

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 I

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.»

À LiseAndrée



François Delsarte
(1811-1871)

REMERCIEMENTS

Cette recherche aurait été difficile à poursuivre sans le soutien financier du Fonds à l'accessibilité et à la réussite des études de l'UQAM, de la fondation J.-A. de Sève (UQAM), de la fondation Desjardins (bourse d'excellence Gallardin-Vaillancourt) et du Fonds québécois de recherche sur la société et la culture. Nous tenons à leur exprimer toute notre gratitude.

Nous désirons aussi exprimer notre reconnaissance envers ceux et celles qui nous ont permis de compléter cette recherche :

nos professeurs au programme de Doctorat en études et pratiques des arts, soit madame Joanne Lalonde, messieurs Yves Jubinville, André Villeneuve, et Thomas Dommange, pour le soutien qu'ils nous ont témoigné et leur écoute ;

notre directeur de programme, monsieur Pierre Gosselin, pour sa disponibilité et sa compréhension ;

monsieur Franck Waille (Lyon), de nous avoir donné accès à sa recherche sur Delsarte. Plusieurs passages de sa thèse (2009) nous ont permis d'élucider certains contenus ;

madame Mireille Lavigne (coordonnatrice à la médiathèque de l'Université d'Ottawa) ;

la Special Collections de la Louisiana State University, pour l'accès aux textes et l'autorisation d'édition. Nous tenons à remercier Tara Z. Laver (Curator of Manuscripts), Judy Bolton (Department Head, Public Services), Elaine B. Smyth (Head of Special Collections), Faye Phillips (Associate Dean of Libraries) ; enfin notre ami Germain Bienvenu, Ph. D. (Library Associate), sans qui notre travail aurait été bien laborieux ;

la Rauner Special Collections Library (New Hampshire), de nous autoriser à éditer ces textes. Nous remercions messieurs Jeffrey L. Horrell (Dean of Libraries) et Jay Satterfield (Head of Special Collections) ;

monsieur Alain Porte ;

monsieur Tibor Egervari, professeur émérite à l'Université d'Ottawa qui nous a soutenu tout au long de nos études ;

feu monsieur Yvan G. Lepage, professeur émérite à l'Université d'Ottawa et président au comité éditorial de la Bibliothèque du Nouveau Monde, pour sa gentillesse et ses lumières en matière d'édition ;

monsieur André G. Bourassa, professeur émérite à l'Université du Québec à Montréal et notre directeur de thèse, pour son indéfectible soutien, sa générosité, ses précieux conseils en matière éditoriale et son dévouement ;

enfin, ma conjointe, LiseAndrée Blanchard, pour son écoute, sa noblesse de cœur et l'appui sans bornes dont elle a fait preuve tout au long de ce processus.

TABLE DES MATIÈRES

VOLUME I

| | |
|------------------------------|-------|
| LISTE DES FIGURES | xi |
| SIGLES ET ABRÉVIATIONS | xiii |
| RÉSUMÉ | xv |
| CHRONOLOGIE | xviii |

INTRODUCTION

| | |
|---------------------------------------------------------------------------------------|----|
| PHILOSOPHIE CLASSIQUE DE L'EXPRESSION, TYPOLOGIE D'UN CORPS ÉLOQUENT | 1 |
| Processus mimétique et principe de stylisation des passions | 2 |
| Guides de représentation des passions ou protocole de déchiffrement du corps | 6 |
| Le facteur sensibilité ou adoption d'un nouveau standard de conduite | 12 |
| | |
| RÉSEAUX DE SAVOIRS PROPRES AU SYSTÈME DELSARTIEN | 22 |
| Étude anatomique et physiologique de l'appareil vocal | 23 |
| Notation de la part externe de l'expression : phrénologie et séméïotique | 32 |
| Le paradigme d'organisme | 41 |
| La doctrine saint-simonienne | 44 |
| Passage de l'organique au symbolique : la Trinité | 47 |
| Un ensemble de correspondances | 54 |

| | |
|--------------------------------------------------------------------|-----|
| PÉDAGOGIE DELSARTIENNE | 62 |
| Examen des phénomènes expressifs..... | 67 |
| Lois 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 |

LISTE DES FIGURES¹

| | |
|----------------------------------------------------------------|-----|
| Planche mimétique | 4 |
| Représentation de quatre passions dites primitives | 10 |
| Représentation physiologique, Charles Le Brun | 11 |
| Planche anatomique, Pierre Nicolas Gerdy | 28 |
| Causerie phrénologique, caricature, 1826 | 34 |
| <i>Compendium</i> , version antérieure | 54 |
| Affiche du <i>Cours d'Esthétique appliquée</i> , 1858 | 99 |
| Toile de Antoine-Jean Bail, 1855 | 101 |
| Planche mimétique | 112 |
| Planche mimétique | 117 |
| «Le théâtre en province», caricature, 1863 | 150 |
| Toile de F. G. G. Lepaulle, 1835 | 219 |
| <i>Compendium</i> , version postérieure | 231 |
| Cercle chromatique de Chevreuil | 238 |
| Toile de Raphaël, c. 1514 | 281 |
| Planche mimétique, les pieds | 291 |
| Planche mimétique | 304 |
| Planche mimétique, les mains | 313 |
| Planche mimétique, combinatoire de gestes et d'attitudes | 323 |
| Planche mimétique, les bras | 324 |
| Toile de Adolph von Menzel, c. 1850 | 328 |

¹ Dans cette liste de figures, nous présentons des tableaux, sculptures, caricatures et schémas. Nous ne fournissons pas ce qui relève du système delbartien même, hormis le *Compendium*. Précisons que la plupart des figures retenues constituent des hors-texte.

| | |
|-------------------------------------------------------|-----|
| Toile de Jean Auguste Dominique Ingres, c. 1825 | 328 |
| Caricature, Paul Gavarni, 1838 | 329 |
| Sculpture de Jean-Jacques Caffieri, c. 1778 | 330 |
| Sculpture de Jean-Bernard Duseigneur, 1831..... | 331 |
| Sculpture de James Pradier, c. 1840 | 331 |
| Figure mimétique | 332 |
| Caricature de Delsarte, 1864 | 411 |

SIGLES ET ABRÉVIATIONS

| | |
|----------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------|
| HML | Archives du fonds Delsarte à la Hill Memorial Library, Louisiana State University (USA) |
| RL | Archives du fonds James Steele MacKaye à la Rauner Library, Dartmouth College, New Hampshire (USA) |
| AFD | Archives familiales Delsarte (France) |
| <i>c.</i> | <i>circa</i> |
| cm | centimètre(s) |
| <i>ibid.</i> | même ouvrage |
| l. | ligne |
| <i>loc. cit.</i> | lieu cité |
| ms | manuscrit(s) |
| n ^o , n ^{os} | numéro(s) |
| ° | renvoi au glossaire |
| <i>op. cit.</i> | ouvrage cité |
| p. | page(s) |
| [sic] | incorrection signalée |
| t. | tome |
| v. | vers |
| vol. | volume |
| [...] | passage supprimé dans une citation |
| [] | élément reconstitué, ajout de l'éditeur |
| { } | conjecture |
| < > | commentaire critique dans les variantes |
| <illisible> | mot illisible |

| | |
|------------|---------------------------------------------------------------|
| // | changement de paragraphe |
| / | changement de ligne |
| [—] | passage illisible |
| [***] | texte inachevé |
| [—] | interruption au manuscrit |
| A | ajout |
| R | texte raturé |
| S | surcharge |
| D | texte déchiffré sous la surcharge dans la rédaction originale |
| RA | texte raturé puis remis tel quel en ajout |
| AR | ajout raturé |
| AS | surcharge sur un mot en ajout |
| RS | surcharge sur un mot raturé |
| A2, A3 | second, troisième ajout |
| R2, R3, R4 | seconde, troisième, quatrième rature |

RÉSUMÉ

La thèse consiste en une édition critique de manuscrits de François Delsarte¹ (1811-1871), avec variantes et annotations, et l'examen de la pertinence épistémologique des textes dans la formation d'un corps scénique moderne.

Dans le cadre de cette dissertation de 3^e cycle, nous avons rassemblé, prêts pour leur édition, le corpus de manuscrits autographes², - manuscrits relevant du corps scénique - dont l'accès en version intégrale pose depuis longtemps problème³.

¹ Notre édition présente neuf textes inédits.

