nous pas vu tomber ces libres penseurs, ces apôtres de la raison indépendante qui, par principe, se targuent d'être sans foi ni loi. De là vient le mépris qu'affectent ces mécréants pour tout ce qui croit et espère ici bas. De là leur ignorance systématique des questions principiantes³⁹, de

³⁷ En référence à la conception augustinienne, Delsarte associe l'activité des savants à la connaissance inférieure. «La véritable différence qui les oppose [connaissances inférieure et supérieure] tient à la nature de leurs objets. Celui de la sagesse est tel, qu'en raison de son intelligibilité même, tout mauvais usage en est impossible ; celui de la science est tel, qu'en raison de sa matérialité même, il est constamment exposé à tomber sous les prises de la cupidité. De là la double qualification que la science peut recevoir selon qu'elle se subordonne à l'appétit comme il arrive lorsqu'elle se prend elle-même pour fin, ou qu'elle se subordonne à la sagesse, comme lorsqu'elle s'ordonne en vue du souverain bien. Ainsi mise à la place qui lui revient, la science trouve son emploi légitime entre la connaissance sensible des corps et l'intuition pure des Idées divines» (Gilson, *op. cit.*, p. 157).

³⁸ Dans le manuscrit, Delsarte indique en note : «Voir notre conférence sur *Les sources de l'art.*» Il s'exprime de façon tout aussi similaire dans le cadre de sa conférence *De l'art et de sa genèse* : «Ainsi, tant que l'œuvre de Dieu n'a pas été, par l'homme, sans prétexte de progrès, altérée, défigurée, rabougrie, il passe devant elle, froid et indifférent spectateur et en détourne dédaigneusement la tête. Mais voyez par contre, voyez avec quelle complaisance superbe il se prend à exalter l'esprit humain et ses progrès et ses conquêtes sitôt que transpire quelque peu le caractère de son indigence ou des désordres, produits de son infirmité.» (*Op. cit.*, notre édition, p.743).

³⁹ Voir p. 788, note 5.

là l'incurable aveuglement où ils se complaisent, de là enfin les inconséquences et contradictions dont ils offrent un spectacle vraiment humiliant pour l'esprit humain.

Mais l'homme a beau faire, il ne saurait échapper aux mystères qui l'environnent de toute part comme un abîme où se perd inévitablement sa raison dès qu'elle n'y cherche pas la lumière.

L'homme se heurte à tout propos contre les effets d'une raison plus forte que la sienne, raison souveraine devant laquelle il faut, bon gré mal gré, qu'elle s'incline et confesse l'inanité de ses jugements⁴⁰. La logique n'est pas pour elle un guide sûr, et là où la raison se croit le plus solidement établie, il lui arrive de trébucher honteusement pour l'opinion qu'elle a de l'infailibilité de ses voies.

Montrons, par un simple exemple, à quels soufflets la raison s'expose quand, devant la raison des faits dont elle dédaigne les enseignements, elle compte sur l'appui de sa logique.

Sans doute, il est logique et parfaitement conforme à la raison de dire que un et un font deux, et à cet égard nul doute ne semble possible. Eh bien! cette vérité élémentaire, la plus indéniable qui se puisse produire aux yeux de tous, ne constitue pas, malgré toutes les certitudes qui semblent l'appuyer, un axiome inébranlable, car il est des cas où un plus un ne font pas deux !

⁴⁰ La pensée augustinienne fournit les ordres à la faculté de raison : «Disons donc que l'homme a une pensée : *mens* ; que cette pensée exerce une activité qui lui est propre afin d'acquérir la connaissance, c'est la raison : *ratio* ; qu'enfin la connaissance même obtenue par la raison, ou vue de la vérité enfin acquise, est l'intelligence : *intellectus*. Bref, l'homme est à l'image de Dieu en ce qu'il est une pensée qui s'enrichit progressivement de plus en plus d'intelligence, grâce à l'exercice de la raison.» (Gilson, 2003, p. 34).

Certes, une pareille proposition semble peu raisonnable, car son admission entraînerait avec elle le renversement de ce qu'on appelle les saines notions de la logique ! Mais alors que dira donc le logicien si j'affirme que un plus un ne fait, dans un certain cas, qu'une demie ? Prendra-t-il seulement la peine de me réfuter ? Non, il me rira au nez ; il ne m'écouterà pas et me taxera d'absurdité et de folie, préférant ainsi perdre l'occasion de s'instruire plutôt [que] de confesser simplement l'impuissance de sa logique.

Là est le mal, et c'est généralement de cette façon que l'on perpétue son ignorance. Mais revenons au fait qu'il s'agit de prouver contre la logique et les prétentions d'une vaine raison. Or il est logique et parfaitement conforme à la raison que deux instruments de musique sont plus bruyants qu'un seul et qu'ainsi deux contrebasses, par exemple, accordées à l'unisson et placées l'une près de l'autre produisent un son d'une intensité double. C'est là, ce [me] semble, une chose élémentaire. C'est clair, dira-t-on, comme un et un font deux. Eh bien! non, ce n'est pas si clair qu'on le suppose ; c'est au contraire une erreur, car une expérience attentive prouve ici que le résultat est diamétralement opposé aux conclusions logiques.

Voilà un fait qu'aucun argument ne saurait détruire : c'est que deux basses placées dans les conditions que j'ai dites, condition de voisinage et d'identité tonale, loin d'additionner leur résultante individuelle se trouvent ainsi réduites chacune au quart de sa sonorité propre ; ce qui au total produit, au lieu d'un son double, un son réduit à la moitié de celui que donne individuellement chaque instrument isolément pris. Voilà comment une puissance plus une puissance analogue égalent ensemble $\frac{1}{2}$ puissance, et voilà comment on est forcé d'admettre que un et un ne font pas forcément deux. Ce n'est pas logique, j'en conviens, mais il faut en passer par là.

J'ai poussé plus loin l'expérience. J'ai pu, dans l'instrument qui m'a valu une médaille de première classe à l'Exposition de 1854⁴¹, mettre à la fois à l'unisson 36 cordes du même piano. Eh bien ! toutes ces cordes frappées ensemble n'atteindraient pas l'intensité du son produit par l'une d'elles isolément frappée. Tous ces sons, loin de se fortifier en se conjuguant, se neutralisaient réciproquement.

Il faut que la logique se taise et que la raison s'incline devant la brutalité d'un fait auquel il n'y a rien à objecter.

Puisqu'il s'agit du phénomène de la sonorité, tirons-en un autre exemple tout aussi écrasant d'illogisme que le précédent.

Lorsque deux phénomènes similaires diffèrent entre eux par quelque côté, la discordance amenée par cette différence est plus sensible et plus frappante en raison du plus grand rapprochement de ces phénomènes. Par contre, la dissemblance est d'autant moins appréciable que ces phénomènes sont plus distants entre eux.

Cela est d'une logique rigoureuse et parfaitement conforme à la raison. Eh bien ! il est des cas où il faut affirmer le contraire. Ainsi, le même son produit - je suppose - par deux flûtes mal accordées entre elles forme dans l'air ces battements désagréables qu'amènent inévitablement les sons discordants. Il ne semble pas douteux qu'en rapprochant de plus en plus ces instruments discordants la fausseté de leur rapport ne soit de plus en plus frappante, de plus en plus intolérable. Erreur ! car alors, et surtout si les

⁴¹ Rappelons qu'en 1854, Delsarte dépose une demande de brevet pour son invention du guide-accord. En 1855 (15 novembre), à l'Exposition universelle de l'industrie, il obtient une médaille d'or pour cette invention.

embouchures de ces instruments sont concentriquement dirigées, il se produit entre les deux sons discordants un mutuel déplacement qui rétablit la justesse. Ainsi, le son le plus bas {se hausse} tandis que le plus haut s'abaisse de telle sorte que ces deux sons se confondent à leur rencontre et forment d'eux-mêmes un unisson parfait. Or voilà, contre toute donnée rationnelle, des contrastes qui, loin de s'exagérer par leur contact, diminuent de proche en proche jusqu'à complet effacement. Ainsi, donc, [étant] donné deux instruments de même nature, si l'unisson qu'ils affectent est juste, ils entrent, en raison de leur rapprochement, dans un état négatif qui neutralise leur sonorité ; tandis que le contraire a lieu à l'égard d'[un] unisson faux. Ici, les instruments s'identifient, la sonorité s'accroît et la déviation tonale se rectifie jusqu'à la plus parfaite justesse.

Eh bien ! rationalistes obstinés, que pèse donc ici votre logique ? Dites, vous a-t-elle armés contre les surprises que vous réservent tant de faits si peu d'accord avec vos raisonnements ? Ah ! vaine et superbe raison, incline-toi, confesse l'inanité de tes voies. Encore une fois, incline-toi et contemple ce mystère d'où jailliront pour toi de lumineux enseignements.

Au fond, les mystères peuvent surprendre et dérouter une raison dépourvue de principes. Mais ne lui sont jamais contraires parce qu'ils procèdent de la raison même de cette suprême raison qui nous a faits à son image et [qui,] par cela même, est toujours d'accord avec la raison individuelle tant que celle-ci veut lui faire le sacrifice de ses préjugés et en écouter les infaillibles leçons. Mais la raison de l'homme, le plus souvent, n'écoute qu'elle-même. De là, encore une fois, naissent ses infirmités. Ainsi, qu'arrivera-t-il si les vérités que j'énonce ici vous sont obscures et ne paraissent pas tout d'abord conformes aux appréciations de votre logique ? Vous vous hâterez de les rejeter de toute la hauteur de votre dédaigneuse

raison, laquelle rougirait d'admettre ce qu'elle ne comprend pas. Pauvre raison qui d'elle-même comprend si peu de choses et admet tant de sottises dès qu'un savant les affirme. Il arrivera donc que vous vous fortifierez dans l'erreur où se complaît votre ignorance. Eh ! voyez cette fière raison qui n'a jamais su s'incliner devant un mystère révélé. La voilà qui se courbe sous les turpitudes qu'il aura plu à un savant d'endosser.

Ainsi, elle refusera, cette raison, comme indigne d'elle, toute croyance à l'action divine, aux anges, etc., et n'osera pas douter de l'existence des atomes crochus !! Voilà pourtant l'excès d'indigence mentale où tombent à leur insu les ennemis de la foi !

APPENDICE D

NOTRE MÉTHODE

Ce texte est l'un des derniers de Delsarte que nous ayons retrouvé. Delsarte le rédige et le peaufine au début de l'hiver 1871¹. Il s'agit d'une forme de testament olographe² où Delsarte vise à établir la synthèse de ses travaux. Ce texte était destiné à J. S. MacKaye ; il visait à appuyer ce dernier dans ses démarches en vue de l'ouverture prochaine d'une école d'art en sol américain³.

Nous avons cinq états d'un même texte. Le manuscrit I⁴ se compose de deux pages sur feuillets de 20 cm X 31 cm à l'encre noire. Le texte présente une phase pré-rédactionnelle où l'auteur assure un travail de réflexion préliminaire, étape où il détermine la nature de son projet.

¹ C'est J. S. MacKaye (lettre datée du 6 janvier 1871) qui demande à Delsarte de lui acheminer des documents retraçant l'«esquisse de son système» (Porte, *op. cit.*, p. 19). Delsarte termine la rédaction de ce texte au cours du mois de février 1871 (Porte, 1992, p. 25).

² Delsarte était déjà malade lorsqu'il est contraint de quitter Paris (10 septembre 1870). Il meurt (pathologie cardiaque) six mois après avoir rédigé ce texte, soit le 20 juillet 1871.

³ MacKaye se proposait de venir en aide à Delsarte lors de son exil à Solesmes. Voir p. 864, note 2.

⁴ Les ms I, II, et III proviennent de Louisiane : HML box 1, folder 24b.

Essentiellement, ce premier texte se soucie d'orienter, à même les paramètres du système expressif, la fécondité du signe trinitaire, «pierre de touche de toute vérité, de tout organisme et conséquemment de toute science⁵».

Le manuscrit II ne comporte qu'une seule page à l'encre noire sur feuillet de 20 cm X 31 cm. Delsarte s'exerce ici à la rédaction de l'introduction. Au bas de cette page, nous remarquons des notes, étape d'initialisation où le projet d'écriture prend forme.

Dans le manuscrit III (composé de deux pages sur feuillets de 20 cm X 31 cm à l'encre noire), l'introduction est presque finalisée. On retrouve en espace marginal de la deuxième page des notes de rédaction au plomb. Ce texte présente une première phase rédactionnelle où il y a présence de notes documentaires et d'idées premières. Ce dossier permet à Delsarte d'assurer un travail de sélection, voire même de textualisation.

Le manuscrit IV se compose de deux pages sur feuillets de 20 cm X 31 cm à l'encre noire. Il s'agit d'une phase de textualisation et de structuration où l'auteur assure le développement du projet d'écriture. Nous nous situons toujours, ici, dans la dynamique du manuscrit.

Le manuscrit V⁶ se compose de 4 pages sur feuillets de 26,5 cm X 20 cm. Ce manuscrit présente une phase pré-éditoriale (manuscrit définitif⁷).

⁵ Voir p. 100, notes 2 et 3.

⁶ Le ms V est conservé au New Hampshire : RL, ML-5 (7) : 5. Nous n'avons pas retrouvé de brouillons avancés (phase pré-éditoriale).

Nous croyons qu'il soit de la main de Magdeleine, fille de Delsarte. Il s'agit ici d'un dernier état autographe qui représente un état final. Nous avons été contraint de nous servir du ms V comme texte de base puisque les quatre précédents ne fournissent qu'une étape préliminaire de rédaction.

⁷ Par définition, un manuscrit définitif présente un avant-texte qui en est arrivé à son dernier état autographe, manuscrit sur lequel peut encore apparaître quelques modifications. Précisons que le ms V n'en présente aucune.

Notre méthode

La méthode qui forme la base de notre enseignement est d'origine divine, en ce sens qu'elle procède de la méthode même du Christ, laquelle prête à toute vérité, comme à toute proposition d'ordre métaphysique, l'appui d'une démonstration matérielle ou organique.

Cette méthode - dont l'Église nous a dévoilé la puissance, - ne laisse nulle prise à l'erreur et constitue, contre les utopistes modernes et contre leurs sophismes¹, une arme irrésistible et toujours triomphante. Saint Paul, ce maître des maîtres, a déterminé avec une précision admirable le principe fondamental de cette méthode : «Les choses obscures et cachées de Dieu, a-t-il dit, sont rendues claires et évidentes par la création²». Or, d'après ce

¹ Il va sans dire que, pour Delsarte, Hegel risque fort d'incarner cet utopisme français. D'autres, à la même époque, tiennent un discours non équivoque à cet effet. Auguste Gratry, prêtre de l'Oratoire de l'Immaculée conception et professeur de théologie morale à la Sorbonne, écrit à cet effet : «Or Hegel est le père des Sophistes français contemporains que je veux faire connaître. Il est bien entendu qu'à peu près aucun d'eux ne s'avoue disciple de Hegel ; quelques-uns même le réfutent avec force ; tous cependant sont pénétrés de sa doctrine, et ceux-là même qui la réfutent en admettent les principes, tout en les repoussant.» (Gratry, 1864, p. 15). Pour sa part, Étienne Vacherot (ancien directeur des Études à l'École normale écrit au sujet de la philosophie hégélienne : «Donc le Dieu de la pensée, l'Idéal suprême, [...] l'idée absolue de Hegel a plus de vérité [...] que le Dieu réel et vivant, dont les sens et l'imagination nous donnent le spectacle. [...] [E]n plaçant son Dieu dans le sanctuaire de la pensée, elle lui assigne son véritable ciel.» (Vacherot, 1863, p. 268).

² «Voici donc le sens des paroles de saint Paul: "Les Oeuvres de Dieu sont si parfaites qu'elles donnent aux âmes attentives et intelligentes la connaissance de Dieu la plus exacte, la plus claire, et la plus évidente. C'est surtout dans cette intention que Dieu a établi l'ordre admirable qui règne dans les créatures, afin que leur grandeur, leur éclat, la position qu'elles occupent, leurs vertus, leurs fonctions, toutes leurs autres qualités, fissent impression sur l'âme du spectateur, que son esprit et son coeur fussent excités à rechercher le Créateur et le suprême artisan de toutes choses, à l'adorer, et que le spectacle extérieur de la création fût pour lui comme un livre ouvert devant ses yeux.» (Jean Chrysostome, psaume 111).

principe si nettement établi, l'étude des choses matérielles et sensibles doit donc nous conduire à l'intelligence des choses spirituelles et divines³. C'est que, ainsi que l'expérience n'a cessé de nous le démontrer, tous les objets de la création portent indistinctement au fond de leur organisme les caractères d'un enseignement transcendantal. Aussi, quiconque sait voir et comprendre ces caractères trouvera dans chaque phénomène de la nature une leçon lumineuse ; et pour peu qu'il examine son propre corps, pour peu qu'il sache l'interroger, il tirera de ses puissances constitutives le critérium infailible des sciences, car le corps de l'homme, ce diamant de la création, est l'alphabet universel de l'encyclopédie du monde⁴.

Tout ceci est d'une exactitude rigoureuse et trouve dans la forme pédagogique du Sauveur la plus imposante confirmation : le Christ, en effet, empruntait incessamment à la nature les expressions de son enseignement surnaturel. Il tirait de tout objet qui s'offrait à sa vue la base démonstrative des vérités éternelles et faisait ainsi jaillir des choses les plus viles les splendeurs fulgurantes de sa divine doctrine.

Or telle est, dans la mesure de nos forces, notre manière de procéder : repoussant *a priori* comme non fondée toute proposition que n'appuierait pas une série de preuves sensibles ; restituant à la métaphysique les bases physiques sans lesquelles elle n'est rien qu'une ombre vaine ; procédant invariablement de l'Esprit au corps et du corps à l'Esprit ; déterminant la part

³ Thomas d'Aquin écrit : « Nous recevons [...] des choses sensibles notre connaissance. Mais comme l'objet sensible n'est pas actuellement intelligible, il faut admettre dans l'âme, en plus de l'intelligence formellement connaissante, une forme active capable d'abstraire des images les espèces intelligibles. (*Somme théologique*, 1^{re} partie, q. 14, a. 1 ; *Il Contra Gentiles*, cc. 59, 72).

⁴ Voir p. 210, note 254.

relative ou la prédominance successive de la Vie, de l'Esprit et de l'Âme dans la raison formelle ou la constitution organique des êtres⁵, nous pourrions toucher du doigt, pour ainsi dire, les choses du ciel devenues, par cette double voie, claires et évidentes. Ainsi, nous aurons ajouté aux preuves persuasives de la foi et aux preuves démonstratives de la science - toujours discutables pour qui veut se soustraire à la vérité⁶ -, nous aurons, dis-je, ajouté à l'appui de cette vérité qu'on persisterait à nier des preuves écrasantes d'évidence et, par là même, objectivement indiscutables.

C'est ainsi, et comme pour confirmer divinement notre double voie d'examen et de démonstration⁷, que l'homme se trouve possesseur de deux natures : nature corporelle et nature spirituelle ou, comme le dit excellemment saint Paul, deux hommes : l'homme charnel et l'homme céleste⁸. Or les principes constitutifs de l'homme céleste nous fourniront, en premier lieu, les moyens de démontrer avec évidence les raisons formelles

⁵ Voir p. 187, note 180.

⁶ Delsarte écrit à la même époque : «C'est en effet par la foi que la raison se supériorise et s'élève à la hauteur de l'intellect où elle puise sa certitude. Elle croit parce qu'elle veut comprendre et parce qu'elle sait que la foi est le principe prochain de la science. Ainsi, la grandeur de la raison est proportionnelle à l'humilité ; je veux dire aux efforts qu'elle multiplie pour s'oublier elle-même quand la vérité lui parle.» (*Traité de la raison*, notre édition, p. 801).

⁷ Celle de la foi (spirituel) et de la science (naturel).

⁸ Delsarte se réfère-t-il à la seconde Épître aux Corinthiens de Paul de Tarse où il y a présence d'opposition entre l'homme charnel (stade d'un comportement dicté par les sentiments et les émotions, sans l'enseignement et la puissance de l'Esprit) et l'homme spirituel (dirigé par l'Esprit, nouvelle vie en Jésus de Nazareth) ? «Mais l'homme animal ne reçoit pas les choses de l'Esprit de Dieu, car elles sont une folie pour lui ; et il ne peut les connaître parce que c'est spirituellement qu'on en juge. // L'homme spirituel, au contraire, juge de tout, et il n'est lui-même jugé par personne. // Car qui a connu la pensée du Seigneur, pour l'instruire ? Or nous, nous avons la pensée de Christ» (1 *Corinthiens*, 2 : 14-2 : 16).

de l'organisme affecté à l'homme charnel⁹ ; en second lieu, nous nous servons des organes et des forces combinées de l'homme charnel pour faire éclater aux yeux de la raison les puissances immanentes et les vertus de l'homme céleste.

Notre système

Nous avons, en peu de mots, caractérisé l'excellence de notre méthode. Parlons maintenant du système sur lequel elle repose et auquel elle emprunte sa plus haute valeur.

Il fallait, à l'appui de notre méthode et pour qu'elle ne demeurât pas vaine entre nos mains, un principe clair et sûr d'où l'on vit découler la vérité comme d'une source limpide. Il fallait un critérium d'examen contre lequel aucun fait ne put protester. Il fallait une pierre de touche, une formule infaillible qui fût comme le signalement de la vérité ou le moyen de la rendre évidente à tous les yeux.