² Dans le cadre de nos travaux, nous avons consulté deux fonds spéciaux. Le premier, le fonds James Steele MacKaye de la Rauner Library (Dartmouth College, New Hampshire, USA) renferme vingt-deux boîtes. Nous y retrouvons des correspondances, des pièces de théâtre sous forme manuscrite, des conférences, des documents personnels, certains manuscrits de Delsarte, etc. Nous nous sommes particulièrement intéressé à la correspondance qu'entretient Delsarte avec J. S. MacKaye et MacKaye père au cours des années 1870-1871, de même qu'à une conférence que prononce Delsarte à la Sorbonne (*Les sources de l'art*, c. 1865). Pour sa part, la *Delsarte Collection* de la Hill Memorial Library (Louisiana State University, Baton Rouge, USA), recèle la presque totalité des manuscrits originaux de Delsarte. Le fonds est constitué de quinze boîtes. Il contient des notes personnelles de Delsarte et de ses élèves, de nombreux manuscrits autographes de Delsarte, des croquis, des tableaux, des notes de cours et sténographies rédigées par ses élèves, de nombreuses conférences que prononce J. S. MacKaye en 1871 et 1877 et trente-trois imprimés. En tout et pour tout, ce fonds renferme mille quatre cent quarante-huit documents. Pour nos travaux, nous nous sommes particulièrement intéressé aux manuscrits delsartiens, aux notes de cours d'élèves et aux conférences de Steele MacKaye. Précisons qu'il existe une troisième source, soit le fonds familial Delsarte. Quatre branches de descendants se partagent les archives demeurées en France. Il s'agit surtout de transcriptions, dont des extraits ont paru dans l'anthologie (épuisée) d'Alain Porte (1992).

³ Bien que l'établissement de ces textes ne pose pas de difficultés matérielles majeures, il n'en demeure pas moins que, parce que ni Delsarte ni ses disciples n'ont vu à leur publication, ces écrits constituent toujours un ensemble - en apparence disparate - dont la cohérence doit être manifestée. En effet, faute d'édition sûre et complète, il y a autant d'interprétations de la pensée delsartienne qu'il y a de commentateurs.

Relativement à l'importance accordée au corps de l'interprète, Delsarte est toujours cité comme se situant au début de la modernité actuelle. Le travail présenté permet non seulement d'accéder à la parole de Delsarte, mais aussi de situer les réseaux de savoirs dont découlent ses travaux. Aussi le travail situe le corpus des manuscrits dans les pratiques d'énonciation qui les charpentent⁴.

La thèse propose une chronologie et une introduction visant à expliciter la pratique et la pensée de l'auteur, de même que des notes sur le choix éditorial de l'opération. Les textes sont divisés en trois sections composites. En particulier, le dossier correspond aux normes d'édition critique établies par des experts de l'Université d'Ottawa (« Bibliothèque du Nouveau Monde ») et tient compte des dernières recherches en critique génétique.

Un tel projet d'édition a nécessité un effort d'élucidation à partir d'un cadre épistémologique. Aussi importe-t-il de situer l'objet d'étude dans le cadre des enjeux de son époque. Le premier axe d'étude questionne les modalités théoriques et analytiques des figures passionnelles issues de guides de représentation (XVII^e – XVIII^e siècles) inhérents à la tradition philosophique des traités des Passions. Aussi nous proposons l'analyse d'une dissémination de régimes de guides de représentation mimétique où le corps constitue l'objet d'une réflexion théorique des voies d'expression de l'âme. Ces guides de représentation sont analysés afin de dégager les assises du système expressif delsartien.

Le deuxième axe vise la reconnaissance de savoirs inhérents à la pensée delsartienne. Nous nous intéressons aux études anatomique et physiologique de Delsarte, à l'élaboration d'un univers de médiation entre les puissances immanentes de l'âme et les actions qu'elle produit sur le corps,

⁴ Au point de départ, on peut questionner la pertinence d'une édition des textes autographes de Delsarte ? Une première réponse s'impose : elle est de l'ordre même de l'édition. Depuis 1870, plusieurs se sont intéressés à Delsarte. Les premiers assistèrent aux conférences que prononça James Steele MacKaye dès 1871 et, rapidement, l'intérêt des Américains pour Delsarte grandit. Lorsqu'on se plaît à consulter les nombreux ouvrages, articles, mémoires, thèses, etc., parus dès la fin du XIX^e siècle, on se surprend de constater que tous ces chercheurs qui se sont intéressés au système delsartien n'ont pu que difficilement avoir accès à ses écrits. Bref, il apparaît que rares soient ceux qui aient pu consulter les écrits du maître avant la publication de l'anthologie de Porte (1992). Aussi nous apparaît-il nécessaire de présenter une édition sûre et complète des textes en fournissant à la fois un appareil de variantes des manuscrits, de même que des notes critiques qui explicitent le cadre épistémologique duquel découle la pensée delsartienne.

enfin à la pertinence du concept de Trinité comme outil d'analyse de la réalité expressive.

Le troisième axe propose l'étude de la pédagogie delbartienne et de sa «science» des manifestations passionnelles. L'enseignement delbartien se fonde sur une démarche empirique établissant une série de lois expressives qui assure un nouveau paradigme expressif. Ces lois forment le récit fondateur d'une modernité de l'expression qui se développe et s'épanouit par la force agissante de courants artistiques aux XIX^e et XX^e siècles.

Sur le plan méthodologique, la thèse s'appuie sur le principe de la *nouvelle histoire* issue de l'École des Annales⁵. Notre étude vise à identifier, par le biais d'une fragmentation des savoirs, les discontinuités et transformations se produisant dès la deuxième partie du XVIII^e siècle français dans le domaine de l'expression scénique, discontinuités qui préfigurent la condition d'émergence du corps delbartien. L'examen des manuscrits prétend aussi distinguer, à l'intérieur de l'univers du discours, les idées, notions, concepts, représentations générales et abstraites mises en jeu dans la formation de la théorie et du système delbartiens.

⁵ La *nouvelle histoire* a rompu avec la conception d'un discours historique qui se tournait vers lui-même; elle a renoncé à l'élaboration de grandes synthèses. Aussi s'intéresse-t-elle plutôt à la fragmentation des savoirs. «Comme fut l'homme de science, [l'historien] doit faire face à l'immense et confuse réalité, faire son choix ce qui, évidemment, ne signifie ni arbitraire ni simple cueillette, mais construction scientifique du document dont l'analyse doit permettre la reconstitution et l'explication du passé.» (Coutau-Begarie, 1989, p. 43).

CHRONOLOGIE¹

1811

19 novembre Naissance de François Alexandre Nicolas Chéry Delsarte à Solesmes. Il est le fils aîné de Jean Nicolas Toussaint Delsarte (1778-1846) et d'Albertine Aimée Roland (v. 1794-1837).

1813

5 septembre Naissance de Louis Auguste Léopold, frère de Delsarte.

1818

8 juin Naissance de Camille Auguste Achille, sœur de Delsarte.

1820

26 octobre Naissance de Benjamin Constant, frère de Delsarte.

La famille s'étant appauvrie, Albertine Aimée Roland-Delsarte quitte Solesmes avec ses enfants et se rend à Paris. Peu après, mort de Benjamin Constant Delsarte, à l'âge de 7 mois. Albertine Roland-Delsarte quitte Paris, laissant François et Louis en pension dans une auberge.

1822

Décembre Mort de Louis Auguste Léopold.

¹ Afin de constituer le présent document, nous nous sommes référés à l'excellente chronologie que présente Franck Waïlle dans sa thèse sur Delsarte (2009, p. 857-890). Dans cette dernière, Waïlle prend soin de fournir toutes les informations qu'il a pu relever sur Delsarte (renseignements administratifs, témoignages d'élèves, articles, revues, biographies, etc.). Nous faisons abstraction de ce qui relève de l'anecdotique.

1823

Delsarte rencontre Jean Aimé Louis Bambini (1773-1836), maître de *pianoforte*. Bambini devient son professeur de musique et de chant. De 1823 à 1826, grâce à Bambini, Delsarte se produit dans certains salons parisiens.

1826

1^{er} juillet Delsarte est admis pensionnaire à l'École royale de musique et de déclamation.

1827

Le 3 juillet et le 1^{er} août, Delsarte participe aux concours de vocalisation. Il n'obtient aucun prix.

1828

6 août Delsarte obtient le second prix de vocalisation. Ses professeurs de chant remarquent le sérieux de son travail, mais aussi l'affaiblissement de son instrument vocal.

1829

5 août Concours de vocalisation. Aucun prix.

28 décembre Renvoi de l'École royale de musique et de déclamation : la voix de Delsarte s'étant affaiblie dans toute son étendue. Refus de débiter dans l'un des Théâtres royaux. On propose à Delsarte de devenir cultivateur.

1830

1^{er} janvier Delsarte quitte l'École.

Delsarte est engagé comme technicien à l'Ambigu-Comique.

1^{er} mars : On engage Delsarte au Théâtre royal de l'Opéra-Comique. Contrat de trois ans. On lui confie les rôles de valets et les premiers, seconds et troisièmes amoureux.

- 25 mai Delsarte rompt son engagement à l'Opéra-Comique : il est incapable d'atteindre les aigus sans être en proie à la douleur.
- Août Delsarte consulte plusieurs médecins. On lui conseille de cesser de chanter. Début de sa rééducation vocale. Delsarte s'inspire de l'émission italienne afin de développer une technique vocale.
- Nov./déc. Au cours de cette période, Delsarte s'intéresse au saint-simonisme.

1831

- 5 avril Delsarte est engagé au théâtre de l'Ambigu-Comique où il interprète quelques rôles de mélodrame.
- Début des études de physiologie et d'anatomie à l'École de médecine.

1832

- Avril Delsarte abandonne la pratique théâtrale et décide de se destiner à l'enseignement.

1833

- 18 mars Delsarte se joint à la loge maçonnique parisienne *La Trinité*. De 1833 à 1839, il fréquente la loge de façon assidue. En 1835, il y interprète un cantique (*Le bon samaritain*) dont il a assuré la composition.
- 4 juin Mariage de Delsarte et de Rosine Charlotte Adrien (1817-1891). Adrien a reçu sa formation à l'École royale (solfège).

1834

- 28 avril Naissance de François Henri Delsarte.

1835

Rosine Adrien Delsarte est professeur de solfège au Conservatoire de musique. Elle y demeure jusqu'en 1837.

1836

23 juillet Naissance de Gustave Adrien Delsarte. Gustave sera musicien, compositeur, chanteur, et professeur. Il participe avec son père à de nombreux concerts. À la suite de la mort de ce dernier, il assure la poursuite des *Cours d'Esthétique appliquée*. Il meurt en 1879.

1837

5 juillet Naissance de Charles Louis Adrien Delsarte.

6 juillet Décès de la mère de Delsarte.

1839

26 mai Début des *Cours d'Esthétique appliquée*.

1840

Delsarte est nommé membre résident de la Société pour la propagation de l'enseignement universel et de l'émancipation intellectuelle.

Suite aux attaques de certains professeurs de l'École royale, départ de plusieurs des élèves de Delsarte.

Delsarte débute ses concerts de musique ancienne. Il y privilégie Gluck.

1841

Le succès des concerts de Delsarte a pour effet d'attirer de nouveaux élèves. Delsarte décide alors de réduire le nombre de concerts et de se consacrer à l'activité professorale.

1844

- Janvier Concert de l'Institut catholique : musique religieuse et classique.
- Avril Concert à la résidence de Delsarte : airs de Gluck et de Rameau.
- 8 août Naissance de Xavier Jean Marie Delsarte. À l'âge de 16 ans, il meurt du choléra.

1845

On invite Delsarte à se produire devant le roi Louis-Philippe aux Tuileries.

1846

Mort du père de Delsarte.

1847

- Novembre Delsarte est cofondateur de la Société de musique classique.
- 28 novembre Premier concert de la Société de musique classique à la salle Herz. Delsarte y interprète des airs de Gluck.
- 19 décembre Deuxième concert de la Société de musique classique.

1848

- 9 mars Naissance de Marie Anne Élisabeth Delsarte. Elle épouse en 1881 Louis Paul Lucien Géraldy². En 1892, elle se rend aux États-Unis afin de prononcer une série de conférences au sujet de l'enseignement de son père.

² Précisons qu'il ne s'agit pas du dramaturge Paul Géraldy (1885- 1983), pseudonyme de Paul Lefèvre.

Juin Au cours de la révolution de juin, Delsarte participe à la Garde Nationale.

1849

Avril Concert de Delsarte à la salle Herz. Il y interprète des morceaux de Spontini, de Cortez et de Gluck.

1850

Mars Delsarte chante devant l'empereur Napoléon III.

14 novembre Delsarte est nommé membre de la Commission des arts et des édifices religieux (section musique) par le Ministre de l'Instruction publique et des Cultes.

1851

23 septembre Naissance de François Joaquim Marie André Delsarte.

1852

Avril Concert de Delsarte à la salle Herz : musique de Gluck.

5 août Décès de François Joaquim Marie André Delsarte.

1853

21 avril Premier *Concert historique* de Delsarte à la salle Herz.

23 juin Naissance de Marie Magdeleine Blanche Geneviève Delsarte.

1854

14 mai Concert de Delsarte au cours duquel il annonce l'ouverture d'un cours d'étude pratique de leçons de chant de chefs-d'œuvre lyriques du Moyen Âge et des XVI^e et XVII^e siècles.

Octobre Delsarte dépose une demande de brevet pour son guide-accord, lequel permet l'accord d'instruments.

1855

On accorde une licence à Delsarte pour son guide-accord.

Début de la publication des Archives du chant, 4 volumes (recueil de quinze siècles de musique vocale française).

12 juillet Delsarte est chargé d'assurer l'organisation de l'enseignement du chant dans les établissements de l'Instruction publique.

15 novembre Dans le cadre de l'Exposition Universelle des produits de l'industrie de Paris, on décerne une médaille d'or à Delsarte pour l'invention de son guide-accord.

1856

Janvier Delsarte est nommé maître de chapelle de l'église St-Eugène de Paris.

27 mars Première audition des Archives du chant à la salle Herz : Lulli et Gluck sont à l'honneur.

27 mai Deuxième audition des Archives du chant à la salle Herz : œuvres musicales du Moyen Âge, de la Renaissance, des XVII^e et XVIII^e siècles.

1857

3 mars Troisième soirée de musique classique.

Novembre En l'honneur de Delsarte, l'Association des Sociétés chorales de Paris met en place le premier concours de chant choral.

1858

Mars et mai Concerts de Delsarte à la salle Herz.

19 mai *Cours d'Esthétique appliquée* de Delsarte : dix leçons traitant de l'art de l'orateur, du peintre et du musicien au Salon du Cercle des Sociétés savantes de Paris.

1859

Publication de l'ouvrage d'Angélique Arnaud, *Delsarte, ses cours, sa méthode* (Paris, Dentu).

4 mai *Cours d'Esthétique appliquée* de Delsarte en neuf leçons au Salon du Cercle des Sociétés savantes de Paris. Celles-ci sont suivies de leçons pratiques : art oratoire, art du chant et art mimique.

1860

Mai Delsarte est nommé président du jury d'un concours de musique chorale à Saône-et-Loire.

1861

26 janvier Delsarte reçoit la Médaille des Arts et des Sciences du roi de Hanovre.

5 février Delsarte reçoit la Grande médaille d'honneur en or du Chancelier de Hanovre.

Octobre Delsarte est nommé membre au deuxième concours national des Orphéons, section chorale.

1862

15 avril Concert d'adieux de Delsarte à la salle Herz. À partir de ce moment, Delsarte prépare une série de conférences.

1863

11 août Décès de Xavier Jean Marie Delsarte.

1865

Conférence de Delsarte (*Des sources de l'art*) à la Société Philotechnique.

Conférence à l'École de médecine de Paris.

29 décembre Le roi de Hanovre (Georges V) offre à Delsarte la 4^e classe de l'Ordre des Guelfes.

1866

Conférence à la Sorbonne, *Les Sources de l'art*.

1867

Conférence au grand amphithéâtre de l'École de médecine, *De l'art et de son origine*.

Conférence *Les sources de l'art* aux Soirées littéraires de l'Athénée (Paris).

1869

Octobre Rencontre avec James Steele MacKaye.

1870

Juillet Départ de MacKaye et de sa famille. Le 19 juillet, le conflit franco-allemand est déclaré.

10 septembre Delsarte fuit avec son épouse et deux de ses enfants vers le nord (Solesmes).