À ces titres, on le conçoit aisément, notre critérium ne pourrait sortir de l'étroit cerveau d'un homme ! Aussi n'avons-nous pas songé à le demander aux philosophes ou aux savants si pleins, les uns et les autres, de faiblesses, d'incertitudes et de contradictions.

Ce critérium infaillible qui ne pouvait venir que du ciel, nous l'avons trouvé dans la formule que l'Église met de bonne heure entre les mains des

⁹ La référence au Pseudo-Denys l'Aréopagite et à Swedenborg est manifeste. Voir p. 58.

enfants et dont Bossuet¹⁰ parlait avec un accent de respect qui doublait son génie.

Si nous tenons aujourd'hui le secret des puissances comprises sous cette formule, c'est encore à saint Paul que nous en sommes redevables. Voici à quelle occasion - c'est à propos de la déclaration itérative par laquelle ce vaste et lumineux esprit caractérisait sa science - : «Je ne sais, disait-il, au mépris de la sagesse humaine, je ne sais que Jésus crucifié.¹¹» Qu'est-ce à dire? Jésus crucifié s'exprime-t-il autrement chez les chrétiens que par le signe de la croix? Or le signe de la croix est donc la source où saint Paul puisait son enseignement souverain¹².

C'en était assez pour nous qui inclinons volontiers notre raison devant les oracles de la foi ; c'en était assez pour nous convaincre que là aussi devait être le critérium que nous cherchions avec ardeur.

¹⁰ Il s'agit de la prière du *Notre Père* de Bossuet (XXII^e jour - XXVII^e jour, Oraison dominicale : Notre Père (Mth. VI. 9), in Bossuet, 1836, p. 181-184).

¹¹ Il s'agit de la première épître de Paul de Tarse aux Corinthiens (I, 2 : 2) : «Car je n'ai pas eu la pensée de savoir parmi vous autre chose que Jésus-Christ, et Jésus-Christ crucifié.»

¹² Au sujet de la prédication de la croix, nous rapportons les paroles de Paul de Tarse : «Ce n'est pas pour baptiser que le Christ m'a envoyé, c'est pour annoncer l'Évangile, et cela sans la sagesse du langage, afin que la croix de Christ ne soit pas rendue vaine.» (*Corinthiens*, 1, I : 17). Lors d'une audience générale, Benoît XVI prononce ce qui suit au sujet du signe de la Croix : «Pour saint Paul, la Croix a un primat fondamental dans l'histoire de l'humanité ; elle représente le point central de sa théologie, car dire Croix signifie dire *salut comme grâce donnée à chaque créature*. Le thème de la Croix du Christ devient un élément essentiel et primordial de la prédication de l'Apôtre» (Benoît XVI, *La théologie de la Croix dans la christologie de saint Paul*, Rome, 29 octobre 2008, Libreria Editrice Vaticana, 2008).

C'est qu'en effet, et nous rendons grâce à Dieu de nous l'avoir découvert, le signe de croix n'est pas seulement l'abrégé de la théologie et de tout ce qu'enseigne l'Église, il est encore la lumière des sciences, lumière translumineuse^o au contact de laquelle tout se simplifie et s'explique nettement. Mais d'où vient l'éloquente fécondité de ce signe? C'est qu'il symbolise la Trinité divine et, qu'à ce titre, il exprime la triple causalité, je veux dire : la cause, le principe et la fin des êtres et des choses.

C'est ainsi que le signe de la croix est, comme nous le démontrerons, la pierre de touche de toute vérité, de tout organisme et conséquemment de toute science. Or cette courte formule qui résumait la sagesse de saint Paul et dans laquelle sa sublime intelligence s'absorbait toute entière contient, dans la simplicité de ses termes, la science des sciences !

Si le petit enfant comprenait le sens qu'exprime la croix de Jésus placée en tête de son alphabet¹³, il en saurait plus que tous les sages de la Terre, car cette croix est l'*alpha* et l'*oméga* de l'art¹⁴ aussi bien que de la science¹⁵. Pourquoi, me disais-je, quand j'étais enfant, pourquoi cette petite croix avant la lettre A? Pourquoi me la fait-on invariablement nommer quand je récite mon alphabet? Ce [qui], si j'eusse osé le hasarder tout haut, eût probablement assez embarrassé mon maître. Depuis ce temps, hélas ! on a

¹³ «Les abécédaires scolaires sont calligraphiés en grosses lettres rehaussées de rouge. Tous débutent par une croix qui rappelle aux enfants qu'il faut se signer et dire "croix de par Dieu" avant de lire l'alphabet» (Marie-Pierre Litaudon, *Abécédaires : ordre et commencements*, hypertexte espositions.bnf.fr/livres-enfants/arret/03_3.htm (consulté le 19 décembre 2009)).

¹⁴ Voir p. 154, note 110.

¹⁵ La science delbartienne, relevant d'une méthode empirique, s'intéresse essentiellement aux fonctions et propriétés de l'organisme.

fait disparaître, avec bien d'autres choses, le signe révéral par où commençait l'alphabet. Cette tradition n'a pas plu à nos libres penseurs¹⁶, et c'est par de telles suppressions qu'ils prétendent affirmer ce qu'ils appellent le progrès ! Eh bien ! convaincu du peu de savoir de tant de gens que l'on nomme savants, désespéré de ma propre ignorance, j'en suis revenu, par la grâce de Dieu, à l'alphabet de mon enfance. Je l'ai médité autant que je l'ai pu, n'ayant encore nulle méthode d'observation pour en tirer tout le fruit possible, et avant de m'interroger moi-même sur la valeur phonétique ou physiologique de la lettre *A*, de la lettre *B*, etc, choses profondément ignorées de nos philologues ou linguistes¹⁷, je me suis arrêté à cette croix de Jésus, traitée aujourd'hui comme l'expression d'un bigotisme imbécile¹⁸, et j'y ai puisé les bases d'un système qui forme comme le champ d'optique au travers duquel j'examine tous les objets de l'univers. J'ai pu, par ce moyen puissant, contempler la Jérusalem céleste dont nous portons au fond de nous-mêmes les caractères fulgurants. En résumé, la formule qui se dégage du signe de croix et qui fait le fond de notre enseignement constitue à la fois la plus utile comme la plus haute forme de généralisation et le moyen le plus fécond

¹⁶ Qui, en matière religieuse, ne se fie qu'à la raison, ne désire être influencé par aucun dogme.

¹⁷ Au cours de la deuxième moitié du XIX^e siècle, la philologie vise à établir et à éditer des textes authentiques. « Indéniablement, la période qui s'étend de 1860 à 1920 correspond à l'âge des études philologiques ; c'est alors que la quasi-intégralité de tout ce qui a matériellement survécu de l'Antiquité a été établie et transmise. En Allemagne, mais aussi en Angleterre, au Pays-Bas, en France, dans les pays scandinaves et aux États-Unis fleurissent un très grand nombre d'éditions, produites dans l'esprit positiviste de la fin du XIX^e siècle. » (Rey (a), t. III, *op. cit.*, p. 1646). *Linguiste* : voir p. 163, note 134.

¹⁸ Delsarte situe ici l'opposition entre foi et raison qui sévit au cours du XIX^e siècle français. Voir p. 119, note 38.

d'investigation scientifique. C'est la clef du triple sanctuaire de la Vie, de l'Esprit et de l'Âme, sanctuaire où nous trouverons, en vérité, contre les maux dont l'erreur est fatalement suivie, le rafraîchissement des sens, la lumière de l'esprit et la paix du cœur.

Critérium universel

La Trinité, base hypostatique des êtres et des choses, est le reflet de la majesté divine dans son œuvre. Elle est comme une réverbération sur nous de sa propre lumière. La Trinité surgit dans les moindres compartiments de l'œuvre divine et doit être considérée, ainsi que nous l'avons déjà dit, comme le moyen le plus fécond d'investigation scientifique¹⁹. La Trinité est notre guide dans les sciences d'application dont elle est à la fois la lumière et l'énigme. Cause, principe et fin de toute science, elle en est le critérium infaillible, et il faut en partir comme d'un axiome inébranlable.

Théorème

Toute vérité est triangulaire, et nulle démonstration ne répond à son objet qu'en vertu d'une formule triplement triple²⁰.

¹⁹ Voir p. 146, note 94.

²⁰ Référence au réseau différentiel de formes expressives que constitue son accord de neuvième. Voir p. 49, note 121, p. 159, note 124 et p. 246, note 340.

Démonstration

Pour pénétrer le sens de ce théorème d'abord énigmatique et dont nous réservons à dessein la formule définitive pour s'expliquer l'universalité de ses applications et en apprécier la merveilleuse fécondité, enfin pour percer le voile des obscurités dont il paraît enveloppé, il faut comprendre la Trinité autant qu'il est donné à l'homme de comprendre les choses de Dieu. Pour cela, il est nécessaire d'en poursuivre l'étude jusque dans les profondeurs de ses immanences²¹, et c'est en spécifiant les convenances de rapport des trois adorables personnes entre elles qu'il est possible d'élever son esprit à la région des translumineuses° clartés qui jaillissent de la divine obscurité de ce mystère. Or chacun des termes de la Trinité est dans les deux autres.

[***]

²¹ Immanence : intériorité de la nature du sujet agissant. Voir p. 239, note 316.

APPENDICE E

CORRESPONDANCE

Lorsque l'Américain James Morrison Steele MacKaye (1842-1894) rencontre Delsarte, il est âgé de 27 ans. Né à Buffalo (New York), il est le fils du colonel James Morrison M^cKaye¹ (1805-1888), représentant de la Wells Fargo Express et président de la American Telegraph Company au cours de l'administration d'Abraham Lincoln. En 1857-1858, Steele MacKaye fréquente la William Leverett Boarding School de Newport (Rhodes Island) ; en 1858, il étudie à l'École des Beaux-Arts de Paris. En 1861-1862, il enseigne les arts à la Weld School du New Jersey. C'est à cette époque qu'il s'intéresse particulièrement à la peinture et au jeu de l'acteur². Par la suite, il

¹ En 1869, suite à une dispute avec son père, James Steele décide de modifier l'épellation de son nom. Percy MacKaye, dans la biographie qu'il destine à son père, rapporte que : «In Scotland, he explained, there is an old proverbial phrase : "the real MacKay (Ki)", which means "the genuine article" [...] // Thenceforward [my father] [...] restored the full "Mac" as prefix. In these respects he established the spelling and pronunciation for his descendants. Thus [...] he began the new career now opening before him as James Steele MacKaye (Ki).» (P. MacKaye, 1968, vol. 1, p. 131).

² C'est Matilda Heron (1830-1877), actrice américaine fort populaire au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle (figure dominante, dès 1855, du jeu réaliste aux États-Unis) qui encourage MacKaye à s'intéresser au théâtre : «She was a woman very impulsive, very enthusiastic, and Mr. MacKaye met her at a time when her influence was especially effective.» (Mary Medbery MacKaye, RL ML 5 (7), p. 1-2). De plus, nous savons, qu'en 1861, Steele MacKaye établit un horaire journalier d'entraînement qu'il intitule : «Pantomime and Expression. // From 10 :00 'till 2 :00 : Drawing and Painting / 2 :00 'till 4 :00 : Dramatic Exercises (Voice : 2 :00-2 :20) ; / Body : 2 :20-2 :40 ; / Pantomime : 2 :40-3 :00 ; / 3 :00-3 :20 : Calisthenics ; / 3 :20-3 :40 : Emotional Expressions of countenance)» (P. MacKaye, *op. cit.*, p. 91).

s'enrôle dans le 7^e régiment de la Fort Federal Hill au Maryland. En 1865, suite à son mariage³, il est mandaté par une agence artistique états-unienne, la Bowles, Drevet and Co. (banquiers de New York) pour négocier des tableaux à Paris⁴. Aussi se rend-il dans la capitale parisienne et, rapidement, il établit des relations d'affaires avec de nombreux peintres⁵. Au même moment, MacKaye prend des leçons de peinture avec Jean Léon Gérôme⁶ (1824-1904) et fréquente assidûment le Théâtre-Français. De retour à New York, il dépose le brevet d'invention d'un nouveau procédé de reproduction, la photosculture⁷ et fonde une compagnie, The American Photosculture Company qui vise à exploiter ce procédé en sol américain.

³ En 1865, il épouse Mary Keith Medbery (1845-1924), fille du révérend Nicholas Medbery de Portsmouth (New Hampshire). En 1866, naît un premier enfant de leur union, soit Harold Steele.

⁴ Il y demeure d'octobre 1865 à août 1866.

⁵ Steele MacKaye semble particulièrement s'intéresser alors aux mouvements néoclassique, réaliste et impressionniste parisiens. Percy, son fils, rapporte que : «The "list of French painters", comprises eighty six artists, with their addresses in Paris, including amongst others Corot, Daubigny, Merle, Millet, Rousseau, Courbet, Comte, Frère, Claude, Breton, Cabanel, Ingres, Picot, Fromentin, Fichel, August and Rosa Bonheur, Tessot, Bonner, Coutourier.» (P. MacKaye, *op. cit.*, p. 121-122).

⁶ Jean-Léon Gérôme, sculpteur et peintre, figure déterminante de la peinture académique du Second Empire, affectionne particulièrement, au cours des années 1860, les scènes historiques (*Louis XIV et Molière* (1863), *Fontainebleau* (1865), *Maréchal Ney* (1868)). En 1864, il devient professeur de peinture à l'École des Beaux-Arts. Nous retrouvons des informations sur le séjour de Steele MacKaye chez Gérôme dans le fonds Steele MacKaye (RL, Box 3, folder 7).

⁷ François Willème invente, en 1859-1860, la photosculture, «procédé qui combine l'usage de la photographie et du pantographe [instrument servant à recréer des diagrammes], et qui permet d'obtenir de la sculpture un modèle exactement semblable» (hypertexte : <<http://etudesphotographiques.revues.org/index95.html>> (consulté le 20 juillet 2009)). Le fonds Steele MacKaye (RL, Box 2, folder 4) renferme des précisions au sujet de ce procédé. Fait intéressant à noter : Willème avait déposé, avant MacKaye, son brevet d'invention en France (1864). «On constate toutefois qu'il n'existe pas de brevet européen en tant que tel, puisque une homologation du certificat de brevet européen une fois celui-ci octroyé doit s'effectuer dans chaque pays, tous les pays membres ayant en effet voulu conserver leur souveraineté en matière de propriété. // [...] Le dernier regroupement à avoir

Bientôt, MacKaye conclut que le théâtre est la voie qu'il désire privilégier et décide de poursuivre sa formation d'acteur avec François-Joseph Régnier (1807-1885), acteur français (Comédie française) et professeur de théâtre de renom au Conservatoire de Paris. Aussi, au cours de juillet 1869, MacKaye retourne-t-il à Paris⁸, cette fois avec toute sa famille.

Dès leur arrivée, le colonel McKaye suggère vivement à son fils de rendre visite à Delsarte. Steele MacKaye, qui n'avait jamais entendu parler de ce Delsarte, et qui s'enthousiasmait déjà à l'idée d'étudier avec Régnier, n'accorda que peu d'importance au propos de son père. Enfin, la veille de sa première leçon au Conservatoire, Steele MacKaye, devant l'insistance de son père, accepte de se soumettre⁹. Cette première rencontre, en octobre

été imaginé est l'établissement d'un Traité de Coopération en Matière de Brevets, plus habituellement connu sous le nom de Traité de Washington ou sous son abréviation anglaise P.C.T. Ce traité qui regroupe plus de 40 pays incluant les pays membres de la Convention du Brevet Européen en plus des pays scandinaves, les États-Unis [...] est entré officiellement en vigueur au Canada le 2 janvier 1990.» (Hypertexte : <robic.ca/publications/Pdf/137-TOR.pdf> (consulté le 20 juillet 2009)).

⁸ Le colonel McKaye, qui séjourne déjà depuis un certain temps à Paris, encourage, son fils, Steele MacKaye à poursuivre sa formation dans la capitale française. Aussi lui écrit-il : «The one place in the world, where supremely the drama is considered as an art, rather than as a mere source of amusement, personal exhibition, or money making.» (Lettre datée de l'été 1869, fonds Steele MacKaye, RL, Box 6, folder 5).

⁹ Le récit de cette première rencontre est rapportée par Mary Medbery MacKaye : «Mr. MacKaye was shown into the parlor. He was kept waiting for a few minutes and was looking at some of the many curious things in the room, when he heard a voice behind him cry : // "Mon fils! Mon fils!" // Turning he saw the tall figure of Delsarte – for it was he - wrapped in a long dressing gown and standing in the door as if transfixed, still repeating the words: "Mon fils! Mon fils!" Then he came forward pointing to a bust in one corner of the room, and in another moment he had thrown his arms about Mr. MacKaye and was almost sobbing on his shoulder. // [...] [F]or the resemblance was indeed a most striking one. Xavier was the son in whom Delsarte had placed his fondest hopes, he was to succeed his father in the work he had begun, and his sudden death a few years before this meeting had almost broken his father's heart. [...] There was no longer thought of Regnier nor the Conservatoire [...] // And now began the eight months of study from October 1869 to July 1870.» (Texte préparatoire à une communication que Mary Medbery MacKaye prononce en 1898 à la Curry School of Expression à Boston. (RL, *op. cit.* p. 4 ; P. MacKaye, *op. cit.*, p. 134).

1869, sera définitive : un accord de réciprocité s'établit rapidement entre les deux hommes. Dès lors, MacKaye débute ses leçons chez Delsarte et, après trois mois d'étude, son maître l'invite à l'assister dans le cadre de son *Cours d'Esthétique appliquée*. Aussi, pendant son séjour chez Delsarte, MacKaye dirigera plusieurs élèves¹⁰ et parviendra à développer son propre type d'entraînement destiné à l'acteur, entraînement qu'il nomme *Harmonic gymnastics*¹¹.

En 1870, le conflit franco-allemand aura pour conséquence d'interrompre «le cours [des] belles et brillantes études¹²» de MacKaye¹³. Six

¹⁰ «After a few months of study, Delsarte wished Mr. MacKaye to take charge of the theatrical demonstrations in the Saturday morning classes, which he accordingly did, and Delsarte constantly showed his pleasure in his pupil's success in this new field. // Fascinated, however, as Mr. MacKaye was with Delsarte's philosophy, the main purpose of his studies at that time was distinctly practical.» (Mary Medbery MacKaye, *op. cit.*, p. 5).

¹¹ Steele MacKaye, alors qu'il rédige le récit de son séjour chez Delsarte, écrit : «Many of his pupils devoted years to their mastery, and yet failed to completely understand and obey their subtleties. I did this completely to the amazement of Mr. Delsarte in three months. I succeeded by the most diligent study in analyzing the motions according to a system which I invented myself - after analyzing the motions, I discovered by close study the physical obstacles existing in my own organization to the realization of these motions in my own action. Before Delsarte and I parted, I had laid the foundation of my whole system and philosophy of psychological gymnastics of which Harmonic Gymnastics is a branch.» (Lettre de Steele MacKaye à son épouse, Mary Medbery MacKaye, 1892, HML, Box 14, Folder 156).

¹² Propos de Delsarte au sujet de son élève, dans une lettre qu'il adresse au colonel McKaye (datée d'octobre 1870). Nous reproduisons cette lettre dans les pages qui suivent.

¹³ «In August, we left the city for a short summer trip in Switzerland and we said *au revoir* to Delsarte expecting to see him again in three or four weeks at the latest. // We never saw him again. Soon after we reached Geneva, the news grew every day more and more alarming, so that it was considered the part of prudence for Mr. MacKaye to return to Paris and arrange certain important business matters. This he did, and though he stayed in Paris but twenty-four hours, he barely escaped [...]. We managed to get from Switzerland to London through Germany [...]. Once in London, we realized the magnitude of the calamity which had befallen Paris and the seriousness of the war which had been entered upon so lightly by the French, so that after a short time of waiting in England, Mr. MacKaye decided to return home.» (Mary Medbery MacKaye, *op. cit.*, p. 5-6).

mois seulement après son départ de Paris, Steele MacKaye entreprend une campagne visant à populariser la pensée delgartienne en sol américain¹⁴. Le récit fondateur de l'enseignement delgartien assuré par J. S. MacKaye produit aussitôt une onde de choc à Boston et à New York : on se rue pour assister aux conférences que prononce le jeune homme.



Steele MacKaye

15

¹⁴ «But as soon as Mr. Alger and Professor Monroe [parmi les premiers à s'intéresser à Delsarte aux États-Unis] heard of the circumstances, they suggested that Mr. MacKaye should come to Boston and give a lecture presenting some idea of Delsarte's theories and their application to the arts. The proceeds of this lecture were to go to Delsarte.» (Mary Medbery MacKaye, *op. cit.*, p. 7).

¹⁵ RL, ML 5 (141) : 12.

Établissement des textes

Nous présentons la correspondance que Delsarte entretient avec James Steele MacKaye et son père, le colonel McKaye (printemps 1870 - 5 février 1871)¹. Ces lettres renferment de précieuses informations relevant de la relation que le maître entretient avec son élève, de la situation de Delsarte à Solesmes, son village natal, au cours du conflit de 1870-1871, enfin du projet en terre états-unienne que lui et Steele MacKaye ont formé.

Fait intéressant à noter : nous n'avons pas retrouvé dans le fonds MacKaye (RL) les originaux des lettres delsartiennes. Quatre d'entre elles sont en français ; il s'agit de transcriptions². Nous les éditons. Notons que la première lettre et celle datée du 30 janvier 1871 ont été traduites par Harold S. MacKaye, fils de MacKaye³. Nous les regroupons avec les autres textes allographes.