Octobre MacKaye soumet à Delsarte le projet d'une école en sol états-unien. Delsarte accepte.

1871

10 mars Retour de la famille Delsarte à Paris tout juste avant la Commune.

- 18 mars Delsarte recommence ses leçons de chant. Il est atteint d'une hypertrophie du cœur.
- 20 juillet : À l'âge de cinquante-neuf ans, Delsarte meurt. Il est enterré au cimetière Montparnasse. La plupart des journaux français soulignent son départ.

INTRODUCTION

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

On a généralement situé Delsarte à la source de la modernité en matière expressive. En effet, c'est à lui que des historiens et théoriciens du théâtre tels qu'Odette Aslan¹ (1974, 2005) font remonter leurs études du XX^e siècle ; c'est aussi à lui que des historiens tels que Nancy Lee Chalfa Ruyter² (1979, 1999), que des praticiens comme Ted Shawn³ (1963, 2005) et des généralistes tels que Bourcier⁴ (1978, 1994) rattachent la modernité en danse. Les travaux delsartiens - traduisant les états sensibles de l'être et leurs formes plastiques - correspondent à ce mouvement de l'interprète où le corps donne naissance à l'expression d'une passion en jeu, conception que

¹ Odette Aslan, *L'acteur au XX^e siècle ; éthique et technique*, Paris, Seghers, 1974, p. 50-53 ; *op. cit.*, édition remaniée et augmentée, Entretiens, 2005, p. 45-50.

² Nancy Lee Chalfa Ruyter, *Reformers and visionaries; the Americanization of the art of dance*, New York, Dance Horizons, 1979, p. 17-30 ; *The Cultivation of Body and Mind in Nineteenth-Century American Delsartism*, Westport, Greenwood Press, 1999, p. 1-15.

³ Ted Shawn, *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, 1963 ; *Chaque petit mouvement, À propos de François Delsarte*, Paris, Éditions Complexe et Centre national de la danse, 2005 (traduction d'Annie Suquet).

⁴ Paul Bourcier, *Histoire de la danse en Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, p. 51-56 ; réédition, 1994, p. 51-56.

«tous les danseurs modernes, de toutes tendances, considèrent comme la source et le moteur du geste¹». Mais, à ce jour, aucun commentateur n'a pris soin d'établir les assises de la conception delbartienne de l'expression à partir d'une typologie relevant de la philosophie classique. Pourtant, à la base, le système² delbartien emprunte ses règles aux codes esthétiques de jeu rattachés aux canons de l'expression des passions, tels que définis par les XVII^e et XVIII^e siècles ; ce sont ces codes qui ont façonné l'esthétique du XIX^e siècle.

Processus mimétique et principes de stylisation des passions

Au XVII^e siècle, l'étude de l'expression physiologique était fondamentale à l'activité de l'acteur, du peintre et du sculpteur, et puisque chaque passion et chaque idée correspondaient à une forme plastique particulière, l'interprète était appelé à identifier l'expression et à la reproduire

¹ Bourcier, 1994, p. 52.

² Le système delbartien forme un ensemble à l'intérieur duquel s'inscrit une logique interne de classification dont les parties concourent à une action réciproque. Dans *Les mots et les choses*, Michel Foucault définit le *système* de la façon suivante : «Le Système délimite, parmi les éléments que sa description juxtapose avec minutie, tels ou tels d'entre eux. Ils définissent la structure privilégiée et à vrai dire exclusive, à propos de laquelle on étudiera l'ensemble des identités ou des différences. [...] La Méthode est une autre technique pour résoudre le même problème. Au lieu de découper dans la totalité décrite, les éléments – rares ou nombreux – qui serviront de caractères, la méthode consiste à les déduire progressivement. [...] La méthode ne diffère du système que par l'idée que l'auteur attache à ses principes en les regardant comme variables dans la méthode, et comme absolus dans le système.» (Foucault, 1966, p. 152, 154, 156). C'est au cours des années 1832-1838 que Delsarte élabore un système qui considère le langage des arts (connaissance de la valeur des phénomènes, possession des moyens et maîtrise technique) selon l'élaboration d'une doctrine de relation.

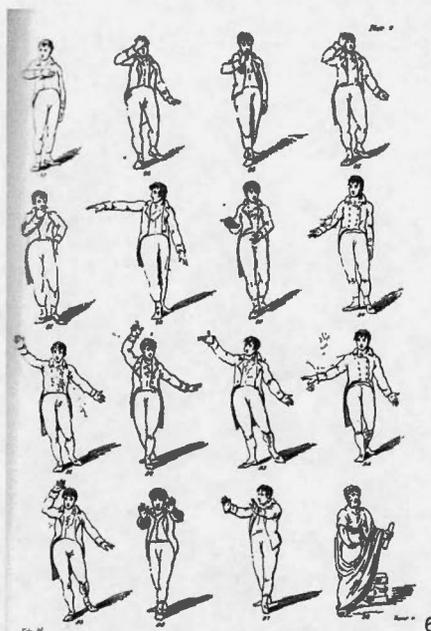
à l'intérieur de son cadre expressif. Au théâtre, le corps de l'interprète, objet de lecture, avait pour fonction d'extérioriser le sens caché de l'âme³.

À cette époque, en France comme ailleurs en Europe, le jeu de l'acteur repose essentiellement sur une extériorisation des passions et sur une déclamation où musique et poésie des vers contribuent à une mise en relief du texte⁴. À cette époque, le théâtre partage son univers avec l'éloquence de la chaire et du barreau : aussi l'éloquence de l'âme et de la passion se joignent-elles aux modalités théoriques et analytiques issues des règles de traités de rhétorique⁵ afin de former une typologie par laquelle le corps procède à la mise en oeuvre de règles propres à la formation d'un corps éloquent.

³ Encore au XVIII^e siècle, l'acteur était régi par ces mêmes codes. Johann Jacob Engel (1741-1802) dans son ouvrage intitulé *Idées sur le geste et l'action théâtrale* (1795) écrit à cet effet : «Si les gestes sont des signes extérieurs et visibles de notre corps, par lesquels on connaît les manifestations intérieures de notre âme, il s'ensuit qu'on peut les considérer sous un double point de vue : d'abord comme des changements visibles par eux-mêmes ; en second lieu, comme des moyens qui indiquent les opérations intérieures de l'âme.» (Engel, 1795, p. 62-63).

⁴ Précisons toutefois que dès la fin de la seconde moitié du XVIII^e siècle et au XIX^e siècle, cette diction, soumise aux règles de la déclamation, sera considérée par plusieurs comme étant «emphatique» et «boursoufflée».

⁵ À cette époque, la rhétorique se caractérise essentiellement par deux principes : la capacité d'ordonner ses idées et la faculté de les exprimer avec justesse, énergie, variété et aisance. (Cockin, 1775, p. 134).



L'acteur en formation est appelé à se référer à des guides à l'intérieur desquels il est possible d'identifier certains préceptes relevant du maintien de la tête, du mouvement des yeux, des sourcils, de l'action des mains et de l'attitude d'ensemble du corps. Aussi l'apprenti-comédien peut-il recourir aux travaux destinés à l'*actio* rhétorique, ouvrages présentant une série de prescriptions où le jeu codifié est comparable à celui de l'orateur, de l'avocat ou du prédicateur : la voix et la mimique⁷ étant soumises aux règles de la déclamation. Les ouvrages de Grimarest⁸ (1659-1713), de Michel Le

⁶ Austin, 1806, p. IX, planche 9.

⁷ Au XVII^e siècle, les gestes et attitudes répertoriés dans les traités de rhétorique présentent une série d'attitudes corporelles, de traits physiologiques du visage et l'expression des mains et des doigts.

⁸ Jean Léonor Le Gallois de Grimarest fournit en 1740 un *Traité du récitatif dans la lecture, dans l'action publique, dans la déclamation, et dans le chant. Avec un traité des accens, de la quantité et de la ponctuation*. Ce récitatif fournit des recommandations à l'acteur, à l'orateur et au chanteur.

Faucheur⁹ (1585-1657) et de René Bary¹⁰ (16...-1680) soulignent l'influence considérable que les règles et les conventions de l'*actio* oratoire exercent sur l'orateur et le jeu du comédien.