De cette correspondance, une seule lettre est manuscrite : celle du *9bre '70*. Nous croyons que cette dernière est de la main de Steele MacKaye⁴. Ce manuscrit renferme 17 pages, sur feuilles de 19.5 cm X

¹ Cette correspondance se trouve dans le fonds MacKaye de la Rauner Library (New Hampshire), (ML 5 (7)).

² Nous ignorons à quelle époque ces lettres furent transcrites.

³ Dans son anthologie, Alain Porte fournit une traduction française de ces deux lettres (1992, p. 6-7 et 20-24).

⁴ Nous avons pris soin de comparer la graphie de ce texte avec celle d'autres textes de la main de J.-S. MacKaye (conférences prononcées en 1877).

26 cm, numérotées de 1 à 17, au coin supérieur droit. L'écriture est formée à l'encre noire. Une dernière page a été ajoutée : elle ne comporte aucune numérotation. Il s'agit d'une note de la main de Mary Medbery MacKaye, expliquant qu'une somme d'argent avait été acheminée à Delsarte alors que ce dernier se trouvait à Solesmes. Nous ne reproduisons pas cette dernière page. Les autres lettres sont dactylographiées. Elles sont sur feuilles 27 cm X 20.5 cm. Les pages sont toutes numérotées, sauf la première.

En matière orthographique, nous normalisons ce qui pourrait susciter une difficulté de lecture. Nous intervenons lorsque le texte présente une absence de majuscule en début de phrase. Nous intervenons aussi lorsqu'il y a absence d'accentuation ou certains mots ne respectent pas l'usage orthographique du temps. Enfin, nous respectons l'usage du français relativement à la majuscule.

En matière de ponctuation, nous reconnaissons certaines habitudes scripturaires de Delsarte et croyons que J. S. MacKaye et son fils les aient simplement reproduites. Nous reproduisons cette ponctuation. Il arrive toutefois que le scripteur indique un point-virgule alors que la virgule est de mise. Nous normalisons. De façon systématique, nous respectons la présence des triples points de suspension et la présence de points d'exclamation doubles ou triples.

En matière syntaxique, il y a parfois présence de certaines aspérités qui rendent la lecture difficile. Nous normalisons.

Nous respectons la division des paragraphes.

Enfin, Delsarte a l'habitude de souligner certains passages qu'il désire accentuer. Steele MacKaye et son fils, Harold, semblent avoir respecté ces soulignements. Nous les reproduisons en édition.

[Lettre première]

My very dear pupil¹ :

You spoke to me some months ago of the necessity in which you found yourself of cutting short your studies². I could then, although with deep regret, tolerate this idea, because at that time you had not yet revealed yourself to me such as you really are ; but since then, your progress has been such – so deeply significant and so surprising in my eyes - that it is no longer possible for me to admit the idea of your renouncing the brilliant career which opens before you. No, my dear friend, you cannot today, without crime, renounce those studies undertaken and pursued with as much persevering ardour as of rich results. And when I think that barely one more year of such study will be sufficient to make of you one of the first dramatic artists of the world, - of the world, do you understand ? I conceive a profound sorrow ! Your departure will not only be a misfortune for you and for me, it will be a suicide !!

¹ Dans une note dactylographiée, Percy MacKaye relève que cette lettre : «was probably written in the late spring or early summer of 1870» (RL, ML 5 (140) : 15).

² Percy MacKaye note à cet effet : «The «necessity of cutting short your studies», here referred to, was in all probability financial as, early in 1870, a Scotch storm of temperaments had occurred between the Colonel and his son. In May, a happy reconciliation took place ; but in the interval of three or four months, while still pursuing his ardent studies with Delsarte, my father and his family had to subsist on scant fare, and to perch where they could, variously residing in the Boulevard Housman[sic], rue St. Petersburg, Hotel Chaux St. Anton (in two rooms, where the ever-resourceful "Ant Sadie" cooked and provided with Yankee thrift and independence), and rue St. Honoré (an apartment which they took with a friend named Junius.)» (RL ML 5 (7) : 8).

So, dear friend, do everything in your power to complete your great studies and to respond, as is your duty, to the high mission to which Providence has so manifestly called you !

It must be possible for you to find, among your friends, some man of a nature capable of comprehending the extent of the service which he can render to art in procuring for you the means of completing largely your studies. This man undoubtedly exists. It is for you to find him, and whoever he may be, he will have merited, by so doing, the homage of all those whom you are destined to captivate by your genuine talent.

Do seek and you will find. Seek ! The thing is worth the trouble. Seek ! The love which you profess for art makes of this a duty, and as for the rest, trust to God.

My conviction is made up regarding your future, and you see that I have not feared to express it here without reserve. You understand, by this, how much I count upon you because, for any other man, I should hesitate to have thus engaged my honour as a master and as an artist.

Yours, my very dear friend, both in mind and heart.

F. Delsarte

[Lettre seconde]

Solesmes, ce 9bre¹ '70

Mon cher et bien-aimé élève,

Votre lettre² m'a comblé de joie parce qu'elle me prouve d'abord que vous ne m'avez pas oublié et que mes enseignements portent véritablement en vous leurs fruits. Je m'en félicite à tous égards : je vois que je ne me suis pas trompé sur le caractère de votre mission. Dieu bénisse vos projets, mon cher ami, et s'il faut qu'à mon âge je m'expatrie dans un pays dont, hélas ! j'ai le malheur d'ignorer la langue, je le ferai volontiers pour combattre les maux - dont l'erreur est fatalement suivie -, pour propager les saines doctrines de l'art et enfin pour l'honneur de nos idées : je dis nos idées, car les miennes sont, grâce à Dieu, devenues vôtres aujourd'hui. Je ne suis donc plus seul au monde puisque la Providence m'a fait trouver en vous plus qu'un ami, plus même qu'un disciple : un vrai et sérieux continuateur !

¹ Il s'agit certainement du 9 octobre 1870 : une note manuscrite de Harold, frère de Steele MacKaye (RL, ML 5 (7) : 7) et une autre de Percy MacKaye le confirme (P. MacKaye, 1968, t. I, p. 142).

² Dès septembre 1870, MacKaye décide de quitter l'Angleterre et de retourner à New York. Percy MacKaye rapporte que son père rédige une lettre à Delsarte dès son retour : «Meantime, my father had conceived the idea [...] of bringing Delsarte himself to America, here to continue his work as the founder of a great conservatory of the arts in the new world. Thus he would be rescued from his distressful situation in France, and master and disciple would again be joyfully united. Fired with these plans, my father at once wrote to Delsarte concerning them and the projected benefit in Boston. In reply, Delsarte wrote to him in a voluminous letter» (*op. cit.*, p. 142). P. MacKaye se réfère ici à cette lettre de Delsarte, datée du 9bre 1870.

C'est donc autant pour vous que pour moi, cher ami, que, d'après votre avis, je me laisserai guider vers l'Amérique dont il est plus que probable que je ne reviendrais pas. Je suis à vos ordres pour entreprendre la lutte. C'est à vous qu'est réservé le triomphe.

Ma femme et mes filles³ sont prêtes à me suivre et j'espère bien que, si nous parvenons à fonder une École d'art⁴, elles n'y seront point inutiles. Ma femme - que sa trop grande modestie a empêché de se faire connaître -, est, sans contredit, la musicienne la plus accomplie qui soit en France⁵, et ce n'est pas peu dire.

Vous connaissez ma fille Marie⁶ et vous savez déjà, qu'à plus d'un titre, elle peut rendre service à une institution comme celle que nous rêvons. Si cette institution modèle était sérieusement constituée, nous pourrions encore nous adjoindre Mme Béchet⁷ qui, spécialement pour les femmes, ferait à la fois un excellent professeur de chant, de mimique et de diction ;

³ Delsarte eut huit enfants, soit Henri, Gustave, Charles, Xavier, Marie, André, Magdeleine et Françoise (nous ne connaissons pas sa date de naissance). Magdeleine et Françoise sont avec Delsarte et son épouse à Solesmes au cours de leur exil.

⁴ À la fin de cette lettre, nous reproduisons un croquis de la main de Delsarte (daté de 1848) qui présente ce projet de l'École des Beaux-Arts.

⁵ François Delsarte épouse, en 1833, Rosine Andrien (1817-1891), la fille d'un chef de chant à l'Académie royale de musique. Cette dernière fit de brillantes études au Conservatoire dans les classes de Cherubini et Halévy, et fut nommée, à 16 ans, répétitrice de piano avant d'y être professeur adjoint de solfège de 1835 à 1837.

⁶ Marie (née en 1848), une assidue des leçons de son père, «arriva rapidement à rendre merveilleusement les attitudes et les mouvements physiologiques» (Arnaud, 1882, p. 38). Avec son frère Gustave, elle perpétue l'enseignement de son père. Elle se rend aux États-Unis, en 1892, diriger des leçons (*Werner's Voice Magazine*, janvier 1879).

⁷ Nous n'avons rien trouvé au sujet de la collaboration entre madame Béchet et Delsarte.

elle pourrait ensuite - car je soupçonne qu'elle n'ignore pas absolument l'anglais -, elle pourrait, dis-je, occuper un rang très distingué sur notre théâtre.

Cet ensemble de combinaisons me fait vraiment l'effet d'un rêve, car ainsi j'aurais près de moi tout ce qui peut, à juste titre, me rattacher à Paris. La chose, cependant, n'aurait rien d'impossible, et je me réjouis quand je pense que tout cela se pourrait réaliser sans qu'il en coûtât rien à l'administration de notre Conservatoire, puisque chacune des personnes nommées serait à même d'y rendre d'éminents services.

Dieu permettra-t-il que ce beau rêve s'accomplisse ? Je l'ignore, mais s'il faut qu'en matière de propagation une œuvre appelle sur son auteur, et à titre d'épreuves, des douleurs proportionnelles à son importance, je crois pouvoir, sans me faire illusion, espérer beaucoup des quelques années qu'il me reste à vivre⁸, car, après les dures épreuves dont ma longue existence a été si fort abreuvée, je subis aujourd'hui la plus cruelle de toutes !

Je végète, ici, loin de toute espèce de ressources, privé de vêtements et d'une foule de choses nécessaires en cette saison rigoureuse⁹, méprisé de ceux qui me rencontrent ; car suivant cette parole du Sauveur : «Nul n'est prophète en son pays», on n'estime les gens, ici, qu'en raison de leur fortune.

⁸ Arnaud rapporte que Delsarte «quittait Paris [...] le 10 septembre 1870, déjà souffrant» (Arnaud, *op. cit.*, p. 256-257). Quelques mois plus tard, soit le 23 juillet 1871, le *Libéral du nord* de Cambrai rapporte que : «Delsarte, malade depuis plus de trois mois, vient de succomber, à Paris, à une attaque de paralysie.» Le *Gaulois* (23 juillet 1871) confirme cette information.

⁹ L'automne 1870 et l'hiver 1870-1871 furent particulièrement rigoureux. (Roux, 1966, p. 253 ; Roth, 1990, p. 354).

Or jugez de la figure que j'y fais, moi que l'on sait pauvre et dont la mise et la manière de vivre ne laissent que trop apercevoir la misère. Personne, depuis trois mois que je suis à Solesmes, n'a daigné m'interroger sur quoi que ce soit – mes parents surtout ! Quand il m'arrive d'essayer d'exprimer une opinion, une réflexion sur ces choses qui s'offrent à mon examen, ils me ferment aussitôt la bouche par quelque sarcasme impertinent. De quel droit, en effet, prétendrais-je être écouté ? moi qui ne suis qu'un pauvre diable et dont la misère semble donner ici la mesure de mon mérite. Quelle valeur, enfin, puis-je avoir au jugement de ces hommes enrichis à vendre de la moutarde¹⁰ ? Pour eux, le seul et vrai talent n'est-il pas de faire fortune ? Ah ! si j'eusse été assez habile, assez gremlin, veux-je dire, pour m'enrichir au détriment d'autrui et en spéculant sur leur ruine, je serais certainement à leurs yeux un homme fort honorable, car enfin, je serais riche et, par cela même, digne de leur respect. La sottise et la présomption atteignent ici à l'apogée de l'aveuglement.

Quoi qu'il en soit, nous nous sommes tout d'abord, moi et les miens, considérés comme trop heureux qu'un cousin voulut bien nous donner asile. Mais ce cousin ne laissait jamais échapper l'occasion de nous faire sentir que nous étions à sa charge et que nous lui coûtions cher !!! J'ai dû, sous le coup de ses remontrances de pédagogue, quitter sa maison. Mais, comble d'humiliation ! sans savoir comment vivre et où me réfugier ! Aussi, moi qui jouis à Paris d'une considération si haute et - j'ose le dire -, si légitime ; moi dont l'élite du monde élégant a si fort exalté le talent¹¹ et à qui la presse

¹⁰ Il y avait à cette époque, à Solesmes, des marchands de savon, d'huile, de moutarde et de goudron, pour ne nommer que ceux-ci.

¹¹ Dans son ouvrage, l'abbé Delaumosne rapporte que : «[Delsarte] eut de nombreux élèves, dont la plupart se sont distingués, dans les différentes carrières publiques. // Dans la chaire : le P. Monsabré, son ami fidèle et son brillant disciple. / À la tribune : Keller,

accorde unanimement les titres de savant¹² et de célèbre ; moi qui me suis vu rechercher des hommes les plus considérables de ce temps et qui n'ai cessé d'entretenir avec eux d'intimes rapports ; moi dont toutes les académies réunies ont écouté et applaudi les enseignements ; moi qui ai vu les Tuileries prendre un air de fête et s'illuminer pour me recevoir¹³ et de qui la main a été affectueusement pressée par trois souverains ; moi qu'un roi appelle encore aujourd'hui son ami¹⁴ et dont un prince de sang royal a

l'éloquent et généreux défenseur de la cause catholique [...] / Au théâtre : la célèbre M^{me} Sontag, qui le choisit pour professeur quand elle voulut interpréter la musique de Gluck. / Henry Lasserre, ce brillant avocat de N.-D. de Lourdes, ne doit pas regretter ses fréquents entretiens avec notre éloquent professeur» (Delaumosne, 1874, p. III). Dans l'article de Henry Lauzac (*Galerie historique et critique*, 1863, p. 411-416), on peut lire : «Le 25 juillet 1858, voici ce que disait le journal *La Patrie* : "M. Delsarte vient de terminer son cours d'esthétique. Son succès a été fort remarquable. MM. Cousin, Henry Lehmann, le R. P. Félix, A. Guérout, les princesses de Chimay et Czartoryska, des écrivains, des artistes, des hommes du monde, se pressaient dans la trop étroite salle des Sociétés savantes pour entendre l'exposition de la méthode nouvelle. Ce zèle paraît incroyable en plein été, et il ne fallait pas moins que le talent de Delsarte pour lutter contre les chaleurs de juin"».

¹² Nous reproduisons les propos d'un article à cet effet : «Doué d'un esprit encyclopédique, Delsarte n'était pas seulement un admirable virtuose de la parole, un professeur hors ligne et un musicien pour qui l'art n'avait plus de secrets ; c'était encore un philosophe, un philologue, un inventeur, possédant sur toutes choses, si l'on peut ainsi dire, la science infuse. // Cette universalité était, chez Delsarte, non le produit unique de l'étude, mais aussi un phénomène d'intuition, un acte spontané de l'entendement qui fait rendre d'un coup à un principe toutes ses conséquences et les applique vivement aux catégories les plus diverses de la pensée.» (*Journal de Rouen*, 23 juillet 1871).

¹³ Au XIX^e siècle, les biographes de Delsarte rapportent tous, à leur façon, le fait que Ferdinand-Philippe, duc d'Orléans aurait invité Delsarte à une fête organisée au Palais des Tuileries en l'honneur de Louis-Philippe 1^{er}. Nous présentons le propos de l'un d'eux : «Invité à la cour de Louis-Philippe, [Delsarte] répond : «Je ne suis pas bouffon de cour.» // On lui parle d'un généreux dédommagement, il réplique : «Je ne vends pas mes amours.» // Sur l'observation qu'il s'agit d'une fête que le duc d'Orléans veut donner à son père, [Delsarte] accepte [...] Il se surpassa lui-même. Louis-Philippe l'environna d'égards [...] // La réputation de Delsarte avait franchi la frontière. Le roi de Hanovre députa vers lui la plus grande artiste de son royaume.» (Delaumosne, 1874, p. VI). Cette fête eut lieu en 1845.

¹⁴ À cet effet, nous avons cru bon de reproduire l'extrait d'une lettre datée du 29 décembre 1865, rédigée par le D^r Lex, conseiller intime de George V, roi de Hanovre (1851-1866) : «Monsieur le Professeur, // Sa Majesté le Roi et sa Majesté la Reine m'ordonnent de vous exprimer leur vive reconnaissance pour les peines si grandes et les soins assidus que vous avez bien voulu vouer au perfectionnement du beau talent de mademoiselle Ubrich.

sollicité l'intervention affectueuse auprès de son souverain ; moi, enfin, dont on honore généralement le caractère aussi bien que le talent et qui viens encore de recevoir, de la main d'un ministre¹⁵, une marque non équivoque de haute distinction, je me vois aujourd'hui, ô aberration du sort ! ô extrémités des choses relatives ! je me vois, dis-je, livré aux plus dures humiliations, ne pouvant pas même payer la pauvre chambre qui me sert de refuge contre la double inclémence du temps et des hommes. Le délaissement où je me vois réduit, le mépris dont je suis l'objet, l'ignominie qui m'environne, le chagrin que j'éprouve de ne pouvoir utiliser ici ni mon talent ni ma science et, qui pis est, de n'avoir pas même la consolation de rencontrer une intelligence ou un cœur avec qui je puisse échanger une idée, une sympathie, tout cela et bien d'autres misères dont il serait pénible de vous entretenir, tout cela, dis-je, sans vaincre absolument mon courage, a déjà sensiblement altéré ma santé ; et, franchement, il était temps que votre lettre vint répandre, dans ma froide solitude, un rayon de soleil !

// Cette artiste, si heureusement douée, étant depuis quelques mois de retour à Hanovre, leurs Majestés ont eu l'occasion de l'entendre chanter. [...] Cette école, dont vous êtes le grand fondateur, est la plus parfaite parce que vous comprenez le chant tel que seul il doit être compris : comme la voix de l'âme parce que, par votre méthode accomplie, c'est l'âme qui chante, et que vous enseignez le chant tel que Dieu a voulu que l'homme chanta lorsqu'il mit le chant dans son âme. [...] // Le Roi vous envoie ci-joint, la décoration de son Ordre des Guelphes, comme un témoignage de la reconnaissance de leurs Majestés pour la peine que vous avez prise à l'égard de leur protégée [...]. // Dr Lex // Conseiller intime du Roi.» (HML, Box 1, folder 36a, item 15). Notons aussi que Delsarte dédie ses *Épisodes révélateurs* à George V.

¹⁵ Delsarte reçoit la croix de Chevalier de la Légion d'honneur par un décret de l'Impératrice régente, Eugenia Maria de Montijo de Guzman Portocarrero (1853-1870). Nous reproduisons la lettre qu'il reçoit en date du 1^{er} septembre : «Paris, le 9 août 1870, // Monsieur, // je suis heureux d'avoir à vous annoncer que sur ma proposition, l'Impératrice vous a nommé Chevalier de la Légion d'honneur. // Agréez, Monsieur, l'expression de ma considération très distinguée. // Maurice Richard // Ministre des Lettres, Sciences et Beaux-arts.» (HML Box 1a, Folder OS 36c, item 17). Il est à noter que lorsque cette lettre fut remise à Delsarte, trois jours plus tard, soit le 4 septembre, la République fut proclamée. Le 10, Delsarte, déjà souffrant, dut quitter Paris, et n'y revint que le 10 mars 1871. Le 18 mars eut lieu, à Paris, la Commune, et quand le calme revint, Delsarte était mort. Delsarte n'a donc jamais reçu en main propre son brevet.

Cette situation, ai-je besoin de le dire, donne tout d'abord, pour moi, un prix inestimable à la représentation que vous comptez faire en ma faveur¹⁶. Mais, cher ami, pardonnez-moi cette réflexion que m'arrache un besoin pressant. D'ici là, j'aurai bien à souffrir ! Or si, sur les éventualités de cette représentation si précieuse à tant de titres, vous pouviez me faire parvenir, à titre d'avance, une somme, quelque minime qu'elle fut - trois ou quatre cents francs, par exemple -, je {pourrais} par là me dégager des plus pressantes inquiétudes, travailler avec plus d'aisance et surtout plus de fruit aux Prolégomènes¹⁷ que j'ai en vue pour mieux répondre à ce que vous attendez de moi. Mais j'ai hâte d'en finir avec ce chapitre de besogneux, aussi contraire à ma nature qu'à mon caractère. Votre sollicitude pour moi appelait ces confidences ; elles me sont échappées. Le coeur d'un ami les a recueillies ; cela me suffit. N'en parlons plus.

Voyons ! causons de vous maintenant. Ici, je me trouve plus à l'aise, et d'abord, je veux vous féliciter, mon cher ami, des divers modes de succès que vous avez déjà recueillis. Je voudrais bien connaître déjà l'issue de la réunion que vous m'annoncez. Puisse-t-elle répondre à votre attente et nous procurer ainsi la joie de nous revoir et de nous embrasser enfin dans l'ardeur d'une commune espérance.

Courage ! courage, donc, mon cher et bien-aimé élève ! Notre oeuvre vaut bien la peine qu'on s'en occupe comme vous le faites et, si j'en crois sa merveilleuse fécondité ainsi que la vivifiante action qu'elle doit d'abord

¹⁶ Dans sa lettre datée du 4 novembre 1870, MacKaye informe Delsarte de son projet de conférences.

¹⁷ Nous n'avons pas retrouvé ce texte, ni en Louisiane ni au New Hampshire. Porte présente le texte dans son anthologie (1992, p. 92-93). Delsarte y traite de l'accord de trois, symbole de la sainte Trinité.

exercer sur les sentiments de ses adeptes, l'apparition de cette oeuvre sera plus qu'un événement dans le monde de l'art et de la science¹⁸ : ce sera un bienfait pour une foule d'âmes indécises que la vérité n'a pas encore touchées, et qu'elle poussera indubitablement vers l'amour des choses de Dieu.

Il convient vraiment à une grande et forte nation comme la vôtre de prendre, contre les ténèbres révolutionnaires où la libre pensée précipite l'Europe, une généreuse initiative en faveur d'une oeuvre appelée à régénérer à la fois l'art et la science, et à restituer enfin à ces deux expressions civilisatrices les splendeurs originelles qu'un enseignement inintelligent n'a cessé {d'obscurcir}. Il serait curieux, vraiment, que par cette voie, la France reçut un jour, du Nouveau Monde, la formule de sa propre régénération ! Mais passons ! Il en sera des destinées de cette oeuvre ce que Dieu voudra. Passons !

Vous me demandez, pour ce que vous comptez faire actuellement, des avis pratiques ! Ce que vous me demandez là, mon cher ami, est bien difficile à réaliser sur le papier ! De tels avis, privés de l'action sur laquelle ils reposent, {dénudés} de la passion qui les fait naître et les justifie incessamment sous l'oeil du maître et de l'élève, sont ainsi fatalement condamnés à l'impuissance. Toujours est-il que, séparés de la vie qui les féconde, de tels avis ne sauraient répondre au but qu'on se propose. Et cela résulte de la loi même que je vous ai enseignée relativement au rôle de la parole dont l'infériorité et l'insuffisance, en matière de sentiment, n'est plus pour vous un mystère.

¹⁸ Delsarte entrevoit déjà l'accueil de sa « science esthétique » en sol états-unien. Il est à noter toutefois qu'en octobre 1870, il est loin de se douter de l'impact que son enseignement « exercer[a] sur [...] ses adeptes ».

Ne soyez donc pas surpris de mon hésitation quand il s'agit de vous écrire des théories qui appellent à leur {appui} une justification que l'écriture ne saurait leur prêter.

Je ne pourrai donc, en ceci, que vous rappeler quelques-uns des conseils encore présents sans doute à votre souvenir. Rassurez-vous, cependant, car si la parole écrite est impuissante en matière de sentiment, il n'en est pas ainsi dès qu'il s'agit d'une question de principe. Or si, par ses raisons, ma lettre ne remplit pas toute votre attente en ce qui concerne le côté pratique, elle me laissera du moins la faculté de fournir à votre conférence de précieux matériaux à ajouter à ceux que vous possédez déjà. Je m'occupe, vous ai-je dit, de mes Prolégomènes, c'est-à-dire d'établir sur des bases solides les prémices de mes théorèmes. Or je veux vous en envoyer un échantillon que vous pouvez, à titre de citation, utiliser avec avantage dans votre exposé de principes. Mais avant cela, je dois ici vous résumer les quelques conseils pratiques qui me reviendront en mémoire, ne pouvant me guider sur aucune des questions directes que vous avez oublié de me poser - ce qui, soit dit en passant, eut singulièrement abrégé ma besogne.

Quoi qu'il en soit, n'oubliez pas l'importance que j'attache à l'expression du silence : presque tout l'intérêt de la parole est là. C'est que le silence est le père de la parole. C'est que toute parole qui ne procède pas logiquement d'un silence - lequel en exprimant l'origine lui imprime son caractère de légitimité -, n'est qu'une parole bâtarde et sans valeur. Le silence est l'éloquence du coeur. Le silence, enfin, est la parole de Dieu. Faites donc, mon cher ami, que vos silences justifient toujours votre parole et en soient comme le commentaire nécessaire. Figurez-vous toujours parler à des sourds et à des aveugles. Capturez les sourds par l'expression

harmonieuse de votre geste, et charmez les aveugles par la puissance sympathique de vos inflexions. Mais, ici, comprenez bien le sens du mot *puissance* qu'il ne faut pas confondre avec la force ! Je vous ai appris, je crois, que, contrairement à ce que se figurent presque tous les acteurs, la force n'est généralement que la négation de la puissance. Ce serait donc pour vous, à plus d'un titre, une grave erreur que de forcer votre voix.

Si, moralement, c'est un mal que de forcer la voix, ce n'est pas physiquement un moindre mal, surtout pour une organisation comme la vôtre. J'avoue qu'à votre sujet, je ne suis pas sans inquiétude sur le chapitre de la voix. Sachez donc bien, pour votre gouverne, que la portée de la voix exige une parfaite aisance et que le moindre effort tendrait à l'étouffer et à en détruire l'expansion naturelle. Faites, au contraire, tout ce qu'il dépendra de vous pour que votre voix soit à la scène ce qu'elle est chez vous alors que vous parlez à quelques intimes réunis. Rappelez-vous cet adage : «A toujours trop de voix celui que l'on écoute». Se faire écouter ! Tout est là. Sachez donc vous faire écouter, mon cher ami, par l'intérêt de votre mimique et le charme de vos inflexions ; et, si minime que soit votre voix, je vous garantie qu'elle sera suffisante.

En résumé, pourvu que vous {captiviez} la partie de votre auditoire la plus rapprochée de vous, ne nous inquiétez pas du reste. Ceux qui vous entendront le moins vous écouteront le plus. D'ailleurs, il vous applaudiront de confiance, c'est-à-dire par répercussion sympathique et pour faire comme les autres. Ne laissez pas soupçonner au public la moindre inquiétude relative à l'effet à produire : qu'il ignore absolument les efforts que vous faites pour lui plaire. Le public est comme la femme coquette qui, dédaigneuse de l'hommage que lui rendent ses courtisans, se prend à aimer celui que ses charmes laissent insensible. Il y a des femmes, on le sait, qui

aiment à être battues¹⁹. Le public est souvent comme cela. Il est blasé sur les compliments qu'on lui prodigue incessamment et aime quiconque sait le flageller, pour peu qu'il sache s'y prendre avec esprit et douceur. D'abord cela le surprend, et ce sentiment auquel il n'est pas habitué l'arrache à son insouciance et provoque chez lui, en faveur de l'artiste - dont les allures indépendantes l'ont tout d'abord surpris -, une admiration qui se traduit bientôt par de chauds et enthousiastes applaudissements.

Toutefois, remarquez que la seconde partie de cette prescription s'adresse plus à l'orateur qu'à l'acteur. L'acteur, lui, doit se borner à demeurer simplement étranger au public aussi bien qu'à l'action qu'il exerce sur lui.

Que vous dirai-je encore, mon cher élève si ce n'est de vous conformer toujours avec soin aux lois qui concernent le centre scénique ; aux angles à décrire dans vos marches par rapport à ce centre ou par rapport à l'interlocuteur ; aux oppositions de corps que vous modifierez suivant la puissance du caractère à produire. Vous n'avez pas oublié non plus qu'en thèse générale, les inférieures ou subalternes regardent seuls en face ceux à qui ils parlent et que les supérieurs ne regardent leurs interlocuteurs que quand il les suspectent, et qu'encore ne les regardent-ils qu'en dirigeant sur eux leur oeil obliquement. Il importe surtout de vous souvenir, en toute occasion, des trois manières de dominer votre interlocuteur : premièrement, en vous plaçant au-dessus d'eux, c'est-à-dire plus loin qu'eux par rapport au public ; secondement, en leur tournant le dos de façon à ce que votre tête,

¹⁹ Cette remarque de Delsarte peut surprendre le lecteur averti : «La loi du 30 janvier 1851 en permettant aux indigents d'accéder à la justice a été utilisée par les femmes [...] pour obtenir séparation. À l'égal de ce jugement, presque toutes les demandes sont le fait de femmes qui avancent presque toujours comme motifs des sévices et injures graves plus que l'adultère [...] Ce sont donc les femmes battues qui sont les principales bénéficiaires de la séparation de corps.» (Farcy, 2007, p. 267).

en les regardant, soit directe à l'épaule ; troisièmement, enfin, en tournant le dos au public après avoir descendu la scène.

De ces trois façons de dominer, la première est la plus directe et la plus explicite. La seconde est la plus méprisante, et la troisième, la plus puissante, comme aussi la plus véhémence.

J'oubliais une recommandation des plus importantes pour vous dont la voix est faible : subordonnez toujours l'extension du geste à celle de la voix. Un geste étendu appelle une voix forte. Or quand votre voix est faible, gardez-vous donc bien d'étendre les bras, mais concentrez[-vous] pour ne pas laisser supposer une explosion que vous ne sauriez produire. J'omets sans doute ici bien des recommandations, mais vous êtes vous-même coupable de cette omission, ne m'ayant posé aucune question directe.

Vous me demandez dans quelle oeuvre se trouve la scène d'Œdipe²⁰ que je vous félicite de faire entendre²¹.

²⁰ *Œdipe à Colone* (Sophocle), tragédie lyrique en trois actes, musique de Antonio Sacchini (1730-1786), libretto de Nicolas-François Guillard (1752-1814). La première représentation eut lieu le 4 janvier 1786, à Versailles.

²¹ MacKaye présente un extrait de cette tragédie en mars 1871 dans le cadre de la conférence qu'il prononce au St. James Hotel : «The delivery of [...] a monologue of the remorse and terror of the King of Thoas was a masterpiece of the most intense and most terrible forms of dramatic art» (*Boston Advertiser*, 22 mars 1871 in P. MacKaye, *op. cit.*, p. 151-152). MacKaye y présente aussi le célèbre soliloque de Hamlet (III, 1). Mary Medberry MacKaye note au sujet de son époux alors qu'il étudiait chez Delsarte : «Not only Delsarte but many other French experts who saw Mr. MacKaye at that time considered him peculiarly fitted by temperament and natural gifts to assume heroic or tragic roles. He had, therefore, put himself in Delsarte's hands to be trained in several parts» (Mary Medberry, Texte préparatoire à sa conférence à la Curry School of Expression à Boston, RL, ML 5 (7) 8, p. 5).

Cette scène est tirée de l'opéra même d'Œdipe, et ne se trouve nulle part ailleurs que dans la partition de ce nom, composée il y a près d'un siècle par Sacchini²². Or il se peut fort bien qu'en Amérique, surtout, vous soyez très embarrassé de vous procurer une partition déjà fort rare en France. Or supposant que vous ne m'ayez demandé ce renseignement qu'afin de vous procurer les paroles destinées à celle qui vous doit donner la réplique, je me suis mis à même de vous en envoyer une copie, ce qui fut extrêmement difficile et m'empêche de vous répondre aussitôt que je l'eusse voulu faire : impossible de me procurer cette copie à Paris puisque toute espèce de communication est interrompue avec cette capitale ; impossible aussi de me la procurer par les villes environnantes occupées en grande partie par les Prussiens ! L'idée m'est venu heureusement d'écrire à Bruxelles d'où je n'ai pas tardé à recevoir cette copie, hélas ! fort incomplète. J'ai tâché d'y suppléer par un effort de mémoire, mais je vois bien qu'il faut que vous me veniez vous-même en aide pour compléter définitivement le texte de cette scène.

J'espère que vous vous souviendrez assez de ma mise en scène pour en régler l'ensemble avec celle qui vous donnera la réplique. Si vous devez jouer cette scène en costume, conformez-vous, je vous prie, aux avis suivants : ayez une barbe grise et non pas blanche, assez longue pour couvrir la poitrine jusqu'aux tétons - qu'on nomme les seins chez la femme -, les cheveux très abondants (même couleur que la barbe) couvrant en mèches épaisses une partie du front et couvrant le visage s'ils n'étaient détenus par une bandelette rouge dont les extrémités se confondent sur les

²² Antonio Maria Gaspare Sacchini, compositeur italien de l'école napolitaine, auteur de nombreux opéras qui connurent un grand succès en Italie, en Allemagne, en Angleterre et en France. Protégé de Marie Antoinette, dès 1781, il compose *Renaud* (1783), *Chimène* (1784), *Dardanus* (1785). L'année suivante, il crée *Œdipe à Colonne*, considéré comme son chef-d'œuvre.

épaules avec les cheveux de derrière. La tunique doit être brune, le manteau de même couleur - moins foncé que la tunique -, doit être long, attaché seulement sur l'épaule gauche, le côté droit relevé jusqu'à la ceinture sous laquelle il est retenu. Tout le reste du manteau doit être abandonné et pendillant. La ceinture, masquée par le repli de la tunique, ne doit laisser voir que ses extrémités pendantes antérieurement. La tunique de la femme, longue, de couleur cendrée ou grise, le péplum²³ de même teinte - point de manteau -, la bandelette de ses cheveux en laine blanche ainsi que la ceinture, cachée aussi en partie sous le repli double de la robe et du péplum. Affectez, l'une et l'autre, la pauvreté par le costume froissé et usé. Mais révélez par la seule noblesse de l'attitude votre qualité indélébile de roi. Tenez, autant que possible, aux couleurs que je viens d'indiquer. Pour le reste, à la grâce de Dieu !

Thoas²⁴ porte un costume moitié grec moitié égyptien, manteau rouge, attaché sur les deux épaules et rejeté en arrière à la façon des Arabes - pas de chamarrage d'or, ce qui tuerait la scène. Thoas ne doit avoir de brillant autour de lui que la bandelette d'or dont il ceint son front.

Mais cette lettre est déjà fort longue, et il serait difficile d'y ajouter les chapitres que je vous destine. Je vous les enverrai dans une autre lettre qui sera, en cas {d'événement}, la copie très abrégée de celle-ci, car je n'aurais pas le courage de la reproduire telle qu'elle.

²³ Vêtement de femme, sans manches, s'attachant à l'épaule à l'aide d'une agrafe.

²⁴ Thoas, roi de Tauride, ordonne de sacrifier Oreste et sa sœur, Iphigénie. À cet effet, il est à noter que les habitants de Tauride, farouches et superstitieux, sacrifiaient à Diane les étrangers qui abordaient leurs côtes.

[Lettre troisième]

Cher Monsieur,¹

Je n'ai pas reçu, ainsi que vous le supposez, la lettre que votre fils m'aurait écrite à son départ. Je le regrette infiniment ! Soyez assez bon pour le lui faire savoir.

Ce départ², inattendu pour moi, me cause à tous égards, un chagrin profond !

Je me consolais d'avoir quitté Paris³ à la pensée de revoir bientôt votre fils et de reprendre incessamment le cours de nos belles et brillantes études⁴. Hélas ! j'étais loin de me douter que je ne le reverrais plus !

Certes, ma position présente est cruelle, séparé que je suis des amis que j'ai laissés à Paris et dont j'étais en droit d'attendre un secours efficace contre les difficultés qui m'assiègent en ce moment. Mais qu'est cela en comparaison de la perte que je fais dans le meilleur et le plus cher de mes

¹ Une note dactylographiée, de la main de Harold MacKaye, frère de James Steele, indique que cette lettre porte le sceau postal du 14 octobre 1870 (RL MS 5 (7) : 8).

² Steele MacKaye et sa famille quittent Paris quelques jours après le 19 juillet 1870. Peu de temps ensuite, à cause de la situation politique, MacKaye est contraint de retourner à Paris afin de régler certaines affaires (P. MacKaye, *op. cit.*, p. 140).

³ Rappelons que Delsarte quitte Paris avec sa femme et ses deux filles, le 10 septembre 1870 (Arnaud, 1882, p. 257).

⁴ À Paris, James Steele MacKaye étudie avec Delsarte d'octobre 1869 à juillet 1870 (P. MacKaye, *op. cit.*, p. 135).

élèves ? En lui, en votre fils, j'avais placé mes plus grandes espérances : il était appelé à régénérer l'art dans le monde et à récolter le fruit de mes quarante années de veille. Il n'était pas seulement mon meilleur élève, il n'était pas seulement appelé aux plus brillants succès, il était encore mon seul disciple et, à ce titre, seul digne de prétendre à une solide renommée. Jamais déception ne fut plus profonde que celle qui me frappe : tout me manque à la fois !! Il me faut aujourd'hui renoncer à la fois à la gloire que me promettaient les brillants succès de mon élève et à la consolation de le voir bientôt propager une doctrine⁵ à la conception de laquelle j'ai usé quarante-cinq années de ma vie. Et ne croyez pas que ma douleur exagère ici la portée de ma perte ; non assurément, car je perds, en mon élève, plus qu'un disciple, plus qu'un ami : je perds en lui un fils d'adoption, plus cher à mon cœur que mes propres enfants.

Dieu me donnera peut-être la force de supporter cette dernière épreuve, mais, je le sens, jamais je ne m'en consolerais.

Pour vous, cher Monsieur, je sais qu'il n'a pas dépendu de vous qu'il en fut autrement. Aussi n'ai-je que des remerciements à vous adresser pour l'offre tout aimable que vous avez bien voulu me faire de vous employer directement à la réalisation d'une combinaison analogue à celle que j'avais proposée à votre fils. Encore une fois, je vous en remercie de tout mon cœur, mais je dois renoncer à tout projet de ce genre puisque votre fils n'est plus là pour le mettre à exécution.

⁵ Dans sa lettre datée du 4 novembre 1870, Steele MacKaye écrit à Delsarte : «Je vous ai promis de faire tout mon possible, de former un conservatoire des arts ici, à la présidence de lequel [sic] vous serez appelé. [...] // J'ai déjà une douzaine d'élèves particuliers pour vous ici qui attendent votre arrivée avec impatience.» (AFD, in Porte, 1992, p. 13-17).

Je n'ai qu'à me féliciter des excellents mais trop courts rapports que j'ai eus avec vous⁶. Pour ce qui est de la question d'argent, je suis plus que satisfait, car, grâce aux événements qui m'ont brusquement séparé de votre fils, j'ai finalement plus reçu que je n'ai donné. C'est donc moi qui serais votre débiteur, cher Monsieur, si les événements plus forts que ma volonté ne m'eussent empêché d'acquitter ma dette.

Recevez, bien cher Monsieur, l'expression de ma respectueuse et profonde sympathie.

François Delsarte
Solesmes (nord)
Poste restante.

⁶ Au cours de l'année 1868, Delsarte avait offert des leçons de chant à la sœur du colonel MacKaye (père de James Steele) (P. MacKaye, *op. cit.*, p. 134). Nous ne savons si c'est dans le cadre de ces leçons que Delsarte rencontre le colonel McKaye.

[Lettre quatrième]

Mon cher et bien-aimé élève¹,

Pour être bien certain que ma réponse vous parviendra, je vous adresse ici la copie abrégée de la lettre que je vous ai adressée et que vous avez dû recevoir.

Dieu bénisse vos projets, mon cher ami, et s'il faut qu'à mon âge je m'expatrie pour un pays dont, hélas ! j'ignore la langue, je suis prêt à le faire pour l'honneur de nos idées. Je dis *nos idées*, car les miennes sont, grâce à Dieu, devenues vôtres aujourd'hui. Je me tiens donc à vos ordres pour entreprendre la lutte. C'est à vous, cher ami, qu'est réservé le triomphe.

Vous avez sensiblement remué les fibres de mon cœur en vous souvenant du cher petit ange qui me doit le jour. Vous ne sauriez croire à quel point j'en ai été touché ! Ce souvenir, je l'avoue, a été la raison déterminante de la pleine adhésion que je donne à vos projets, car je n'eusse jamais pris sur moi de me séparer à la fois de ma petite Françoise et de sa chère mère, à qui une pareille séparation eut été un coup mortel. D'un autre côté, ma femme et mes filles sont disposées à me suivre et à utiliser leurs talents en faveur de notre Conservatoire. Et si ce Conservatoire prenait une sérieuse extension, peut-être aurions-nous par la suite intérêt à nous adjoindre le concours de M^{me} Béchet, aussi bien comme professeur de chant, de déclamation et de mimique que comme actrice à notre Théâtre, où elle

¹ Cette lettre porte le sceau postal du 30 octobre 1870. RL, ML 7 (7) :8.

occuperait un poste d'autant plus distingué qu'elle n'ignore pas tout à fait, je crois, l'anglais.

Cet ensemble de combinaisons me semble vraiment un rêve ! car ainsi j'aurais près de moi tout ce qui peut, à juste titre, me rattacher à Paris. Et je me réjouis fort quand je pense que tout cela pourrait se réaliser sans qu'il en coûtât rien à l'administration de notre École, où chacune de ces personnes serait à même de rendre d'éminents services. Dieu permettra-t-il que ce beau rêve s'accomplisse ? Je l'ignore, mais s'il faut qu'en matière de propagation une œuvre comme la mienne appelle sur son auteur, à titre d'épreuve, des douleurs proportionnelles à son importance, je crois pouvoir, sans me faire illusion, espérer beaucoup des quelques années que j'ai encore à vivre, car je subis aujourd'hui la plus cruelle épreuve qu'il m'ait été donné d'endurer jusqu'ici.