Au chapitre XIII de son *Traité*¹¹ de l'action de l'orateur, chapitre intitulé «*Règles particulières pour le Geste*», Le Faucheur écrit :

Pour en donner quelques règles particulières, je parleray en premier lieu de l'estat auquel on doit tenir le corps, & puis de celui de la teste, des yeux, des fourcils & de tout le visage & en fin je viendray aux mains, fur lesquelles il y a plus à dire que fur toutes les autres parties du corps.¹²

Au chapitre suivant («*Avertissement sur la pratique de tous ces préceptes*»), Le Faucheur conclut en écrivant :

Je n'entends pas non plus que toutes les fois qu'il a à parler en public, il estude dans son cabinet tous les Gestes desquels il doit user, ou en la Chaire ou au Barreau, côme ce Rofcius dont les Anciens difent, qu'il ne faifoit jamais de Geste devant le peuple qu'il n'eust étudié en son particulier. Car cela ne ferait possible ni à un Prédicateur, qui a nombre de Sermons à faire, ni à un avocat qui a quantité de caufes à plaider. Et quand ils en auroient le loisir, le temps qu'ils emploieroient à un soin si peu nécessaire, au lieu de le donner tout entier à bien méditer les choses graves et

⁹ *Traité de l'action de l'orateur ou de la prononciation et du geste* (1657).

¹⁰ *Méthode pour bien prononcer un discours, et pour le bien animer* (1679).

¹¹ Nous reproduisons l'orthographe.

¹² Le Faucheur, 1657, p. 196-197. L'éloquence accorde une part importante au langage des mains. Ce dernier permet d'illustrer et de mettre en forme la richesse de la pensée.

importantes de laquelle ils ont à parler, feroit très mal employé.¹³»

En somme, à cette époque, les fondements mêmes de l'art de l'acteur, se réclamant de savoirs et de codes associés à l'art de l'orateur, définissaient et soulignaient le dynamisme de l'interprétation.

Quels sont les savoirs à l'œuvre dans le jeu du comédien [au XVII^e siècle] ? D'une première manière, le comédien recourt aux principes que développent les ouvrages de rhétorique. [...] Dans son traité du récitatif, par exemple, Grimarest théorise les effets de scène qu'il avait admirés chez Baron et la Champmeslé tout en s'inspirant de la *Méthode pour bien prononcer un discours* de René Bary et du *Traité de l'action de l'orateur* de Michel Le Faucheur. [...] Tout se passe alors comme si le rendu des passions dans un texte passait d'abord par une sensibilité de l'auteur aux principes de la déclamation¹⁴.

Guides de représentation des passions ou protocole de déchiffrement du corps

Pour l'acteur, la méthode à adopter en vue de l'étude d'un rôle était de l'ordre de l'analytique et du kinesthésique : l'acteur s'efforçait d'appliquer des formes conventionnelles de diction, de gestes et d'attitudes afin de donner forme à son personnage. Toute identification par l'acteur à son personnage

¹³ *Op. cit.*, p. 234-235.

¹⁴ Desjardins, 2001, p. 232-234.

ne correspondait ni aux usages de la scène ni aux règles de bienséance auxquelles devait se soumettre l'interprète¹⁵.

Alors qu'il étudiait ses répliques, l'acteur mettait en pratique un procédé d'iconographie référentielle¹⁶. Ce procédé permettait à l'acteur, à partir d'une classification de figures passionnelles, de sélectionner et de reproduire le modèle qui correspondait le mieux à la situation à interpréter. Dans cet esprit, le procédé d'iconographie référentielle permettait à l'interprète, à partir d'un répertoire codifié d'expressions faciales, de gestes et d'attitudes corporelles mémorisées, de reproduire les sentiments et attitudes du personnage en situation dramatique. Du même coup, par l'entremise de ce procédé, l'acteur était assuré de respecter les règles de bienséance et conscient de sa valeur sémiotique.

Si la passion entraîne naturellement des effets sur le corps, ces effets sont néanmoins informes et doivent être coulés dans le moule de la convention pour devenir les signes d'une passion particulière et, par conséquent, susceptibles

¹⁵ Dans son jeu, l'acteur s'appuie d'abord sur une technique. Cette dernière se traduit en grande partie par la distance que l'interprète entretient avec l'expression du personnage en situation. «On peut avancer l'idée suivante : l'usage d'une rhétorique universelle des passions au XVII^e siècle canalisait l'émotion personnelle du comédien ; en le privant des moyens qu'il aurait spontanément employés pour exprimer son émotion, elle lui prêtait un langage rhétorique et codifié.» (Gros de Gasquet, 2006, p. 157).

¹⁶ Nous prenons la liberté de traduire la notion d'«image recall» qu'emploie Alfred Siemon Golding par l'expression «iconographie référentielle». Dans son excellent ouvrage sur le jeu classique, Golding écrit au sujet de cette notion : «In a time when emotional display was thought a weakness, the actor resorted to using an image-recall procedure to evoke responses in himself which were sufficiently strong to produce external action, yet not so much that they could not be controlled. The key to rational characterisation, therefore, lay in the ability of the actor to store up in his memory a treasury of images for mimetic behaviour of a properly decorous character.» (Golding, 1984, p. 137). L'interprète, par le fait même de sélectionner et d'appliquer l'une ou l'autre figure passionnelle à partir du répertoire, adoptait une approche rationnelle à son jeu. C'est ce que Golding nomme le «rational characterization».

d'être perçus, lus et décodés, en bref de renvoyer à un quelconque mouvement de l'âme.¹⁷

Tout en puisant à même ce répertoire typologique à caractère physiognomique, l'interprète modulait consciemment et systématiquement la représentation de ces modèles via une séquence d'attitudes et de gestes déterminée par la situation dramatique et la rythmique inhérente à la poésie dramatique. Dans son ensemble, l'interprète visait à assurer une relation entre les mouvements de la pensée, du vocal et du corporel : à orchestrer, selon un choix systématique de figures passionnelles, l'application d'une poétique de la voix et d'une physiognomie en mouvement. En résumé, l'interprète était appelé à ordonner de façon séquentielle les mouvements passionnels selon le modèle exigé par le texte. La suite des figures passionnelles était ordonnée selon les principes d'une mimesis et d'une rhétorique adaptées aux exigences esthétiques de l'époque.

Au début de sa formation, l'apprenti-acteur était appelé à copier les techniques de diction et de déclamation de son mentor. Par la suite, il pouvait étudier et imiter les règles non pas de la nature elle-même, mais bien plutôt de la «belle nature», une nature repensée : raisonnée, considérée, «corrigée». À cet effet, les propos de Marmontel (1723-1788) sont éloquentes :

Le monde est l'école d'un comédien : théâtre immense où toutes les passions, tous les états, tous les caractères sont en jeu. Mais comme la plupart de ces modèles manquent de noblesse et de correction, l'imitateur peut s'y méprendre. Il ne suffit donc pas qu'il peigne d'après nature, il faut encore

¹⁷ Desjardins, *op. cit.*, p. 136.

que l'étude approfondie des belles proportions et des grands principes du dessin l'ait mis en état de la corriger.¹⁸

Jusqu'à la fin du XVII^e siècle, le répertoire de signes conventionnels d'expression mimétique était relativement limité. En 1698, Charles Le Brun (1619-1690), directeur de l'Académie royale de peinture et de sculpture sous Louis XIV, prescrit un éventail détaillé d'expressions. Sa *Méthode pour apprendre à dessiner les passions* s'inspirant du *Traité des passions de l'âme* (1649) de René Descartes¹⁹ (1596-1650) propose un modèle théorique de type anatomo-physiologique où le corps est conçu tel un dispositif complexe qui ordonne les signes des passions²⁰. Le Brun écrit à cet effet :

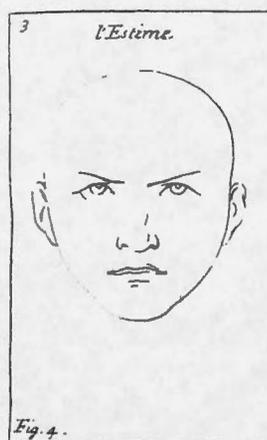
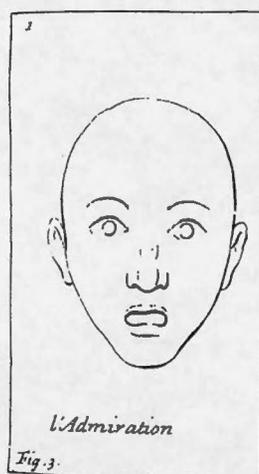
[A]ujourd'hui, j'effaierai de vous faire voir que l'Exprefion eft auffi une partie qui marque les mouvemens de l'Âme, ce qui rend vifible les effets de la paffion. // [...] Comme il eft [...] vrai que la plus grande partie des paffions de l'Âme produifent des actions corporelles, il eft néceffaire que nous fachions quelles font les actions du corps qui expriment les paffions²¹ [...]