Je végète, loin de toutes ressources. À peine nourri et privé de vêtements dans cette saison exceptionnellement rigoureuse, méprisé de tous ceux qui me rencontrent à cause de l'extrême dénuement où je me trouve et parce que ma misère semble ici donner la mesure de mon talent, je n'ai, en cette extrémité, d'autre ressource que de cacher ma honte dans la pauvre chambre qui me sert de refuge contre les rigueurs du temps et l'inclémence des hommes. Mais, ô ! comble d'humiliation, je n'ai pas même de quoi payer cette chambre, forcé que je suis, pour ne pas mourir de faim, d'employer mes derniers sous à m'acheter du pain. Les privations que j'endure, le délaissement où je me vois réduit, le mépris dont je suis l'objet, l'ignominie qui m'entourne, le chagrin que j'éprouve de ne pouvoir utiliser ici ni mon talent ni ma science, tout cela et bien d'autres misères dont il serait puéril de vous entretenir, tout cela, dis-je, sans vaincre absolument mon courage, a

cependant sensiblement altéré ma santé ; et, franchement, il était temps que votre lettre vint répandre un peu de soleil dans ma froide et triste solitude.

Cette situation intolérable donne assurément un prix inestimable à la représentation que vous comptez donner à mon bénéfice. Mais, cher ami, pardonnez-moi cette réflexion que m'arrache un besoin pressant. D'ici là, j'aurai bien à souffrir ! ne fut-ce que pour me procurer du pain pour moi, ma femme et mes filles, dans ce maudit pays où mes parents me {fuiet} prudemment afin qu'il ne me vienne pas l'idée de leur emprunter de l'argent ! Or si, sur les éventualités de cette représentation précieuse à tant de titres, vous pouviez me procurer, à titre d'avance, une somme de trois ou quatre cents francs, je pourrais par là me dégager des plus pressantes inquiétudes, travailler avec plus d'aisance et surtout plus de fruit aux Prolégomènes que j'ai en vue pour mieux répondre à votre attente. Pardonnez-moi ces misérables détails où j'ai dû arrêter vos regards. Votre sollicitude pour moi appelait ces confidences ; elles me sont échappées. Le cœur d'un ami les a recueillies ; cela me suffit. N'en parlons plus.

Causons de vous maintenant, et d'abord je vous félicite, mon bien cher élève, des divers succès que vous avez déjà recueillis. C'est un heureux présage pour ce qu'il vous reste à faire jusqu'à ce qu'il me soit donné de vous revoir. Je suis bien intrigué de connaître l'issue de la réunion que vous m'annoncez. Puisse-t-elle répondre à vos souhaits et nous procurer ainsi la joie de nous revoir bientôt et de nous embrasser enfin dans l'ardeur d'une commune espérance.

Je passe ici tous les détails dans lesquels je suis entré dans ma première lettre pour ne pas trop grossir celle-ci.

Je vous ai promis, à la suite de quelques conseils pratiques, quelques pages de mes Prolégomènes. Je vous les envoie, copiées par ma fille Magdeleine². Bien que ces pages ne contiennent rien de nouveau pour vous, je crois cependant que leur forme précise et définitive vous intéressera. La rédaction de ces Prolégomènes était, en plus d'un endroit, fort difficile à rendre ; aussi suis-je heureux d'avoir accompli cette besogne qui va nous mener directement au travail que vous attendez de moi concernant la forme de mes tableaux³. J'aurais bien des choses neuves à vous communiquer, mais mes lettres seraient trop volumineuses - et il faut ici savoir se restreindre - et j'attends, pour vous fournir ces documents, qu'il me soit possible de vous les communiquer de vive voix.

Le châtement qui pèse aujourd'hui sur la France m'a ouvert des horizons politiques que je ne soupçonnais pas et je vois très clairement aujourd'hui ce qui, il y a trois mois, était encore pour moi très obscur⁴. C'est que, faisant taire la passion qui m'aveuglait, je me suis placé du seul véritable point de vue pour ne pas errer, c'est-à-dire que j'ai considéré les événements des hauteurs catholiques. Dès ce moment, mes yeux se sont ouverts sur la portée, sur le sens et sur les causes de nos catastrophes.

² Angélique Arnaud rapporte que, à Solesmes, «ses deux filles écrivirent sous sa dictée ses *Épisodes révélateurs*.» (Arnaud, *op. cit.*, p. 257). Nous savons aussi qu'à cette époque, Magdeleine transcrit d'autres textes.

³ Delsarte travaillait souvent à partir de tableaux ; ils lui permettaient de synthétiser sa pensée. Le fonds Delsarte (HML) en renferme plusieurs.

⁴ «La loi de mai 1868, complétée par le décret du 10 octobre 1870, a rendu aux journaux leur liberté d'expression ; et les uns et les autres, qu'il fussent d'ailleurs pour ou contre l'autorité de fait qui s'est substituée à l'Empire, ne vont pas manquer de manifester, chaque jour, tout ce que leurs rédacteurs ont envie de dire, tant à l'endroit de la politique générale que de la conduite ou du résultat des opérations.» (Dupuy, 1959, p. 12).

Au milieu de mes infortunes, j'apprends cependant une nouvelle qui me touche, et dont je veux vous faire part : mon fils aîné (Henri), de l'armée de la Loire⁵, me fait savoir qu'il a été fait chef d'escadron sur le champ de bataille ! Au train où il va, s'il n'est pas tué, il sera colonel avant la fin de la campagne. Je n'ai aucune nouvelle de mes autres fils, et j'en suis fort inquiet. Je ne sais ce que sont devenues ma pauvre petite fille et sa mère⁶. Le sentiment de leur misère me {brise} le cœur ! Ne seront-elles pas mortes de faim avant mon retour ? Et d'ailleurs, de quel secours leur pourrais-je être aujourd'hui, moi qui manque même du nécessaire ! Ah ! si j'étais certain, au moins, de pouvoir leur annoncer la délivrance en les retrouvant, je souffrirais moins. Mais, après tout, à la grâce de Dieu. Et que sa sainte volonté soit faite ! Je bénirai sa Providence dans mes maux comme dans mes joies.

Je vous ai annoncé, au commencement de cette lettre, mes Prolégomènes. Mais hélas ! cher ami, faut-il vous l'avouer, je n'avais pas de quoi en payer l'affranchissement et j'ai dû me borner à ajouter à ma lettre une simple feuille qui, grâce à la finesse de l'écriture, contient environ deux

⁵ L'armée de la Loire est formée par Léon Gambetta (ministre de l'Intérieur et de la Guerre du Gouvernement de la Défense nationale) en octobre 1870. Elle est créée à partir du rapatriement des troupes d'Algérie (15 septembre), de soldats de dépôts et de réserve ; ils forment le 15^e corps d'armée sous la direction du général de La Motte-Rouge. «On peut ainsi constituer un noyau de 35 000 à 40 000 hommes, bien encadrées [troupes d'Algérie]. On leur adjoint des éléments plus fragiles avec des bataillons de la Garde Mobile qui sont, eux, sans instruction sérieuse. Au début d'octobre on a, en un ensemble un peu disparate, réuni quelque 75 000 à 80 000 hommes qu'on baptise «Armée de la Loire». (Roux, 1966, 20) Le 10 octobre, à Artenay (Loiret), l'armée de la Loire rencontre l'armée bavaroise dirigée par le général von der Thann. Le 11 octobre, l'armée de la Loire doit abandonner Orléans. Suite à cette défaite, soit le 11 octobre, Gambetta destitue La Motte-Rouge et confie le commandement au général d'Aurelle de Paladines (1804-1877). L'armée se renforce alors du 16^e corps du général Chanzy et du 17^e corps du général de Sonis. Le 18 octobre, l'armée assure la prise de Châteaudun. Le 9 novembre, ce sera la victoire de Coulmiers (ouest d'Orléans).

⁶ Delsarte s'est séparé de son épouse et de l'une de ses filles afin de se rendre en Belgique poster sa lettre.

chapitres qui, j'en suis sûr, vous feront plaisir à lire. Quoi qu'il en soit de mes misères et quoi qu'il arrive, je suis décidé à ne pas me laisser abattre et à continuer mes travaux de rédaction. Je le ferai, mon bien cher ami, pour vous, à l'affection de qui je dois tant de consolations. Je ne saurais vous dire combien votre souvenir m'est cher. Les peines que vous prenez en ce moment pour moi sont dignes de l'idée que je m'étais faite de votre caractère et de votre rare dévouement. Que Dieu vous rende au centuple ce que me donne votre affection toute filiale.

Je n'ai pas besoin, je pense, de vous prier de m'écrire promptement.

Adieu, donc, cher et bien aimé disciple, vous que j'aime comme le meilleur de mes fils. Recevez l'expression de ma vive gratitude. Et quoi qu'il arrive, je vous aime en Jésus-Christ et en sa Très Sainte Mère.

François Delsarte
à Solesme

[Lettre cinquième]

Solesmes, January 30, 1871¹

My dear and beloved disciple,

If I had ever, for a moment, doubted your filial affection, all these proofs of devotion with which you overwhelm me would even farther assure me that, in you, I have the most worthy and the most affectionate of my sons. Oh ! how can I help loving you as a father, you who have come to save my life ? What would have become of me without you ? I shudder to think of it. And this good and noble Monsieur Alger², how can I sufficiently express to him my gratitude and my admiration³, he who has so nobly practiced toward me the gospel charity of which he is such an eloquent interpreter ? Tell him from me – until I can express this to him face to face⁴ - everything which your own

¹ RL, ML 5 (140) : 15.

² William Rounseville Alger (1822-1905) était pasteur de l'église unitarienne, écrivain et théologien américain. Dès la fin de l'année 1870, Alger et Lewis B. Monroe (1825-1879) - directeur de la Boston University School of Oratory (1872-1879) -, appuieront J. S. MacKaye dans le cadre de ses conférences et de l'implantation du système delbartien aux États-Unis. Fait intéressant à noter : Alger avait sa propre vision de l'univers delbartien. Nancy Lee Chalfa Ruyter, dans son étude sur le delbartisme américain, rapporte un fait intéressant : «Alger claimed that the Delsarte system was actually religious culture and considered the Delsartean aesthetic gymnastics to be "the basis of a new religious education, destined to perfect the children of men, abolish deformity, sickness, and crime, and redeem the earth"» (Ruyter, 1999, p. 23).

³ Dans une lettre datée du 6 janvier 1871, J. S. MacKaye annonce à Delsarte qu'Alger lui a acheminé 1 100 francs par l'entremise de Belmont (banquier de New York) (AFD, in Porte, *op. cit.*, p. 19).

⁴ Dès la fin de juillet 1871, Alger se prépare à rendre visite à Delsarte. Dans une lettre qu'il achemine à J. S. MacKaye, datée du 25 juillet 1871, il écrit : «My dear friend, // Now, now, now, I hope to meet the great master himself ! [...] I shall go to Paris within six or eight

heart can imagine of affection and devotion. I regard it as a great happiness that such a man should lend his talent to the propagation of our science, whose effects will prove of such value to this world, which the demon of free thought has led into such sad wanderings ! What good may we not accomplish, for in this doctrine we truly possess, as Brucker⁵ has said, "an orthopaedic machine for the straightening of lame and humpbacked souls"⁶. Alas ! how many humpbacked souls in this unhappy time, when every principle of authority is cast aside with impunity and trampled under foot ! And then, what satisfaction, for a truly Christian soul, to be able to prove, with most irresistible power, the absurdity of the reasoning upon which rest all the follies and mad utterances which are brought forth every day against the truth of the teachings of the Church. Courage, dear friend, we shall be invincible because we are with the church of Jesus-Christ – the Church to which he has promised infallibility. However, the soul knows that it possesses the truth when it delivers itself into the Church's⁷ keeping.

I ought to have written you long ago, if only to send you my thanks for the two thousand francs which you placed at my disposition at Brussels – but

days, and will then at once write to you again. I have given Delsarte a third thousand francs, besides the amount which you sent him by me.» (P. MacKaye, *op. cit.*, p. 161). Aussitôt, MacKaye lui rédige une lettre (datée du 8 août 1871) dans laquelle il informe Alger de la mort de Delsarte (P. MacKaye, *op. cit.*, p. 162).

⁵ Voir p. 533, note 3.

⁶ Dans son ouvrage, Angélique Amaud fait mention de cette expression dont se réjouissait Brucker (cf., *op. cit.*, p. 65).

⁷ Au lendemain du 4 septembre 1870, les Catholiques apportent leur concours à la République, et le gouvernement trouve sans difficulté l'appui des évêques et des prêtres. Du même coup, «[e]n parcourant les mandements des évêques, les sermons des prédicateurs, on y lit que c'est par la prière, la pénitence, le retour à Dieu que la France se régénèrera et se redressera.» (Roth, 1990, p. 557).

it was not possible since, for more than a month, the cannons have not ceased thundering all about Solesmes⁸, which is placed at the centre of six besieged towns, the one farthest from us being only four leagues away⁹. The cannon roars ceaselessly in our ears ; think then what it meant to us when they bombarded two towns at once at a distance of only three leagues. Our turn also has come and we have been overpowered. It is truly a war of savages which the Prussians are waging upon us. They pillage, burn and devastate all before them, and this among a population the most inoffensive possible, and - oh ! the shame of it ! - it is especially upon these inoffensive people that the worst outrages are committed.¹⁰ They shoot down on the slightest pretext. There is not a man in Solesmes - a little open village with no defense -, who has not seen the muzzle of a pistol thrust in his face. In short, no one who has not seen it with his own eyes can ever imagine the ferocious deeds which have been invented by the hatred of these barbarians¹¹.

⁸ Louis Faidherbe (1818-1889), général de l'armée du Nord, combat les troupes de August Karl Friedrich Christian von Goeben (général de la première armée prussienne) à Bapaume les 2 et 3 janvier 1871. Ensuite, Faidherbe s'avance par la vallée de l'Oise et libère Saint-Quentin abandonné par les Allemands. Mais ces derniers, ayant reçu des renforts par chemin de fer, infligent un rigoureux coup aux troupes de Faidherbe au sud de Saint-Quentin (19 janvier 1871).

⁹ À partir du 20 janvier 1871, les premières troupes françaises, épuisées, arrivaient à quatre heures du matin aux portes de Cambrai après une étape de trente-huit kilomètres de marche. La cavalerie allemande assura une «poussée jusqu'à Solesmes, entre Landrecies et Cambrai, ne rencontrant que des traînards en assez grand nombre.» (Lehautcourt, 1886, 246-248). De plus, à partir du 20 janvier 1871, Goeben lance des raids de cavalerie sur les Cambrésiens (environ vingt kilomètres de Solesmes) et les Valenciennois. Les populations civiles sont sévèrement touchées (Roth, *op. cit.*, p. 349).

¹⁰ «Dans ces zones [villages] se sont produits les incidents les plus graves de la guerre. Les Allemands se sont livrés sur les populations civiles à des atrocités nombreuses : pillages, incendies, exécutions sommaires, déportations, etc. [...]. Bientôt, la barbarie allemande devient thème central de la bonne conscience française.» (*Ibid.*, p. 397).

¹¹ Les journaux impérialistes parisiens jouent un rôle moteur dans la perception des Français. «Au moins autant par conviction que par application des consignes venues du pouvoir, *Le Peuple français*, *La Presse*, *Le Pays*, *Le Moniteur*, etc., sont animés de

We have deserved this lesson, it is true, but it is none the less a terrible one. Will France profit by it ? For me, I do not hope it. The Voltarian spirit has not yet finished its work of destruction¹², which is a thousand times more to be feared than the Prussians who, at least, only kill the body. Ah ! my dear friend, France is very ill. Where is the elder daughter of the Church ? Where are [the] chivalrous sons of our fathers ? The waves of the revolution have swept it away. The Church alone bears in her bosom the saving grace, and it is because of this that the revolutionary spirit is so hostile to her, for the revolutionary spirit is the work of Satan - one can not deny it -, and if France does not soon make a formidable *mea culpa*, France is lost beyond redemption.

So, you see, it was impossible for me to write you sooner ; however, thanks to the promptness with which you have come to my rescue and thanks also to the fact that the money was not directly addressed to me, I was able to reach Brussels¹³ and take a part of this sum before the invasion of Solesmes. The banker had the happy idea of not sending the money to Solesmes, keeping it for my order at Brussels. Thus I was saved. But the Prussians, who have been once repulsed, are here still in our neighbourhood and will not leave us until we surrender - for their number is such and, on the

sentiments belliqueux et dénoncent les prétentions inacceptables de la Prusse et de ses dirigeants qui veulent abaisser la France et l'humilier. Ce «parti de guerre» est relayé par de nombreux journaux de province.» (*Ibid.*, p. 36).

¹² Le 4 septembre 1870, l'Empire est déclaré déchu, la République est proclamée et le gouvernement de Défense nationale est mis en place. Delsarte semble associer la République à un esprit révolutionnaire de destruction.

¹³ Au cours du conflit, il était possible de se rendre en Belgique en passant par la France de l'Est. Les Allemands accordaient des sauf-conduits. Delsarte devait donc parcourir une centaine de kilomètres afin de se rendre au bureau de poste.

other side, our poor soldiers are so poorly armed and so poorly commanded¹⁴ that we must eventually succumb¹⁵.

In this hurly burly, it is difficult to collect my thoughts and to write to you as I could wish. It is therefore in great haste that I send you this confused and disordered fragment, but once more the circumstances in which I am placed must serve as my excuse. Moreover, I must hasten to take advantage of this moment when postal relations have been re-established, for that moment may be short. But, however this may be, Paris is starving and cannot much longer prolong the struggle¹⁶. Then we shall have peace. But,

¹⁴ Au mois d'octobre 70, le gouvernement de la Défense nationale entreprend d'organiser, dans les départements du Nord, du Centre et de l'Est un embryon d'armée. Faidherbe, général de l'armée du Nord met sur pied une armée de 55 mille hommes, composée de trois divisions. Faidherbe n'a pas confiance dans son armée, dont la moitié seulement est composée de combattants sérieux : une armée peu cohérente qui, au point de départ, répugnait à s'engager dans la guerre. Plusieurs conscrits cherchent à échapper à l'enrôlement, obtiennent des dispenses scandaleuses, etc. Comme on le remarque, au Nord, l'élan patriotique était parfois absent. (Roux, 1966, p. 213 ; Roth, *op. cit.*, p. 348).

¹⁵ Les troupes du général Faidherbe avaient subi à Saint-Quentin une défaite dont elles ne pouvaient plus se remettre : l'armée française du Nord, en retraite, était en état de complet épuisement (Lehautcourt, 1886, p. 259). À partir du 26 janvier, les troupes allemandes se dirigent vers le sud.

¹⁶ L'encerclement de la capitale française s'assure par le Sud et par le Nord durant la journée du dimanche 18 septembre. Tous les moyens de communication entre Paris et la province seront interrompus au cours de l'après-midi de ce même jour. Au cours du siège (du 20 septembre 1870 au 28 janvier 1871), la capitale subit les rigueurs de l'hiver, le rationnement des denrées et la maladie. «Si l'on ne se chauffe guère, si l'on mange mal, par contre, malheureusement, on boit beaucoup. [...] La sous-alimentation se complique de suralcoolisation. [...] Comme ce sont les classes pauvres qui souffrent le plus des restrictions, la populace cherche dans la boisson une évasion à sa détresse. [...] // Ces abus accentuent les déficiences physiologiques. L'état sanitaire devient mauvais, bientôt alarmant. [...] Les bronchites, les typhoïdes, les dysenteries multiplient leurs ravages. Les épidémies font plus de victimes que les combats. [...] // Les chiffres sont désolants. Alors qu'en août 1870, le total des décès à Paris se monte à 4 992, il s'élève en octobre à 7 543, en novembre à 8 238, en décembre à 11 885, en janvier à 19 233.» (Roux, *op. cit.*, p. 253-254).

great God, what a peace ! - the peace of the tomb. However, Europe¹⁷ looks on at the ruin and extermination of France without making a single effort to help the generous nation which, in its place, would never have committed against Europe such a crime. But Europe is afraid and is dishonoured by her fear –while France, however crushed she may be, can still say : All is lost, save honour !

But let us not dwell on these miseries which, after all, conceal from France the treasure which Providence reserves for her, if she will only profit by this lesson and return to the traditions which have made her great among the nations.

You ask me, my dear friend, to tell you three things :

- 1° About the documents which may serve as the history of my life¹⁸;
- 2° My written revelations¹⁹;
- 3° Advice on the subject of your lectures.

¹⁷ François Roth écrit à cet effet : «Le 16 juillet, la France, l'Empire et son gouvernement se retrouvent au ban de l'Europe. Les presses belge et anglaise sont presque entièrement contre la France. L'éditorial du Times donne le ton : «Le plus grand crime national que nous ayons eu la douleur de rapporter dans ces colonnes depuis le Premier Empire français vient d'être consommé. La guerre est déclarée, une guerre injuste mais préméditée. C'est maintenant trop clair, c'est l'acte de la France, d'un seul homme en France [Napoléon III].» (*Op. cit.*, p. 158).

¹⁸ Delsarte se réfère ici aux *Préliminaires de l'histoire de mes découvertes* (voir notre édition, p.486-531).

¹⁹ Delsarte se rapporte ici aux *Épisodes révélateurs* sur lesquels il travaille en 1870 - 1871 lors de son exil à Solesmes. Voir notre édition, p. 532 - 609.

Now, I first ask myself if my life - although it has been an adventurous one -, could offer much of interest to the reader not familiar with my work. I do not think it would.

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. I expect to make use of these on my return, which probably now will not be long delayed, as I have this instant heard that Paris, under the double pressure of famine and the scoundrels who are once more making the blood flow in its streets, is on the point of capitulation²⁰. I personally rejoice in this news for, in prolonging this war, we are only serving the interests of these miserable lawyers²¹ who govern us for our shame and our punishment.

There remains the third question - advice for your lectures²². If this advice does not reach you too late, here it is. It is first necessary to show that the first cause of error lies in the ignorance of principles and that, in this respect, we are very ignorant. It is, for example, as though the materialists

²⁰ Le cessez-le feu intervient le soir du 26 janvier et, le lendemain, le gouvernement français signe la capitulation de la capitale. L'armistice entre en vigueur le 31 janvier. Aussi l'armistice est-elle signée lorsque Delsarte rédige cette lettre. (Dupuis, 1959, 79-82 ; Roth, *op. cit.*, 219-220 ; Martin, 2006, p. 97).

²¹ Le soir des événements du 4 septembre 1870, les avocats républicains prennent le pouvoir. Aussi le gouvernement républicain se compose-t-il de dix avocats et d'un seul militaire, le général Trochu (Roux, 1966, p. 138 ; Roth, *op. cit.*, p. 184).

²² Dans une lettre datée du 6 janvier 1871, J. S. MacKaye informe Delsarte qu'il prépare une conférence «sur Delsarte et sa base scientifique de l'esthétique dans l'art». Il intitule cette conférence : «*Delsarte's Scientific system of Dramatic art*». Le manuscrit autographe se trouve aux fonds spéciaux Delsarte en Louisiane (HML, box 5, folder 56 a).

were summoned to explain the word «matter», which no one can explain. They would be incapable of sustaining the thesis. In the same way, if those who boast the title of Free-Thinkers should attempt to define Liberty or Thought, they would cover themselves with confusion.

Specialties : where the sciences - as they are taught us -, restrict us, destroy common sense, - just as specialties, where factories restrict the workmen, destroy their intelligence²³ -, in such cases the sciences are separated and are as strangers to one another. Academies are composed of specialists and, from this, comes their profound sterility. There is no place assigned in any academy to a scholar or an artist²⁴. As an academician once said to me : "Amongst us, every one is pigeonholed : we have round holes, square holes, oblong holes, etc., and each fits in his hole; but there is no hole for a man like you". Let us realize, then, the necessity of a common technology for all the sciences, since they all emanate from a common principle. Let us realize that the same technology governs science, art and religion. Then we shall reason truly, because we shall understand in each question the universality of its relations. That is the point to insist upon most, because that is where our doctrine triumphs.

²³ Au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, les grandes entreprises sont exceptionnelles en France. Les filatures de coton sont parmi les plus gros établissements. En 1840, la taille moyenne des plus gros établissements est de 230 ouvriers en Alsace et de 100 ouvriers dans le Nord. La concentration progresse lentement en 1860. (Verley, 2006, p. 79-80). Dans l'industrie du textile l'«ouvrier est attaché à sa machine, chargé de l'alimenter, la surveiller, la nettoyer, en vue de fabriquer un des éléments du produit fini. [...] L'ouvrier est interchangeable, «sur» une machine interchangeable ; des opérations très simples pour la plupart effectuées à un rythme contrôlé, mais qui ne demandent pas, en dehors de la répétition du geste, une force physique considérable» (Rioux, 1989, p. 172).

²⁴ Dès 1863, l'École des Beaux-Arts de Paris est accusée d'encourager, chez ses élèves, plutôt la persévérance que le talent.

To sum up, here is your theme : the sciences and the arts are one²⁵, however they may be differentiated through specialties. One idea constantly recurs and seems to demand that it shall be brought to light. As we study them, this idea pursues us and says to us obstinately that the character, the words by which we specify them are in the last analysis but the aspects of one and the same fact common to them all. This fact, once brought to the intelligence, gives it the most useful and lofty formula of generalization. A law of harmony (concordance) is the sum of all the objects of this created world.

The greatest obstacle to beginning the study of the sciences and the arts come from the fact that, in our moral teaching, the study of one science does not lead to another. They are so full of idioms that they have neither the same alphabet nor the same syntax.

The solidarity which I discern between the sciences would lead me to the thought of melting all methods in the crucible of identity. Not that I would have in this nothing in common with the eclectics²⁶, for to say that all methods are good would be to make an apology for chaos or to declare one's indifference or incompetence a matter of judgement or of choice. I must seek

²⁵ Delsarte désirait embrasser la totalité des phénomènes expressifs. L'art étant conçu, par Delsarte, comme l'application du critérium d'examen scientifique des manifestations. «La science est la possession d'un critérium d'examen contre lequel aucun fait ne proteste. // L'art en est la généralisation et l'application. // Or, si la science nous supérieorise en nous insubjectivant les choses de ce monde, l'art surnaturalise ces choses en nous identifiant à elle. Nous voici en bien peu de mots possesseurs de la définition de la science dont toutes les sciences connues ne sont que les expressions attributives.» *Les sources de l'art*, c. 1860, notre édition, p. 732.

²⁶ Pour Delsarte, l'éclectisme cousinien est une philosophie incompréhensible ; il l'associe à un esprit de syncrétisme, l'appréhension indifférenciée d'un tout (Billard, 1997, p. 90 et 104). Voir p. 486, note 3.

the method which excels them all and, that method, I have never sought from men but from the Holy Spirit, etc., etc.

There, dearest friend, you have the theme on which you can enlarge to your heart's content. I count on your fine intelligence and in the grace of God for the results to be obtained from it. Adieu, and Godspeed you. I will tell you when I am more calm of the beautiful works with which the good God has inspired me.

My very friendly greetings to your dear wife,

François Delsarte

[Lettre sixième]Solesmes, 5 février 1871¹

Cher Monsieur,

Je suis vraiment très touché de l'intérêt que vous voulez bien prendre à ma situation et je vous en remercie du fond du cœur. Cette situation serait affreuse si votre digne fils n'eut la généreuse pensée de me venir en aide. En cela, il a plus qu'acquitté ce qu'il appelle une dette de reconnaissance : il m'a sauvé la vie ! Oui, Monsieur, il m'a littéralement sauvé la vie, car, sans lui, que serais-je devenu dans ce coin perdu où j'ai subi toutes les hontes qui s'attachent à la misère. J'avais bien, vers l'époque où j'eus l'honneur de vous écrire, exposé mon infortune à la duchesse de Newcastle qui s'empressa de m'adresser cinq cents francs, mais je vis bientôt s'épuiser cette somme, trop minime pour faire vivre longtemps quatre personnes, car j'ai avec moi ma femme ainsi que mes deux filles. Dès lors, tout nous fit défaut, et nous en étions à nous demander comment nous procurer du pain quand une lettre de votre fils est venue nous rendre l'espérance². Cette lettre providentielle m'annonçait un envoi d'argent, lequel s'effectua bientôt. Et voilà, cher monsieur, comment je dois à votre excellent fils ma délivrance et celle des

¹ RL ML 5 (7) : 8.

² Il s'agit certainement de la lettre datée du 6 janvier 1871, dans laquelle MacKaye informe Delsarte qu'il recevra sous peu 2 200 francs et qu'il est en train d'assurer le nécessaire afin que Delsarte le rejoigne dès l'été suivant (AFD, in *Porte, op. cit.*, p. 19-20).

miens. Aussi n'ai-je point hésité à me mettre entièrement à sa disposition pour la réalisation de ses projets, et suis-je prêt à toute espèce de sacrifice pour reconnaître un pareil service.

J'ai reçu de lui deux mille francs et non pas cinq mille, comme vous me l'annonciez. Il y a donc erreur de chiffre. Mais peut-être cette erreur trouve-t-elle ainsi son explication : votre fils, en m'adressant cette somme de deux mille francs me dit qu'il compte bien n'en pas rester là. Or il se peut qu'en vous accusant³ cinq mille francs, il ait d'avance compris dans cette somme celle qu'il aurait l'intention de m'adresser plus tard. Quoi qu'il en soit, vous voilà, suivant votre désir, instruit de l'état des choses qui me concernent. J'ai pu, avec ces deux mille francs qui me sont venus comme du ciel, m'acheter des vêtements d'hiver dont j'avais grand besoin, car je n'ai, pour me couvrir jusque-là dans cette saison rigoureuse, que le vêtement d'été que j'avais emporté de Paris. J'ai même encore assez d'argent pour retourner à Paris⁴. Mais là, je vais probablement trouver bien des misères, et ne serai sans doute pas, de longtemps, en mesure de retrouver des leçons. Mais alors, encore un peu d'aide et je toucherai, s'il plaît à Dieu, à la fin de mes dures épreuves.

Je suis, comme vous le voyez, entré là dans bien des détails que je n'eusse pas donnés à tout le monde. Mais l'intérêt que vous m'avez témoigné appelait cette confiance de ma part, et je me serais reproché d'en agir autrement avec vous, cher Monsieur, à qui j'adresse ici, avec mes

³ Le fait d'«accuser réception».

⁴ Rappelons que Delsarte et sa famille rentrent à Paris le 10 mars 1871.

sincères remerciements, l'assurance de ma respectueuse et profonde sympathie.

François Delsarte

Toujours à Solesmes, jusqu'à ce que les portes de Paris nous soient ouvertes⁵.

P. S. - Ma fille, cher Monsieur, est inquiète de la vôtre dont elle n'a pas, depuis longtemps, reçu de nouvelles. Elle voudrait bien recevoir une lettre, et se recommande à votre obligeance pour le lui faire savoir.

⁵ Le 26 février 1871 eut lieu la signature des préliminaires de paix avec la Prusse.

GLOSSAIRE

Les numéros renvoient aux pages des textes édités.

- circumincession** n. f. 214, 228, 229, 247, 251, 294, 733, terme de théologie. Existence des personnes de la Trinité les unes dans les autres. *Circum*: préposition latine, signifiant «autour», qui entre dans la formation de...
- consubstantialité** n. f. 733, 758, 777, 783 ; **consubstantiellement** adv. 187, 426, «Théol. chrét. Unité et identité de substance des personnes de la Trinité (→ coexistence). Consubstantiel: théol. chrét. Qui est un par la substance. Les trois personnes de la Trinité sont consubstantielles.» (Rey (a), 2005, t. 1, p. 1811).
- équi pondération** n. f. 205, 267, 434, 474 ; **équi pondérées** adj. 475, équilibre.
- insubjectivation** n. f. 210, 211 ; **insubjectiver** (v. tr.) 184, 186, 213 ; **insubjectivé** part. pass. 212 ; **insubjectivant** part. prés. 732, 782 Processus à partir duquel le sujet (pensant, conscient) construit sa connaissance. Connaissance relevant de l'intuition.
- translumineuse** adj. 185, 512, 731, 816, 819 Qui éclaire, illumine la conscience humaine. Lumière attribuée à la création divine, symbole de la révélation et de la vérité.
- transsubstantier** (se ...) v. pron. 241 «Relig. cathol. et orthodoxe. Changement de toute la substance du pain et du vin (les espèces) en toute la substance du corps et du sang de Jésus-Christ (eucharistie). / Changement d'une substance en une autre.» (Rey (a), t. 4, p. 1548).

BIBLIOGRAPHIE

FRANÇOIS DELSARTE

Œuvres manuscrites

Anonyme (transcription). *De l'art et de sa genèse*, manuscrit, 1865. Special Collection, HML. Box 1, folder 27.

Degard (transcription). *Cours de Monsieur Delsarte*, manuscrit, 1858. In *François Delsarte, une anthologie*, Alain Porte, p. 96 - 145. Paris : Éditions IPMC. 1992.

Delsarte, François. *Chapitre II*, manuscrit, c. 1860. Special Collection, HML. Box 1, folder 36b.

-----, *Compas intellectuel*, manuscrit, date inconnue. Inédit. Special Collection, HML. Box 1, folder 26b, item 11.

-----, *Compendium*, graphique, c. 1870. Special Collection, HML. Box 12c, Oversize folder 1.

-----, *Conseil à mes élèves*, manuscrit, c. 1845. Special Collection, HML. Box 1a, folder OS 36b, item 4.

-----, *De l'art et de son origine*, seconde conférence à l'École de médecine, manuscrit, 1867. Inédit. Special Collection, HML. Box 1, folder 26b.

-----, *Des sources de l'art*, Soirées littéraires de l'Athénée, manuscrit, date inconnue. Special Collection, HML. Box 1, folder 27. In *François Delsarte, une anthologie*, Alain Porte, p. 192 - 214. Paris : Éditions IPMC. 1992.

-----, *Discours préliminaire*, manuscrit, c. 1855. Special Collection, HML. Box 1, folder 26.

-----, *Exposé de ma doctrine*, manuscrit, c. 1855. Special Collection, HML. Box 1, folder 26.

- . *Grammaire buccologique*, manuscrit, 1830. Inédit. Special Collection, HML. Box 1, folder 25.
- . *Leçon sur le geste*, manuscrit, 1858. Special Collection, HML. Box 5, folder 75.
- . (transcription). *Les sources de l'art*, 1865. Rauner Library, Dartmouth College, New Hampshire. Box 141, folder 32.
- . *L'Homme, objet de l'art*, première conférence à l'École de médecine, manuscrit, 1867. Special Collection, HML. Box 1, folder 26b. In *François Delsarte, une anthologie*, Alain Porte, p. 233 - 246. Paris : Éditions IPMC. 1992.
- . *Liste de mes découvertes*, manuscrit, 1871. Special Collection, HML. Box 1, folder 24.
- . *Livre des procès-verbaux de la famille trinitaire*, manuscrit, 1839. Inédit. Special Collection, HML. Box 12 c, folder 28.
- . *Mécanismes de l'être*, manuscrit, c. 1860. Special Collection, HML. Box 1, folder 36a.
- . *Mémoire sur la voix sombrée*, adressé à l'Académie des sciences (1852). AFD. In *François Delsarte, une anthologie*, Alain Porte, p. 154 - 190. Paris : Éditions IPMC. 1992.
- . *Mes épisodes révélateurs*, manuscrit, 1870 - 1871. Special Collection, HML. Box 1a, folder OS 36c, item 2. In *François Delsarte, une anthologie*, Alain Porte, p. 93 - 145. Paris : Éditions IPMC. 1992.
- . *Préliminaires de l'histoire de mes découvertes*, manuscrit, 1870. Special Collection, HML. Box 1, folder 36a, items 15-17.
- . *Prolégomènes*. 1870-1871. In *François Delsarte, une anthologie*, Alain Porte, p. 92 - 93. Paris : Éditions IPMC. 1992.
- . *Règlement de la famille trinitaire*, manuscrit, 1839. Inédit. Special Collection, HML. Box 12c, folder 28.
- . *Série de gestes pour exercices*, manuscrit, 1861. Special Collection, HML. Box 3, folder 11.

- . *Traité de la raison*, manuscrit, 1871. Special Collection, HML. Box 12a, folder 89a. AFD. In *François Delsarte, une anthologie*, Alain Porte, p. 247 - 257. Paris : Éditions IPMC. 1992.
- . *Traité universel de l'art*, manuscrit, 1870-1871. Inédit. Special Collection, HML. Box 1, folder 24.
- Delsarte, Magdeleine (transcription). *Notre méthode*, manuscrit, 1871. Rauner Library, Dartmouth College, New Hampshire. ML-5 (7) : 5.
- Lasserre, Henri (transcription). *Cours de Monsieur Delsarte*, manuscrit, 1858. Special Collection, HML. Box 2a, folder 86.
- MacKaye, Harold S. (transcription). *Correspondance*, manuscrit, 1870 – 1871. Rauner Library, Dartmouth College, New Hampshire. ML 5 (7).

Textes publiés

- Delsarte, François, *Esthétique appliquée. Les sources de l'art*, manuscrit, 1865, Annales de la Société Philotechnique. Paris : Masson. 1866. Réédité in *François Delsarte, une anthologie*, Alain Porte, p. 149 -153, et 191 – 213 (extraits). Paris : Éditions IPMC. 1992. Publié en traduction (d'après le manuscrit) in *Delsarte System of Expression*, Geneviève Stebbins. N.Y. : Werner. 1885.
- . *Méthode philosophique du chant*, manuscrit, 1833. In *François Delsarte, une anthologie*, Alain Porte, p. 149 - 153. Paris : Éditions IPMC. 1992.

Études sur François Delsarte

- Andrade, Adolfo. *Pour une danse enfin libérée*. Paris : Robert Laffont. 1988.
- Arnaud, Angélique. *Delsarte, ses cours, sa méthode*. Paris : Dentu. 1859.
- . *François Del Sarte, ses découvertes en esthétique, sa science, sa méthode*. Paris : Librairie Delagrave. 1882.

- Arnaud, Angélique et l'Abbé Delaumosne. *Delsarte System of Oratory*. New York : Edgar S. Werner. 1883. Rééditions 1884, 1887, 1893.
- Delaumosne, L'Abbé. *Pratique de l'Art oratoire de Delsarte*. Paris : Joseph Albanel. 1874.
- . *Delsarte System of Oratory*. Trad. du Reverend Alger. New York : Edgar S. Werner. 1882.
- Dumeix, Jeannette, et Alain Porte, *François Delsarte (1811 – 1871), Sources-Pensée*, catalogue d'exposition. Toulon : Théâtre national de la danse et de l'image. 1991.
- Giraudet, Alfred. *Mimique, physionomie et gestes d'après le système de François Delsarte*. Paris : ancienne maison Quentin, Librairies-Imprimeries réunies. 1895.
- Hamel, Thomas-Étienne. *Cours d'éloquence parlée d'après Delsarte*. Québec : Imprimerie de la compagnie de «l'Événement». 1906.
- M^cTeague, James H. *Before Stanislavsky, American Professional Acting Schools and Acting Theory (1875-1925)*, Metuchen, New Jersey, & London : The Scarecrow Press. 1993.
- Porte, Alain. «François Delsarte, 1811-1871, Un passager du temps». *François Delsarte (1811 – 1871), Sources-Pensée*, catalogue d'exposition. Toulon : Théâtre national de la danse et de l'image. 1991.
p. 9 – 13.
- . *François Delsarte, une anthologie*. Paris : Éditions IPMC. 1992.
- Pradier, Jean-Marie. *La scène et la fabrique des corps : Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident (V^e siècle av. J.-C. – XVIII^e siècle)*. Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux. 2000.
- Roy, Camille. *À l'ombre des érables*. Québec : Imprimerie de l'Action sociale Ltée. 1924.
- Ruyter, Nancy Lee Chalfa. *The Cultivation of Body and Mind in Nineteenth-Century American Delsartism : Contributions to the Study of Music and Dance*. Wesport (Connecticut): Greenwood Press. 1999.

———. *Reformers and visionaries : The Americanization of the Art of Dance*. New York : Dance Horizons. 1979.

Shawn, Ted. *Chaque petit mouvement : À propos de François Delsarte*. Traduction, introduction et annotations par Annie Suquet. Paris : Éditions Complexe, Centre national de la danse. 2005.

———. *Every little movement : A book about François Delsarte, the man and his philosophy, his science and applied aesthetics, the application of this science to the art of the dance, the influence of Delsarte on American dance*. Brooklyn : Dance Horizons. 1968.

Stebbins, Genevieve. *Delsarte System of Expression*. New York : Edgar Werner Publishing and Supply Inc. 1885.

———. *Dynamic Breathing and Harmonic Gymnastics*. New York : Edgar S. Werner. 1888.

———. *Genevieve Stebbins Drills*. New York : Edgar S. Werner. 1895.

———. *The Genevieve Stebbins System of Physical Training*. New York : Edgar S. Werner. 1913.

———. *The Quest of the Spirit*. London : Henry J. Glaiser. 1913.

Tremblay, Larry. *Le crâne des théâtres : Essais sur les corps de l'acteur*. Coll. «Théâtre Léméac». Montréal : Leméac. 1993.

Zorn, John W. *The Essential Delsarte*, Metuchen (New Jersey) : The Scarecrow Press, Inc. 1968.

Mémoires et thèses

Clarke, Janis Dawn. «The influence of the Delsarte system of expression on American acting, 1871-1970». Thèse de doctorat, Pullman, Washington State University. 1982.

Dillport, Rayda Wallace. «The Pupils of François Delsarte». Mémoire de maîtrise, Baton Rouge, Louisiana State University. 1946.

- Harang, Myra White. «The Public career of François Delsarte». Mémoire de maîtrise, Baton Rouge, Louisiana State University. 1945.
- Hecht, Patsy Ann. «An Historical Study and Evaluation of the Delsarte System of Acting in the United States». Mémoire de maîtrise, Washington, D.C., Catholic University of America. 1967.
- Levy, Edwin Lewis. «Delsarte's Cours d'Esthétique Appliquée». Mémoire de maîtrise, Baton Rouge, Louisiana State University. 1938.
- Morris, Virginia Elisabeth. «The influence of Delsarte in America as revealed through the lectures of Steele MacKaye». Mémoire de maîtrise, Baton Rouge, Louisiana State University. 1941.
- Neely, George A. «The School of Delsarte, based on an original notebook». Mémoire de maîtrise, Baton Rouge, Louisiana State University. 1942.
- Price, Novalyne. «The Delsarte philosophy of expression as seen through certain manuscripts of the rev. Dr. William R. Alger». Mémoire de maîtrise, Baton Rouge, Louisiana State University. 1941.
- Shaver, Claude L. «The Delsarte system of Expression as seen through the notes of Steele MacKaye». Thèse de doctorat, Madison, University of Wisconsin. 1933.
- Waille, Franck. «Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte (1811-1871) : Des interactions dynamiques». Thèse de doctorat, Lyon : Université Jean Moulin-Lyon 3. 2009.

Articles

- Gautam, Dasgupta, «Commedia Delsarte». *Performing Arts Journal*, n° 45, vol. 15, (septembre), 1993, p. 95-102.
- Kirby, E. T. «The Delsarte Method: 3 Frontiers of Actor Training». *Drama review*, (mars), 1972, p. 56.