¹⁸ Servandoni dit D'Hannetaire, *Observations de Marmontel sur l'art de la déclamation dans Observations sur l'art du comédien*, Paris 1774, p. 263-265, in Gros de Gasquet, 2006, p. 151).

¹⁹ Lucie Desjardins écrit à cet effet : « Cette conférence [de Le Brun], qui connaîtra deux autres éditions, celle de Picart en 1698, puis celle d'Audran, en 1727, est une véritable mise en images du traité des Passions de l'âme de Descartes. » (*Op. cit.*, p. 178).

²⁰ L'ouvrage se destinait à l'enseignement et à l'évaluation de la peinture et de la sculpture.

²¹ Le Brun, 1982, p. 2-3.

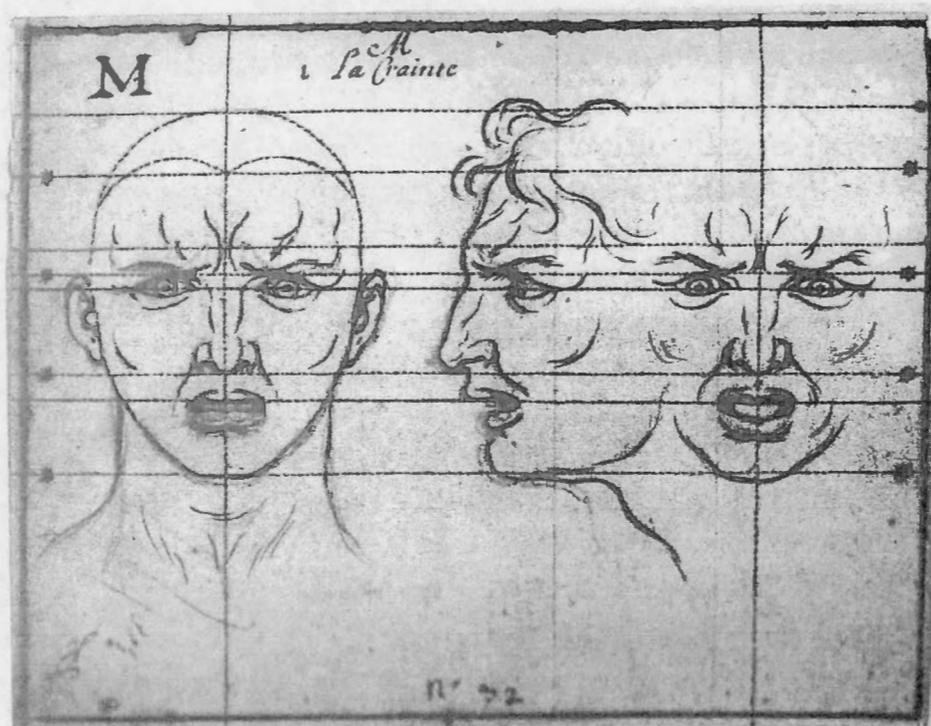


22

Le Brun s'affaira aussi à fournir un descriptif détaillé, avec une rigueur toute mathématique, des indices qu'engendre telle ou telle passion sur la face apparente du corps²³.

²² Le Brun, *op. cit.*, p. 49-52, figures 1, 2, 3, 4. Représentation de quatre passions dites *primitives*. Nous attirons l'attention du lecteur sur les lignes (normales, concaves et convexes) qui caractérisent l'expression des yeux, des sourcils et de la bouche. Delsarte s'inspirera de ce procédé afin de produire ce qu'il appelle sa «séméiotique» des passions.

²³ Delsarte procède de la même façon avec les signes de la passion. Ces derniers forment la base de son système expressif, soit la séméiotique (valeur plastique des passions).



Ces travaux de Le Brun eurent l'effet d'accroître les possibilités de représentations de type physiologique²⁵ de la part externe de l'expression des passions et du même coup imposèrent une forme de déterminisme physiologique. Conséquemment, des protocoles ou normes artistiques furent établis à la fois pour les peintres, les sculpteurs, les orateurs et les acteurs.

À partir de la méthode de Le Brun, les artistes furent en mesure de représenter les passions primitives (amour, haine, désir, aversion, plaisir, douleur, etc.) et composées (crainte, espérance, désespoir, hardiesse,

²⁴ Le Brun, crédit : Réunion des Musées Nationaux / Art Resource, NY, in Desjardins, *op. cit.*, p. 184.

²⁵ Nous nous référons ici au procédé d'iconographie référentielle utilisé par l'acteur.

colère, ravissement, mépris, horreur, jalousie, etc.) d'après la représentation d'unités de mesure déterminant les variations qui caractérisent les traits d'expression.

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

Dans la foulée du traité de Le Brun, le philosophe David Hume (1711-1776) s'intéresse à la nature du comportement humain et prétend que les passions (impressions de sensations ou impressions réflexives) qui naissent dans l'âme se traduisent sous forme d'idées et que celles-ci sont le reflet de l'impression. Pour Hume, sans l'impression, la pensée ne peut exister. La seule relation possible entre ces deux entités relève de leur jonction, de leur rencontre. «Il nous est impossible de penser à quelque chose que nous n'ayons pas auparavant senti par nos sens externes ou internes²⁶».

Aussi, l'impression précède-t-elle l'idée. Pour lui, l'expérience de la sensation produit sur l'esprit une impression émotionnelle qui, sous l'effet de la mémoire, se transpose sous forme d'idées. Le rappel de ces idées, à son tour, produit une sensibilité associée aux impressions premières. De ce fait, l'émotion est-elle le produit inéluctable de la sensation et un indispensable partenaire de la pensée.

De plus, Hume affirme que la sensibilité (passion et goût) peut s'avérer salubre et bénéfique pour l'individu.

²⁶ Hume, *Enquête*, VII, 62, in Malherbe, 2001, p. 131.

[L]a délicatesse de goût a le même effet que la délicatesse de passion : elle élargit la sphère à la fois de notre bonheur et de notre misère, et nous rend sensibles à des peines aussi bien qu'à des plaisirs qui échappent au reste de l'humanité.²⁷

Grâce aux travaux de Hume, on commença, dès lors, à considérer l'effet de l'activité sensorielle sur l'expression : celui d'une sensibilité de l'ordre du spontané (dite « involontaire ») qui fournit un autre modèle de langage des passions.

Étienne Bonnot de Condillac (1715-1780) dans son *Traité des sensations*, participe avec Hume à ce bouleversement à partir d'une conception sensualiste :

Ne pourrait-on pas trouver dans nos sens une source de vérités, comme une source d'erreurs, et les distinguer si bien l'une de l'autre, qu'on pût constamment puiser dans la première ? [...] Quand je dis donc que toutes nos connaissances viennent des sens, il ne faut pas oublier que ce n'est qu'autant qu'on les tire de ces idées claires et distinctes qu'ils renferment. Pour les jugemens qui les accompagnent, ils ne peuvent nous être utiles qu'après qu'une expérience bien réfléchie en a corrigé les défauts.²⁸

Dans son ouvrage (*Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1749)), Condillac décrit le processus d'action des sensations. Chez lui, le « langage d'action », propre « à exprimer nos pensées [, soit] l'art des gestes, la danse, la parole, la déclamation, l'art de noter, celui des pantomimes, la musique, la

²⁷ Hume, « De la délicatesse du goût et de la passion », 1974, p. 68.

²⁸ Condillac, 1827, p. 19-20 et 22.

poésie, l'éloquence, l'écriture²⁹» produit des ensembles qui prennent forme à partir de l'action des sensations.

L'esthétique sensualiste devint très populaire en Europe, et dès la seconde moitié du XVIII^e siècle, se dessine un nouveau courant qui engage une nouvelle appréhension du comportement en société (normes sociale et artistique).