Porte, Alain. «François Delsarte (1811-1871) : Le théâtre et l'esprit de l'auteur». In *Les fondements du mouvement scénique*, Actes du colloque international *Par delà Stanislavski* (Saintes, France, 5, 6, 7 avril 1991). p. 13-26. La Rochelle : Rumeur des âges. Saintes : Maison de Polichinelle. 1993.

Rambaud, Carole. «Architecture triangulaire, symbolique trinitaire». *François Delsarte (1811 – 1871), Sources-Pensée*, catalogue d'exposition. Toulon : Théâtre national de la danse et de l'image. 1991. p. 14-15.

Whyman, Rose (Dr.), et Dr. George Taylor. «Delsarte, Prince Sergei Volkonski and Michael Chekhov», *Mime Journal*, 2005.

THÉORIES CLASSIQUES DE L'EXPRESSION

Albert, Mechthild. «L'éloquence du corps – Conversation et sémiotique corporelle au siècle classique». *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, n° 39, 1989, p. 156-179.

Bary, René. *Methode pour bien prononcer un discours & pour le bien animer. Ouvrage tres-utile à tous ceux qui parlent en public, & particulièrement aux prédicateurs, & aux avocats*. Paris : Denys Thierry. 1679.

Boyvin du Vauroûy, Henry de. *La physionomie ou des indices que la nature a mis au corps humain par où l'on peut découvrir les mœurs, & les inclinations d'un chacun. Avec un traité de la divination par les palpitations, & un autre par les marques naturelles*. Paris : Toussaint du Bray. 1635.

Burton, Robert. *Anatomie de la mélancolie*. Paris : José Corti. 2000.

Caïn, Henri-Louis (dit Lekain). *Mémoires de Lekain*. Paris : Édition François-Joseph Talma. 1825.

Cockin, William. *The Art of Delivering Written Language*. London : H. Hugues for J. Dodsley. 1775.

Courtine, Jean-Jacques. «Corps, regard, discours. Typologies et classifications dans les physiognomonies de l'âge classique». *Langue française*, n° 74 (mai), 1987, p. 108-128.

- Courtine, Jean-Jacques, et Claudine Haroche. *Histoire du visage : exprimer et taire ses émotions, XVI^e – début XIX^e siècle*. Paris : Éditions Rivages. 1988.
- Cureau de la Chambre, Marin. *L'art de connoistre les hommes*. Paris : Jacques D'Allin. 1659 / 1663.
- . *Les caracteres des passions*. Paris : Jacques D'Allin. 1640-1662
- . *Le système de l'âme*. Paris : Jacques D'Allin. 1664.
- Dandrey, Patrick, «La physiognomonie comparée à l'âge classique». *Revue de synthèse*, n^o 109, (janvier-mars) 1983, p. 5-27.
- Descartes, René. *Les passions de l'âme*. Paris : Henri Le Gras. 1649, Paris : Gallimard. 1987.
- Desjardins, Lucie. *Le Corps parlant : Savoirs et représentation des passions au XVII^e siècle*. Québec / Paris : Les Presses de l'Université Laval / L'Harmattan. 2001.
- Le Brun, Charles. «Conférence sur l'expression générale et particulière». Conférence Académique (6 octobre – 10 novembre 1668), *Nouvelle revue de psychanalyse*, n^o 21, (printemps), 1980.
- . *Expressions des passions de l'ame représentées en plusieurs testes gravées d'après les desseins de feu Monsieur Le Brun premier peintre du roy*. Paris : Jean Audran. 1727 / Aux Amateurs de Livres. 1990.
- . *L'expression des passions & autres conférences : Correspondance*. Paris : Maisonneuve et Larose, Éditions Dédale. 1994
- . *Méthode pour apprendre à dessiner les passions*. Hidesheim (All.) : G. Olms. 1982.
- Le Faucheur, Michel. *Traité de l'action de l'orateur, ou de la prononciation et du geste*. Paris : Augustin Courbé. 1675.
- Le Moyne, Pierre. *Les peintures morales où les passions sont représentées par tableaux, par caracteres, & par questions nouvelles & curieuses*. Paris : Sébastien Cramoisy. 1640.

Marmontel, Jean-François. *Éléments de littérature*. Vol. 2. T. 13 de *Oeuvres complètes*. Paris : Verdière, Libraire-éditeur. 1818.

ART ORATOIRE (XVIII^e et XIX^e SIÈCLES)

Angelot, Marc. «Les traités de l'éloquence du corps». *Semiotica*, n° 8, 1973, p. 60- 82.

Austin, Gilbert. *Chironomia or, a Treatise on Rhetorical Delivery*. Londres : W. Bulmer and Co. Cleveland-Row, St-James's. 1806, in Carbondale and Edwardsville : Southern Illinois University Press. 1966.

Bernier, Marc-André. «Portrait de l'éloquence au Québec (1760-1840)». In *Portrait des arts, des lettres et de l'éloquence au Québec (1760-1840)*, Coll. «République des lettres – Symposiums», sous la dir. de Bernard Andrès et Marc-André Bernier, p. 411-423, Québec : Les Presses de l'Université Laval. 2002.

Brooks, Keith. *The Communicative Act of Oral Interpretation*. Boston : Allyn & Bacon Inc. 1967.

Cockin, William. *The Art of Delivering Written Language*. London : H. Huchs, J. Dodsley. 1775.

Comolli, Annie. *Les Gestes du savoir*. Nanterre : Université de Paris X. 1983.

Darrault-Harris, Ivan. «Anatomie d'un péché capital : notes sur le discours mimique et son énonciation». *Cruzeiro semiotico*, n° 5, 1986, p. 80-90.

Druboca, Louis. *Principes raisonnés sur l'art de Lire a haute voix*. Paris : L'Auteur, Libraire. 1802.

Helbo, André. *Les Mots et les Gestes*. Lille : P.U.F. 1983.

Mattingly, Alethea S. «The Mechanical School of Oral Reading in England, 1761-1821». Thèse de doctorat, Chicago, Northwestern University. 1954.

Maury, Jean S. (Cardinal). *Principes d'éloquence pour la Chaire et le Barreau*. Paris : T. Warle. 1804.

Nadal, M. l'Abbé. *Dictionnaire d'éloquence sacrée contenant, avec l'exposition de quelques principes élémentaires sur l'art de bien dire et sur l'éloquence en général, les préceptes de l'éloquence chrétienne*, in *Nouvelle encyclopédie théologique*. Paris : J.-P. Migne, éditeur. 1851.

Rice, John. *An Introduction to the Art of Reading with Energy & Propriety*. Londres : Gosling. 1710.

Walker, John. *Elements of Elocution*. Londres : J. Johnson. 3^e éd. 1806.

PRINCIPES DE JEU (XVIII^e et XIX^e SIÈCLES)

Chaouche, Sabine. *L'art du comédien : déclamation et jeu scénique en France à l'âge classique (1629-1680)*. Paris : Honoré Champion. 2001.

———. *Acteurs. T. 2 de Écrits sur l'art théâtral (1753-1801)*. Paris : Honoré Champion. 2005.

———. *La philosophie de l'acteur : La dialectique de l'intérieur et de l'extérieur dans les écrits sur l'art théâtral français (1738-1801)*. Paris : Éditions Honoré Champion. 2007.

Christoffersen, Erik Exe. *The Actor's Way*. London : Routledge. 1993.

Clairon, M^{lle}. *Mémoires de M^{lle} Clairon : Actrice du théâtre français, écrits par elle-même*. Paris : Ponthieu, Libraire. 1822. Genève : Slatkine Reprints, réimpression de l'édition de Paris, (1822-1825). 1968.

Diderot, Denis. *Le neveu de rameau*. Chronologie et préface par Antoine Adam. Paris : Flammarion. 1981.

———. *Paradoxe sur le comédien*. Introduction et notes : Stéphane Lojkin. Paris : A. Colin. 1992.

Dussault, M. *Mémoires de M^{lle} Dumesnil en réponse aux mémoires d'Hyppolyte Clairon*. «Collection des mémoires sur l'art dramatique». Paris : Ponthieu, Libraire. 1823.

- Engel, Johann Jacob. *Idées sur le geste et l'action théâtrale (1795) I - II*. Présentation de Martine de Rougement. Genève: Slatkine Reprints, réimpression au format original de l'édition de Paris (1795), réalisée d'après l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale de Paris, cote Y. 601-602. 1979.
- Féral, Josette. «Un métier, un art, une mission», 2005. URL : <http://www.cndp.fr/revueTDC/897-72910.htm>. Consulté le 15 juin 2009.
- Golding, Alfred Siemon. *Classicistic acting : Two centuries of a performance tradition at the Amsterdam Schouwburg*. Boston : University Press of America. 1984.
- Gros de Gasquet, Julia. *En disant l'alexandrin : L'acteur tragique et son art, XVII^e-XX^e siècle*. Paris : Honoré Champion. 2006.
- la Harpe, Jean-François de. T. 3 de *Œuvres de la Harpe*. Paris : Verdière, Libraire-Éditeur. 1820.
- Rémond de Sainte-Albine, Pierre. *Le comédien*. Paris. 1747. Paris: Chez Vincent. 1749. Genève : Slatkine Reprint. 1971.
- Riccoboni, François. *L'art du théâtre*. Paris : F. Simon et Giffart. 1750. Genève : Slatkine Reprints. 1971.
- Roach, Joseph R. *The Player's passion : Studies in the Science of acting*. Cranbury (New Jersey) : Associated University Presses. 1985.
- Roubine, Jean-Jacques. *L'Art du comédien*. Coll. «Que sais-je?». Paris : PUF. 1985.
- Trott, David., *Théâtre du XVIII^e siècle : Jeux, écritures, regards*. Montpellier : Éditions Espaces 34. 2000.

OUVRAGES SUR JAMES STEELE MACKAYE

- Blanchard, Fred C. «Professional Theatre Schools in the Early Twentieth Century». *A History of Speech Education in America*, Karl R. Wallace, éd., New York : Appleton-Century-Crofts, Inc. 1954.

Mackaye, Percy. T. 1 de *Epoch : The Life of Steele Mackaye : Genius of the Theatre in Relation to His Times and Contemporaries*. New York : Boni and Liveright. 1927.

May Renshaw, Edythe. «Five Private Schools of Speech». *A History of Speech Education in America*, Karl R. Wallace, éd., New York : Appleton-Century-Crofts Inc., 1954, p. 304-307.

-----, «Three Schools of Speech: The Emerson College of Oratory, The School of Expression; and the Leland Powers School of the Spoken Word». Thèse de doctorat, New York, Columbia University. 1950.

TEXTOLOGIE

Beugnot, Bernard. *La mémoire du texte : Essais de poétique classique*. Paris : Champion. 1994.

Biasi, Pierre-Marc de. *La génétique des textes*. Paris : Armand Colin. 2003.

Bourassa, André-G. (dir. publ.). *Paul Mascarène : Le traducteur trahi*. «*The Misanthrope*», Annapolis-Royal, 1744, en regard de Molière, «*Le Misanthrope*», Amsterdam, 1741. Coll. «La République des Lettres - Sources». Édition critique. Québec : Les Presses de l'Université Laval. À paraître.

Bourassa, André-G. (dir. publ.), Jean Fisette et Gilles Lapointe. *Écrits I*. Tome 1 de *Paul-Émile Borduas*. Coll. «Bibliothèque du Nouveau Monde». Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal. 1987.

Cerquiglini, Bernard. *Éloge de la variante : Histoire critique de la philologie*. Coll. «Des Travaux». Paris : Le Seuil. 1989.

Ferrer, Daniel, et Jean-Louis Lebrave (dir. publ.). *L'Écriture et ses doubles : Genèses et variation textuelle*. Paris : CNRS Éditions. 2000.

Fuchs, Catherine, Almuth Grésillon, Jean-Louis Lebrave, Jean Peytard et Josette Rey-Debove. *La Genèse du texte : Les modèles linguistiques*. Paris : CNRS Éditions. 2003.

Genette, Gérard. *Seuils*. Paris : Éditions du Seuil. 1989.

- Grésillon, Almuth. *Éléments de la critique génétique*. Paris : PUF. 1994.
- Hare, John. *La textologie*. Ottawa : inédit. 1993.
- Hay, Louis. *La littérature des écrivains : Penser la genèse*. Coll. «Les essais». Paris : José Corti. 2002.
- . *La littérature des écrivains : Question de critique génétique*. Coll. «Les essais». Paris : José Corti. 2002.
- . *La Naissance du texte*. Paris : José Corti. 1989.
- Hay, Louis (dir. publ.), Alain Rey, Jacques Neefs, Daniel Ferrer et Jean-Michel Rabate, Jean Gaudon, Anne-Marie Christin et Jacques Anis. *De la lettre au livre*. Paris : CNRS Éditions. 2001.
- Jubinville, Yves. (dir. publ.). *Les Belles-Sœurs de Michel Tremblay*. Édition critique. Coll. «Bibliothèque du Nouveau Monde». Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal. À paraître.
- Laufer, Roger. *Introduction à la textologie : Vérification, établissement, éditions de textes*. Paris : Larousse. 1972.
- Lepage, Yvan G. *Menaud maître-draveur*. Édition critique et génétique. Coll. «Bibliothèque du Nouveau Monde». Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal. 2004.
- Major, Jean-Louis. *Henriette Dessaulles : Journal*. Édition critique. Coll. «Bibliothèque du Nouveau Monde». Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal. 1989.
- Olscamp, Marcel. «Un pari institutionnel : l'édition critique au Québec». *Études françaises*, vol. 28, n° 1, (automne), 1992, p. 133-170.

ÉTUDES CRITIQUES

- Albert, Mathieu, et al. *Les Vendredis du corps : Le corps en scène, vision plurielle. Essais*. Montréal : Éd. de la revue Jeu et Festival international de la nouvelle danse. 2003.

- Aslan, Odette. *L'Acteur au XX^e siècle : Éthique et technique*. Paris : Seghers. 1974.
- . *L'Acteur au XX^e siècle : Éthique et technique*. Coll. «Les voies de l'acteur». Vic la Gardiole : L'Entretemps. 2005.
- Aslan, Odette (dir. publ.), et al. *Le Corps en jeu*. Coll. «Arts du spectacle : Spectacles, histoire, société». Paris : CNRS Éditions. 3^e éd. 2003.
- Atkinson, Nora. *Eugène Sue et le roman-feuilleton*. Nemours : Lesot. 1929.
- Barba, Eugenio, Fabrizio Cruciani, et al. *Anatomie de l'acteur*. Cazilhac (France) : Bouffonneries Contrastes. 1985.
- Beauchamp, Chantal. *Révolution industrielle et croissance économique au XIX^e siècle*. Coll. «Les Économiques». Paris : Ellipses. 1997.
- Bernard, Jean-Pierre. *Les deux Paris : Les représentations de Paris dans la seconde moitié du XIX^e siècle*. Coll. «Époques». Seyssel : Champ Vallon, 2001.
- Bernard, Michel. *Le Corps*. Coll. «Corps et culture». Paris : Éditions universitaires. 1976.
- . *L'Expressivité du Corps : Recherche sur les fondements de la théâtralité*. Coll. «Corps et culture», n^o 4. Paris : Seuil / Jean-Pierre Delarge éd. 1976
- Billard, Jacques. *L'Éclectisme*. Coll. «Que sais-je?». Paris : PUF. 1997.
- Bourassa, André-G. *Surréalisme et littérature québécoise : Histoire d'une révolution culturelle : essai*. Montréal : Les Herbes rouges, Typo. n^o 8. 1986.
- Corbin, Alain, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir. publ.). *De la Renaissance aux Lumières*, dirigé par Georges Vigarello. Tome 1 de *Histoire du corps*. Paris : Éditions du Seuil. 2005
- Corbin, Alain, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (dir. publ.). *De la Révolution à la Grande Guerre*, dirigé par Alain Corbin. Tome 2 de *Histoire du corps*. Paris : Éditions du Seuil. 2005

- Coutau-Begarie, Hervé. *Le phénomène nouvelle histoire : Grandeur et décadence de l'école des Annales*. Paris : Économica. 1989.
- Foucault, Michel. *L'archéologie du savoir*. Paris : Gallimard. 1969.
- . *Les mots et les choses*. Paris : Gallimard. 1966.
- Laban, Rudolf von. *La Maîtrise du mouvement*. Arles : Actes Sud. 1994.
- Le Ru, Véronique. « Paolo QUINTILI, La pensée critique de Diderot. Matérialisme, science et poésie à l'âge de l'Encyclopédie 1742-1782 », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, numéro 33 *Varia*, [En ligne], mis en ligne le 13 décembre 2006. URL <http://rde.revues.org/index433.html>. Consulté le 10 juillet 2009.
- Litaudon, Marie-Pier. « Abécédaires : ordre et commencements ». URL : http://expositions.bnf.fr/livres-enfants/arret/03_3.htm. Consulté le 19 décembre 2009.
- May, Georges. *L'autobiographie*. Paris : PUF. 1984.
- Naudon, Paul, *La franc-maçonnerie*. Coll. « Que sais-je? ». Paris : PUF. 2004.
- Orlhac, Thierry. « La loi sur les brevets d'invention : Comment et pourquoi? ». URL : <http://www.robic.ca/publications/Pdf/137-TOR.pdf>. Consulté le 20 juillet 2009.
- Rioux, Jean-Pierre. *La Révolution industrielle (1780-1880)*. Paris : Éditions du Seuil. 1989.
- Schlanger, Judith. *Les Métaphores de l'organisme*. Paris : Vrin. 1971.
- Sojcher, J. « Le corps spectacle ». *Revue de l'Université de Bruxelles*, n° 3-4, 1987, p. 135-140.
- Taylor, Charles. *La liberté des modernes*. Paris : PUF. 1997.
- . *Les sources du moi*. Montréal : Éditions du Boréal. 1999.
- Tuffelli, Nicole. *L'art au XIX^e siècle : 1848 – 1905*. Paris : Larousse. 1999.
- Verley, Patrick. *Entreprises et entrepreneurs du XVIII^e siècle au début du XX^e siècle*. Paris : Hachette. 1994.

———. *La Première révolution industrielle*. Paris : Armand Colin. 2006.

Woronoff, Denis. *Histoire de l'industrie en France, du XVI^e siècle à nos jours*. Paris : Éditions du Seuil. 1994.

ÉSOTÉRISME, ART ET SCIENCE AU XIX^e SIÈCLE

Anonyme. «Comprendre l'homéopathie», mis en ligne le 1^{er} avril 2009. URL : <http://patients-actifs.blog.mongenie.com/index.php?idblogp=794125>. Consulté le 6 décembre 2009.

Béclard, J. *Traité élémentaire de physiologie humaine : Les principales notions de la physiologie comparée*. Paris : Labé éditeur. 2^e éd. 1856.

Clair, Jean (dir. publ.), et al. *L'Âme au corps : Arts et sciences, 1793-1993*. Catalogue d'exposition, 19 octobre 1993 au 24 janvier 1994, Galeries nationales du Grand Palais. Paris : Réunion des musées nationaux / Gallimard / Électa. 1993.

Clauzade, Laurent. *L'Idéologie ou la révolution de l'analyse*. Paris : Gallimard. 1998.

Delmas, Corinne. *Instituer des savoirs d'État : L'Académie des sciences morales et politiques au XIX^e siècle*. Paris : L'Harmattan. 2006.

Despretz, César. *Traité élémentaire de physique*. Bruxelles : Imprimerie de E. Laurent. 1837.

Faivre, Antoine. T. 2 de *Accès à l'ésotérisme occidental*. Paris : Gallimard. 1996.

Faure, Olivier. *Les Français et leur médecine au XIX^e siècle*. Paris : Belin. 1993.

Gall, Franz Josef. *Anatomie et physiologie du système nerveux et général et du cerveau en particulier avec des observations sur la possibilité de reconnaître plusieurs dispositions intellectuelles et morales de l'homme et des animaux par la configuration de leur tête*. Paris : Chez l'auteur. 1818.

- Gall, Jean-Luc. «Photo/sculpture : L'invention de François Willème». *Études photographiques*, 3 / Novembre 1997. [En ligne] Mis en ligne le 13 novembre 2002. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/index95.html>. Consulté le 20 juillet 2009.
- Gerdy, Pierre-Nicolas. *Anatomie des formes extérieures du corps humain appliquée à la peinture, à la sculpture et à la chirurgie*. Bruxelles : Béchert Jeune, Libraire. 1829.
- Lavater, Johann Casper. *L'art de connaître les hommes par la physionomie*. Paris : Delelafol. 1820.
- . *Essays on Physiognomy : for the Promotion of the Knowledge and Love of Mankind*. Londres : H.D. Symonds. 1804.
- . *La physiognomonie ou l'art de connaître les hommes*. Lausanne : L'Âge d'Homme. 1979.
- Le Huche, François, et André Allali. *La voix : Anatomie et physiologie des organes de la voix et de la parole*. T. 1. Coll. «Phoniatrie». Paris : Masson. 3^e éd. 2001.
- Léonard, Jacques. *La Médecine entre les savoirs et les pouvoirs*. Paris : Aubier. 1981.
- Mandressi, Rafael. *Le Regard de l'anatomiste : Dissections et invention du corps en Occident*. Paris : Éditions du Seuil. 2003.
- Picavet, François Joseph. *Les Idéologues : Essai sur l'histoire des idées et des théories scientifiques, philosophiques, religieuses*. New York : B. Franklin. 1971.
- Renneville, Marc. *Le Langage des crânes : Une histoire de la phrénologie*. Paris : Les Empêcheurs de penser en rond. 2000.
- Swedenborg, Emanuel. *The Universal Human and Soul-Body Interaction*. New Jersey : Paulist Press. 1984.
- . *Traité des représentations et des correspondances*. Paris : Éditions de la Différence. 1985.