So widespread and popular did this view become that even members of the aristocracy, as well as of the middle class in eighteenth century Europe³⁰, began to expose themselves to scenes of nature and art (including theatrical performance), which by their beauty and harmony could promote a sense of well-being. Thus in providing a rational solution to an epistemological problem, a new sentimental perception of human nature emerged.³¹

Aussi un nouveau standard de conduite en tant qu'idéal se substitue à celui de la pure rationalité. À partir de cette époque, le corps de l'acteur ne s'exprime plus seulement à partir d'un code gestuel hérité du XVII^e siècle

²⁹ *Ibid.*, p. 6.

³⁰ Précisions que ce nouveau type de comportement correspond au pouvoir grandissant de la bourgeoisie au XVIII^e siècle. Aussi l'aristocratie se vit-elle imposer cette nouvelle façon de se comporter. «By the eighteenth century, the rise to political power or economic prominence of the bourgeoisie brought into question the perception of the nobility as being inherently superior social governors, and concurrently that of sang-froid behaviour as a beau ideal. The middle class, contrarily, had always accepted the display of feeling as a sign of good nature and so, regarded with disfavor an unemotional deportment which it associated with a resented ruling class. Once having gained a powerful social position in eighteenth century society, the middle class discarded a degrading theory of behaviour which had been imposed upon it by a hitherto prevailing upper class taste, and adopted one more in keeping with its own standards of conduct.» (Golding, 1984, p. 76).

³¹ Golding, *op. cit.*, p. 76.

(mécanique propre à l'*actio*), mais bien plutôt selon les préceptes d'une dynamique issue du fonctionnement de la sensation-perception.

Au cours de la première moitié du XVIII^e siècle, de nombreuses voix s'élèvent contre ces acteurs dont le jeu se modèle sur une imitation, voire même une simple simulation de signes extérieurs des passions. Ces acteurs qui affirment la prééminence dans le domaine de la «technique oratoire» sont souvent ridiculisés par les critiques. L'imitation qui, au XVII^e siècle, avait prééminence devient l'équivalent d'affectation, de contrefaçon, voire même de simagrée. Du même coup, les conditions de la représentation théâtrale, principalement en matière de réception, prescrivent de nouveaux modèles. Cette mise en jeu de l'expression engendre les conditions d'une nouvelle facture de jeu à la recherche de l'image idéale de l'acteur qui recourt à une «illusion» reposant sur le réel des sens ; un type de jeu qui repose sur un autre type de vraisemblance, soit la «vraie illusion³²», forme de réalisme scénique. Cette recherche d'une telle illusion, qui envahit l'univers du spectacle théâtral et qui convoite chez les spectateurs cette forme d'excitabilité, corrobore la présence de cette esthétique de la sensibilité.

Il y eut, au cours des années 1720, des acteurs tels qu'Adrienne Lecouvreur³³ (1692-1730) dont les attitudes exprimaient admirablement la

³² L'expression est de Sabine Chaouche : «On veut que cette dernière [la «vraie illusion»] repose uniquement sur le réel, compris comme le vrai naturel (les termes «vérité», «vrai» sont employés dans l'esprit des hommes de l'âge des Lumières pour désigner le «réalisme» (*Op. cit.*, 2007, p. 175). Une telle *illusion* relève essentiellement du mouvement involontaire de l'interprète, de sa spontanéité.

³³ Adrienne Couvreur dit Lecouvreur entre dans la troupe de la Comédie-Française en 1717 et interprète les grands rôles tragiques jusqu'en 1729.

dignité et la passion du personnage et Baron³⁴ (1653-1729) dont le jeu «enthousiaste» enflammait les spectateurs. Marmontel écrit à son sujet :

Il [Baron] imaginait avec chaleur, il concevait avec finesse, il se pénétrait de tout l'enthousiasme de son art. L'enthousiasme de son art montait les ressorts de son âme au ton des sentiments qu'il avait à exprimer. Il paraissait ; on oubliait l'acteur et le poète : la beauté majestueuse de son action et de ses traits répandait l'illusion et l'intérêt.³⁵

La fin des années 1740 marque un important bouleversement dans l'univers de la nature du jeu théâtral. Deux conceptions, radicalement distinctes l'une de l'autre, s'opposent : celle de la technique inhérente à la rhétorique gestuelle où la forme et la contention d'émotion prévalent et celle de l'impulsivité où la sensation, l'affectif, bref le «jeu d'âme» prédominent.

Les figures emblématiques de ces deux écoles de pensée sont M^{lles} Clairon³⁶ (1723-1803) et Dumesnil³⁷ (1713-1802). Au cours de leur carrière théâtrale, ces deux rivales se livrent un duel où deux ordres esthétiques s'affrontent.

³⁴ Michel Boiron dit Baron fut acteur et auteur dramatique. Il participe à la troupe de Molière de 1670 à 1673, puis se rend à l'Hôtel de Bourgogne. À la Comédie-Française, de 1680 à 1691, il connaît le succès. Il quitte le théâtre pendant trente ans et revient en 1720 à l'âge de soixante-sept ans. Il connaît à nouveau le succès et se retire en 1729. Par leur style de jeu naturel, Baron et Lecouvreur transformeront l'art de l'acteur.

³⁵ Marmontel, 1818, p. 23.

³⁶ Claire-Josèphe Lérès dite Mademoiselle Clairon ou encore la Clairon. Âgé de douze ans, elle débute à la Comédie-Italienne, puis se rend à Rouen, Lille, Gand et Dunkerque. En 1743, elle est reçue à l'Opéra. La même année, elle débute à la Comédie-Française dans *Phèdre* où elle triomphe.

³⁷ Marie-Françoise Marchand dite M^{lle} Dumesnil. Après des débuts en province, elle obtient les premiers rôles à la Comédie-Française (de 1737 à 1776).

La focalisation autour de ces légendes vivantes, constante, révèle en effet les tiraillements entre deux systèmes de jeu antinomiques. L'un ancien qui rappelle la nécessité absolue de l'Art et qui le considère comme premier, l'autre moderne qui accorde à l'élan une place prépondérante. L'émergence du concept d'Acteur au XVIII^e siècle tient ainsi à la confrontation entre deux esthétiques de jeu qui ont chacune leur pendant scénique, leur symbole, leur concrétude – et leurs représentants «spirituels».³⁸

L'opposition systématique entre la nature de jeu de M^{lle} Clairon et de M^{lle} Dumesnil est manifeste. La première se situe à l'intérieur de repères traditionnels où l'interprète, assujetti à une dialectique de l'intérieur et de l'extérieur, est appelé à appliquer les signes physiologiques, soit l'action gestuelle et corporelle (extérieur) qui permettent au spectateur d'accéder au sens du texte (intérieur). L'expression de l'acteur se caractérise ici par un processus de dévoilement, un mouvement de «révélation» qui oriente l'acception du texte. Comme le dit Hegel, il s'agit pour un tel acteur d'«interpréter le poète par son jeu, nous révéler ses intentions les plus secrètes, faire monter à la surface les perles qui se cachent dans la profondeur³⁹». Le jeu de M^{lle} Clairon, gouverné par la raison, privilégie donc l'application de codes qui se réclament de ceux de l'orateur, d'un système de règles qui se fonde sur la simulation, c'est-à-dire sur l'imitation, sur une reproduction des signes passionnels.

M^{lle} Clairon incarne la technique et la retenue ; à l'opposé, M^{lle} Dumesnil, elle, privilégie l'imaginaire, la fantaisie, la fougue, un jeu sans contraintes, capable de libérer le caractère de la passion de façon

³⁸ Chaouche, 2007, p. 295.

³⁹ Hegel, 1832, p. 368.

audacieuse. M^{lle} Dumesnil détient le pouvoir de séduction du pathétique, de la propension à s'émouvoir, mais aussi à pénétrer, à électriser, à troubler les spectateurs. L'écrivain et critique français La Harpe (1739-1803) écrit au sujet du jeu de Dumesnil :

L'art ne t'a point prêté son secours et ses charmes.
 À ses heureux efforts souvent on applaudit ;
 Souvent il satisfait l'esprit ;
 Mais avec toi l'on pleure, avec toi l'on frémit.
 Ton désordre effrayant, tes fureurs, tes alarmes,
 Et tes yeux répandant de véritables larmes,
 Ces yeux, qui de ton âme expriment les combats,
 L'involontaire oubli de l'art et de toi-même ;
 Voilà ta science suprême,
 Que tu n'as point acquise, et qu'on n'imité pas.⁴⁰

Dumesnil sera au XVIII^e siècle cette actrice de génie⁴¹ qui est en mesure de se fondre dans le rôle qu'elle interprète et qui sait agir sur la sensibilité. Aussi son jeu, par le recours au pathétique, a-t-il l'effet d'éveiller dans les cœurs une complaisance sans pareil.