ROMANTISME ET NATURPHILOSOPHIE

Ayrault, Roger. *La Genèse du romantisme allemand*. T. IV. Paris : Aubier. 1976.

Beset, Maurice. *Novalis et la pensée mystique*. Paris : Aubier. 1947.

Blum, Claude, et Didier Alexandre (dir. publ.) *Les parents pauvres, La cousine Bette, Le cousin Pons*. Coll. «La comédie humaine», tome 7, Scène de la vie parisienne. Paris : Garnier / Le Monde. 2008.

Fabry, Jacques. *Le théosophe de Francfort Johann Friedrich von Meyer (1771- 1849) et l'ésotérisme en Allemagne au XIX^e siècle*. 2 t. Berne-Francfort : P. Lang. 1989.

Faivre, Antoine. *Philosophie de la nature : Physique sacrée et théosophie*. Coll. «Idées». Paris : Albin Michel. 1995.

Gode Van Aesch, Alexander. *Natural Science in German Romanticism*. New York : Columbia University Press. 1941.

Gusdorf, George. *Le romantisme*. 2 t. Paris : Payot. 1993

Juden, Brian. *Traditions orphiques et tendances mystiques dans le Romantisme français (1800-1855)*. Paris : Klincksieck. 1971.

Novalis (Friedrich Leopold, Freiherr von Hardenberg). *Semences*. Trad. de l'allemand et présenté par Olivier Schefer. Paris : Allia. 2004.

Viatte, Auguste. *Victor Hugo et les Illuminés de son temps*. Montréal : Éd. de l'Arbre. 1942.

PHILOSOPHIE ET ESTHÉTIQUE

Andia, Ysabel de. *Hénosis : L'Union à Dieu chez Denys l'Aréopagite*. Leiden, New York : E. J. Brill, 1996.

Andréoli, Max. «Un manuel d'esthétique : «La Comédie humaine »». *L'année balzacienne*, n° 1, 2000, p. 85-108.

Anonyme. «Plotin et le néoplatonisme». Tiré de la section IV, article 2. URL : <http://dominicain.net/lecoeuredeplotin.htm>. Consulté le 1^{er} novembre 2009.

Anonyme. «Emanuel Kant – (1724 – 1804)». *Athéisme : L'homme debout, Biographies* URL : atheisme.free.fr/Biographies/Kant.htm. Consulté le 29 décembre 2009.

Aumont, Jacques. *De l'esthétique au présent*. Coll. «Arts & Cinéma». Bruxelles : De Boeck. 1998.

Bakhouché, Béatrice, Roshdi Rashed, Pierre Magnard et Édouard Bonnefous. *Boèce ou la chaîne des savoirs*. Actes du colloque international de la fondation Singer-Polignac (Paris, 8 - 12 juin 1999). Louvain : Édition Peeters. 2003.

Bonnot de Condillac, Étienne. *Essai sur l'origine des connaissances humaines*. T. 1 de *Œuvres complètes de Condillac*. Paris : Baudouin Frères, éditeurs. 1827.

Bossuet, Jacques-Bénigne. *Pitié*. T. 3 de *Œuvres complètes de Bossuet*. Besançon : Outhenin-Chalandre fils, éditeur. 1836.

———. *Sermons, panégyriques, méditations sur l'Évangile*. T. 3 de *Œuvres de Bossuet*. Paris : Firmin Didot Frères, Librairies. 1847.

Bourassa, André-G. «Descartes et la connaissance intuitive». *Dialogue, Canadian Philosophical Review – Revue canadienne de philosophie*, vol. 6, n° 4, 1968, p. 539-554.

Brix, Michel. *Le Romantisme français : Esthétique platonicienne et modernité littéraire*. Louvain-Namur : Éditions Peeters / Société des Études classiques. 1999.

Cauquelin, Anne. *Les théories de l'art*. Coll. «Que sais-je?». Paris : PUF. 1999.

Chenu, Marie-Dominique. *Introduction à l'étude de saint Thomas d'Aquin*. Paris : Librairie philosophique J. Vrin. 2^e éd. 1954.

Cousin, Victor. *Du Vrai, du Beau et du Bien*. Paris : Didier. 1853.

- Drioux, L'abbé (trad.). T. 1 de *La Somme théologique de saint Thomas*. Paris : Librairie ecclésiastique et classique d'Eugène Belin. 1851.
- Écalle, M. L'Abbé P.-F. T. 1 de *Somme de la foi catholique contre les gentils, par saint Thomas d'Aquin*. Paris : Louis Vivès, éditeur. 1854.
- Frantz, Pierre. *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*. Paris : PUF. 1998.
- Gilson, Étienne. T. 11 de *Introduction à l'étude de saint Augustin*. Coll. «Études de philosophie médiévale». Paris : Librairie Philosophique J. Vrin. 2003.
- Gratry, Auguste. *Les sophistes et la critique*. Paris : Charles Douniol Librairie. 1864.
- Guittou, Jean. *Le Temps et l'éternité chez Plotin et saint Augustin*. Coll. «Histoire de la philosophie». Paris : Librairie philosophique J. Vrin. 2004.
- Hardy, Richard P. *Actualité de la révélation divine : Une étude des «tractatus in Iohannis euangelium» de saint Augustin*. Paris : Éditions Beauchesne. 1974.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Esthétique*. Trad. par S. Jankélévitch. Paris : Aubier-Montaigne. 1965.
- Humbrecht, Thierry-Dominique. *Théologie négative et noms divins chez Saint Thomas d'Aquin*. Coll. «Bibliothèque thomiste». Paris : Librairie philosophique J. Vrin. 2006.
- Hume, David. *Les essais esthétiques*. Paris : Librairie philosophique J. Vrin. 1973-1974.
- Klee, Paul. *Théorie de l'art moderne*. Genève : Éditions Gonthier. 1968.
- Lefranc, Jean. *La philosophie en France au XIX^e siècle*. Coll. «Que sais-je?». Paris : PUF. 1998.
- Lévy, Edmond. *La Grèce au V^e siècle, de Clithène à Socrate*. Paris : Seuil. 1995.

- Lories, Danielle (dir. publ.), et al. *Esthétique et philosophie de l'art : Repères historiques et thématiques*. Coll. «Le point philosophique». Bruxelles : de Boeck. 2002.
- Malherbe, Michel. *La philosophie empiriste de David Hume*. Paris : Librairie Philosophique J. Vrin. 2001.
- Montebello, Pierre. *La décomposition de la pensée : Dualité et empirisme transcendantal chez Maine de Biran*. Coll. «Krisis». Grenoble : Éditions Jérôme Millon. 1994.
- Morizot, Jacques, et Roger Pouivet (dir. publ.). *Dictionnaire d'esthétique et de philosophie de l'art*. Paris : Armand Colin. 2007.
- Putallaz, François-Xavier. *Le sens de la réflexion chez Thomas d'Aquin*. Paris : Librairie philosophique J. Vrin. 1991.
- Rijk, Lambertus Marie de. *La philosophie au Moyen Âge*. Leiden, New York : E. J. Brill, 1985.
- Roques, René. *L'Univers dionysien : Structure hiérarchique du monde selon le Pseudo-Denys*. Paris : Éditions du Cerf. 1983.
- Schaeffer, Jean-Marie. *L'art de l'âge moderne : L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII^e siècle à nos jours*. Paris : NRF / Gallimard. 1992.
- Sherringham, Marc. *Introduction à la philosophie esthétique*. Paris : Petite Bibliothèque Payot. 1992.
- Tuffelli, Nicole. *L'art au XIX^e siècle*. Paris : Larousse. 1999.
- Vacherot, Étienne. T. 3 de *La métaphysique et la science*. Paris : Librairie de F. Chamerot. 2^e éd.. 1863.
- Vaillant, Alain. *La Crise de la littérature : Romantisme et modernité*. Grenoble : Ellug. 2005.
- Védrine, Abbé. *Les puissances de l'âme, saint Thomas d'Aquin, docteur de l'Église, opuscule 42*. Paris : Éditions Louis Vivès. 1857.

SAINT-SIMONISME

Allemagne, Henry-René d'. *Les Saint-simoniens, 1827-1837*. Paris : Librairie Gründ. 1930.

Coilly, Nathalie, et Philippe Régnier. *Le siècle des saint-simoniens, du Nouveau christianisme au canal de Suez*. Paris : Bibliothèque nationale de France. 2006.

Goblot, Jean-Jacques. *Aux origines du socialisme français : Pierre Leroux et ses premiers écrits (1824-1830)*. Lyon : Presses Universitaires de Lyon. 1977.

Rodrigues, Eugène. *Nouveau christianisme : Lettres d'Eugène Rodrigues, sur la religion et la politique*. Paris : Bureau du Globe. 1832.

ARTS DE LA SCÈNE, MUSIQUE, PEINTURE, LITTÉRATURE ET CINÉMA MUET

Amouroux, Henri, et al. *Histoire des cinq académies*. Paris : Librairie Académique Perrin. 1995.

Arnold, Denis (dir. publ.), et al. *Dictionnaire encyclopédique de la musique*. Trad. de l'anglais par Marie-Stella Pâris. 2 t. Paris : Robert Laffont. 1988.

Balzac, Honoré de. T. 7 de *La Comédie humaine*. Coll. «Bibliothèque de la Pléiade». Paris : Gallimard. 1977.

Barbier, Patrick. *À l'Opéra au temps de Rossini et de Balzac : Paris, 1800-1850*. Paris : Hachette. 1987.

Barbillon, C. «Qu'est-ce que la peinture académique ?», Musée d'Orsay. URL : <http://verat.pagesperso-orange.fr/academism3.htm>. Consulté le 15 décembre 2009.

Berthier, Patrick . *Le théâtre au XIX^e siècle*. Coll. «Que sais-je?». Paris : PUF. 1986.

- Bourassa, André-G. «Danse au Québec et modernité / Dance in Quebec and Modernity». Trad. de Raymond Chamberlain, *Festival international de nouvelle danse*, sous la dir. de Chantal Pontbriand, Montréal : Éditions Parachute (1987), p. 16-25.
- . «Scène québécoise et modernité». In *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, sous la dir. de Yvan Lamonde et Esther Trépanier, p. 139-171. Québec : Institut québécois de recherche sur la culture, 1986.
- Baudelaire, Charles. *Œuvres complètes*. Coll. «Bibliothèque de la Pléiade». Paris : Gallimard. 1961.
- Bonnet, Alain. *L'Enseignement des Arts au XIX^e siècle : La réforme de l'École des beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique*. Coll. «Art & Société». Rennes : Presses Universitaires de Rennes. 2006.
- Bonnet, Alain, et al. *Devenir peintre au XIX^e siècle : Baudry, Bouguereau, Lenepveu*. Lyon : Éditions Fage. 2007.
- Borde, Henri de la, V^{te}. *Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine d'après les notes manuscrites et les lettres du maître*. Paris : Henri Plon. 1870.
- Bouillet, M.-N. *Dictionnaire universel d'histoire et de géographie*. Paris : Librairie de L. Hachette et Cie. 21^e éd. 1869.
- Bourcier, Paul. *Histoire de la danse en Occident*. Paris : Éditions du Seuil. 1978.
- . *Histoire de la danse en Occident*. Paris : Seuil. 1994.
- Champfleury, Jules. *Le réalisme*. Paris : Michel Lévy Frères. 1857.
- Choron, A.-E. *Nouveau manuel complet de musique vocale et instrumentale*. Paris : Roret. 1838.
- Claudon, Francis, Jean Mongrédien, Car de Nys et Karlheinz Roschitz. *Histoire de l'opéra en France*. Coll. «Beaux livres». Paris : F. Nathan. 1984.
- Corneille, Pierre. *Cinna : Tragédie*. Édition préparée par Marcel Barral. Paris / Montréal : Bordas. 1971.

- Corvin, Michel (dir. publ.), et al. *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*. 2 t. Coll. «In Extenso». Paris : Larousse-Bordas. 1998.
- Couton, Georges. T. 1 de *Cornéille : Œuvres complètes*. Coll. «Bibliothèque de la Pléiade». Paris : Gallimard. 1980.
- Cuzin, Jean-Pierre. *Raphaël, vie et œuvre*. Paris : Bibliothèque des Arts. 1983.
- Dufief, Anne-Simone. *Le théâtre au XIX^e siècle : Du romantisme au symbolisme*. Coll. «Amphi Lettres». Paris : Bréal. 2001.
- Dubois, Philippe et Yves Winkin, *Rhétoriques du corps*. Coll. «Prisme». Série «Textes / Société». Bruxelles : De Boeck-Wesmael. 1988.
- Duvignaud, Jean. *L'acteur : Esquisse d'une sociologie du comédien*. Coll. «Bibliothèque des idées». Paris : NRF / Gallimard. 1965.
- Epstein, Jerry. *Charlie Chaplin : Portrait inédit d'un vagabond*. Rome : Gremese International. 1994.
- Fauquet, Joël-Marie (dir. publ.), et al. *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*. Paris : Fayard. 2003.
- Féral, Josette. «L'évolution du jeu». URL : <http://www.cndp.fr/revueTDC/987-72910.htm>. Consulté le 8 octobre 2005.
- Fétis, F. J. T. 1 de *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. Bruxelles : Meline, Cans et Compagnie. 1837.
- Garcia, Manuel. *Traité complet de l'art du chant*. Genève : Minkoff. 1847.
- Gignoux, Hubert. *Histoire d'une famille théâtrale*. Lausanne : Édition de l'Aire. 1984.
- Gourret, Jean. *Histoire de l'Opéra de Paris, 1669-1971 : Portraits de chanteurs*. Paris : Les publications universitaires. 1977.
- Gunning, Tom. *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative film : The early years at Biograph*. Urbana : University of Illinois Press. 1991.

- Hondré, Emmanuel. «Le Conservatoire de Paris et le renouveau du "chant français"». *Romantisme*. Vol. 26, n° 93, 1996. URL : [http : //www.Persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1996_num_2](http://www.Persee.fr/web/revues/home/prescript/article/roman_0048-8593_1996_num_2). Consulté le 9 octobre 2009.
- Hondré Emmanuel (dir. publ.), et al. *Le Conservatoire de musique de Paris : Regards sur une institution et son histoire*. Paris : Association du bureau des étudiants du Conservatoire national supérieur de musique de Paris. 1995.
- Hubert, Marie-Claude. *Les grandes théories du théâtre*. Paris : Armand Colin. 1998.
- Jaques-Dalcroze, Émile. *Le rythme, la musique et l'éducation*. Paris : Librairie Fischbacher. 1920.
- Labat-Poussin, Brigitte, en collaboration avec Caroline Obert. *Archives de l'École nationale supérieure des Beaux-arts*. Paris : Centre Historique des archives nationales. 1998.
- Lacombe, Hervé. *The Keys to French Opera in the Nineteenth Century*. London : University of California Press. 2001.
- . *Les voies de l'opéra français au XIX^e siècle*. Paris : Fayard. 1997.
- Lacombe, Jacques. «Garrick». In *Encyclopediana : ou Dictionnaire encyclopédique des ans, contenant ce qu'on a pu recueillir de moins connu ou de plus curieux parmi les saillies de l'esprit*. Paris : Panckoucke. 1791.
- Lassabathie, Théodore. *Histoire du Conservatoire impérial de musique et de déclamation*. Paris : Michel Lévy Frères. 1860.
- Le Breton, David. *Anthropologie du corps et modernité*. Paris : P.U.F. 1990.
- Le Gall, André. *Cornelle*. Coll. «Grandes biographies». Paris : Flammarion. 2006.
- Lemaire, Théophile. *Henri Lavoix fils : Le chant, ses principes et son histoire*. Paris : Heugel et fils. 1881.
- Lemaître, Frédéric. *Souvenirs de Frédéric Lemaître*. Paris : Paul Ollendorff. 1880.

- Lemarrec, David. «Le ténor : Une histoire sommaire», 17 décembre 2005.
URL : <http://www.vocalises.net/spip.php?article106>. Consulté le 16 octobre 2009.
- Lorelle, Yves. *Le corps, les rites et la scène, des origines au XX^e siècle*. Paris : Les éditions de l'Amandier. 2003.
- Lunier, M. T. 3 de *Dictionnaire des sciences et des arts*. Paris : Étienne Gide, Libraire. 1805.
- Mitterand, Henri. *Zola et le naturalisme*. Coll. «Que sais-je?». Paris : PUF. 2002.
- Mongrédien, Georges. *Recueil des textes et des documents du XVII^e siècle relatifs à Corneille*. Paris : CNRS. 1972.
- Mongrédien, Jean. *La musique en France, des lumières au romantisme, 1789-1830*. Paris : Flammarion. 1986.
- Mony, Gabriel. *Le Trophée d'Auguste : Explication et commentaire de la pièce Cinna ou La Clémence d'Auguste de Pierre Corneille*. Nice : Éditions Gabriel Mony. 1962.
- Moreschini, Claude, Paul Vicaire, Jacques Brunschwig et Guy Samama. *Phèdre*. Paris : Société d'édition Les Belles Lettres. 1998.
- Mottet, Jean (dir. publ.), et al. . *D. W. Griffith : Colloque international*. Paris : Publications de la Sorbonne / Éditions L'Harmattan. 1984.
- Nysenholc, Adolphe. *L'âge d'or du comique, sémiologie de Charlot*. Bruxelles : Éditions de l'Université de Bruxelles. 1979.
- Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Armand Colin. 2002.
- Pougin, Arthur. *Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre et des arts qui s'y rattachent*. Paris : Librairie de Firmin-Didot et cie. 1885.
- Quicherat, L. T. 2 de *Adolphe Nourrit : Sa vie, son talent, son caractère, sa correspondance*. Paris : Librairie Hachette et Cie. 1867.
- Regnier, Pierre. *Le Tartuffe des comédiens*. Paris : Paul Ollendorff. 1896.
- Rumer Godden. *The Raphael Bible*. London : MacMillan. 1970.

Shelton, Suzanne. *Ruth St. Denis : A Biography of the Divine Dancer*. Austin: University of Texas. 1990.

Stanislavski, Constantin. *La construction du personnage*. Paris : Pygmalion / Gérard Watelet. 1984.

———. *La formation de l'acteur*. Paris : Petite Bibliothèque Payot. 1996.

Stukenbrock, Christiane, et Barbara Töpfer. *1 000 Chefs-d'œuvre de la peinture européenne*. Cologne : Könemann. 1999.

Talma, François-Joseph. *Réflexions sur Lekain et sur l'art théâtral*. Paris : L. Tenré Librairie. 1825.

Thomas, Helen. *Dance, Modernity & Culture*. London : Routledge. 1995.

Vanhove, Charlotte. *Madame veuve Talma : Études sur l'art théâtral, suivies d'anecdotes inédites sur Talma et de la correspondance de Ducis avec cet artiste, depuis 1792, jusqu'en 1815*. Paris : Henri Feret, imprimeur. 1836.

Van Tieghem, Philippe. *Les grands comédiens (1400-1900)*. Coll. «Que sais-je ?». Paris : PUF. 1960.

Vignal, Marc (dir. publ.), et al. *Dictionnaire de la musique*. Paris : Larousse-Bordas. 1999.

CONFLIT FRANCO-ALLEMAND

Dupuy, Aimé. *1870-1871, La guerre, la Commune et la presse*. Paris : Armand Colin. 1959.

Lehautcourt, Pierre. *Campagne du Nord en 1870-1871 : Histoire de la défense nationale dans le nord de la France*. Paris : Henri Charles-Lavauzelle, éditeur militaire. 1886.

Martin, Michèle. *Images at War : Illustrated periodicals and constructed nations*. Toronto : University of Toronto Press. 2006.

Roth, François. *La guerre de 70*. Paris : Fayard. 1990.

Roux, Georges. *La Guerre de 1870*. Paris : Fayard. 1966.

DICTIONNAIRES ET GRAMMAIRES

Cazenave, Michel. *Encyclopédie des symboles*. Coll. «La Pochothèque». Paris : Librairie Générale Française. 1996.

Chartrand, Suzanne-G., Denis Aubin, Raymond Blain et Claude Simard, avec la collaboration de François Morin. *Grammaire pédagogique du français d'aujourd'hui*. Boucherville : Graficor. 1999.

Dictionnaire de l'Académie française. 2 t. Paris : Imprimerie et Librairie de Firmin Didot Frères, Imprimeurs de l'Institut de France. 6^e éd. 1832-1835.

Dictionnaire de l'Académie française. 2 t. Paris : Hachette. 8^e éd. 1932-1935.

Dubois, Jean, Henri Mitterand et Albert Dauzat. *Dictionnaire étymologique*. Paris : Larousse. 2001.

Grevisse, Maurice, et André Goosse. *Le bon usage*. Bruxelles : De Boeck. 14^e éd. 2008.

Larousse, Pierre. *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*. 15 vol. Paris : Administration du grand dictionnaire universel. 1866 -1876.

Legendre, Renald. *Dictionnaire de l'éducation*. Montréal : Guérin. 2^e éd. 1993.

Mounin, Georges (dir. publ.) et al. *Dictionnaire de la linguistique*. Paris : Quadriga / PUF. 2004.

Picoche, Jacqueline. *Dictionnaire étymologique du français*. Coll. «Les usuels». Paris : Le Robert. 2002.

Rey, Alain (dir. publ.), et al. *Dictionnaire culturel en langue française*. 4 t. Paris : Le Robert. 2005.

———. *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Le Robert. 2006.

Souriau, Étienne et Anne Souriau (dir. publ.). *Vocabulaire d'esthétique*. Paris : Quadrige, PUF. 2004.