À partir de cette époque, l'interprète au théâtre ne se définit plus tel un simulateur, un simple exécutant, mais bien plutôt en tant qu'innovateur.

Il faut qu'il [l'acteur] devienne Auteur lui-même ; qu'il sache non seulement exprimer toutes les finesses d'un rôle, mais

⁴⁰ de la Harpe, 1820, p.464.

⁴¹ Au XVIII^e siècle, l'idée de génie est associée à la notion de nature esthétique qui joint le pouvoir sensible au dynamisme créateur. «Génie : [...] L'acteur doué de génie se distingue par un jeu novateur, inventif, ingénieux et audacieux qui porte ses semblables à l'admirer, ceux-ci considérant ses productions, extraordinaires, brillantes, voire surhumaines. [...] Il est toujours créateur. Il est ainsi lié à la notion de style en tant que le jeu génial est l'illustration du caractère particulier et distinct qui forme la nature propre de l'individualité et de la personnalité de l'acteur.» (Chaouche, 2007, p. 438).

encore en ajouter de nouvelles ; non seulement exécuter, mais créer.⁴²

Le XVIII^e siècle sera dominé par cette dissension entre convenances et innovation. C'est au cours de cette époque que s'engage un retour de la nature du jeu sur elle-même, une réflexion, un examen en vue d'approfondir la notion d'intériorité où l'acteur n'est plus simplement tenu d'extérioriser un rôle, d'assurer un jeu conscient de lui-même, mais bien d'interpréter, de revêtir l'ensemble des caractéristiques du personnage. L'acteur hérite donc d'une autre aire de jeu. La présence de la sensibilité au théâtre, cette propriété impalpable qui s'empare peu à peu de la volonté de l'interprète, se manifeste chez lui par une action réciproque sur le corps, telle une physiologie de l'âme⁴³.

Le système expressif delbartien s'inspire essentiellement de l'un de ces deux courants, soit le jeu réglé, principe de l'école mécanique. Cette école est en faveur de l'adage «imitons la Nature», processus où la «Nature» nécessite toutefois «réparation⁴⁴». L'école mécanique accorde une attention particulière aux modulations de la voix, à la ponctuation, à l'inflection et à une standardisation du geste⁴⁵. À la fin du XVIII^e siècle, les adeptes de l'école mécanique développent un système de symboles de notation du geste afin de prouver l'efficacité de leur approche du jeu relativement à la part externe de l'expression. Delsarte s'inspirera de ce système de notation.

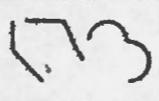
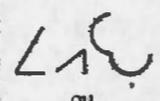
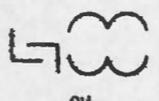
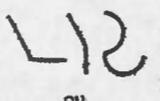
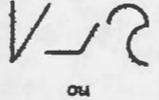
⁴² Sainte Albine, *Le Comédien*, in Chaouche, *op. cit.*, p. 264.

⁴³ Les débats d'ordre esthétique au XVIII^e siècle anticipent l'examen du jeu moderne de l'acteur.

⁴⁴ L'interprète doit faire preuve de discernement dans le choix des phénomènes à représenter.

⁴⁵ Le système delbartien considère chacune de ces composantes.

NUTOGRAPHIE

| | | |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  ou exc-conc |  ou norm-conc |  ou conc-conc |
|  ou exc-norm |  ou norm-normal |  ou conc-norm |
|  ou exc-exc |  ou norm-exc |  ou conc-exc |

46

Aussi l'école mécanique établit-elle des règles spécifiques d'expressivité des sentiments. Bref, les règles externes et l'uniformisation de l'expression définissent les «mécanistes».

Le XIX^e siècle se caractérise aussi par un débat sur les conventions du jeu de scène : tout comme au XVIII^e siècle, deux tendances esthétiques s'affrontent, soit un néoclassicisme qui engage le style noble, jeu de réflexion, d'imitation, de mémoire, de jugement, soit un jeu de l'ordre du pathétique où la sensibilité et l'émotion déterminent l'enthousiasme, l'exaltation, les pulsions nécessaires au jeu de la passion. Mais contrairement aux codes du XVIII^e siècle, le comédien devient, au XIX^e siècle, dépendant de la fonction sociale du théâtre (pression exercée par le public) et se voit vite forcé de développer

⁴⁶ Giraudet, 1895, p. 20. Nutographie ou sténographie de formes corporelles à partir de trois types de lignes (normale, concentrique et excentrique), lignes représentatives de l'ensemble des formes expressives. Delsarte développe ce système de notation de la nature du geste et de l'attitude afin que ses élèves puissent transcrire leurs observations et reproduire leurs formes.

un langage nouveau, de renoncer aux codes gestuels et vocaux qui avaient cours aux siècles précédents. Talma (1763-1826), représentant par excellence des rôles héroïques au cours de la Révolution, de l'Empire et de la Restauration, témoigne le premier de ce souhait de renouveler, au sein des conventions du jeu, les attributs du langage tragique en élaborant une syntaxe de gestes et d'attitudes scéniques qui témoigne d'une sobriété, d'un dépouillement. D'autres interprètes, issus du Boulevard, tels Marie Dorval (1798-1849) qui ne se soucie aucunement de noblesse, actrice au «génie fougueux, désordonné, mais profondément humain⁴⁷» et Frédérick Lemaître⁴⁸ (1800-1876), autre représentant du jeu romantique, font du jeu «un langage accessible dépouillé des signes d'une noblesse reconstituée⁴⁹».

Delsarte se situe pleinement dans ce courant. Non seulement prône-t-il la simplicité dans le jeu, une reproduction fidèle de «l'image des passions», mais à partir de l'analyse des manifestations, et c'est ce qui le distingue, il désire déduire les règles de fonctionnement de l'expression, «chercher, dans l'étude même du geste, le vrai physiologique de ces phénomènes⁵⁰», et reconnaître la valeur et le sens de ces derniers.

Delsarte érige les fondements de son système expressif à partir de jeux de relations et de formes de savoirs issus du système rhétorique de reproduction de signes des passions. Il classe cette part externe de

⁴⁷ Van Tieghem, 1960, p. 79.

⁴⁸ Le jeu de Dorval et de Lemaître modifiera la façon de représenter les conduites.

⁴⁹ Duvignaud, 1965, p. 141.

⁵⁰ Nous citons ici des passages tirés de son *Cours d'Esthétique appliquée* de 1858. Voir *Prolégomènes à l'édition des textes delsartiens*, notre édition, p. 155 et 164.

l'expression à partir d'une approche analytique et d'un souci de systématisation du langage corporel. Le corps delbartien constitue un objet de réflexion théorique des voies d'expression de l'âme. Chez Delsarte, tout comme aux XVII^e et XVIII^e siècle, le corps de l'interprète s'engage à l'intérieur d'un espace de vitalité où s'inscrit la dynamique du jeu des passions. Mais le système delbartien ne se contente pas seulement d'analyser l'expression selon une approche mécanique ; il cherche aussi à saisir les manifestations expressives dans leur globalité⁵¹.

RÉSEAUX DE SAVOIRS PROPRES AU SYSTÈME DELSARTIEN

Je possédais, à l'âge de quatorze ans, une voix de ténor dont le charme m'avait valu déjà d'assez remarquables succès [...]. Aussi, malgré mon très jeune âge, et malgré des règlements formels, mon admission au pensionnat du Conservatoire ne fut-elle même pas discutée.⁵²

Le 6 juillet 1826, Delsarte est reçu à l'École royale de musique et de déclamation et s'inscrit au programme de musique vocale. Il y reçoit des cours de chant, de vocalisation, de déclamation lyrique, de maintien du corps et d'escrime. Au cours de l'automne 1829, à cause de difficultés vocales⁵³, il

⁵¹ Nous traitons de cet aspect dans les prochaines pages.

⁵² Delsarte, *Mémoire sur la voix sombrée*, 1852, in Porte, 1992, p. 156-157. Seuls les élèves ayant reçu un début de formation musicale étaient admis à l'École à l'âge de dix-huit à vingt ans (Arrêté de 1792, Lassabathie, 1860, p. 19). Aussi Delsarte est-il admis très jeune au Conservatoire.

⁵³ Delsarte écrit en 1852 : «sous l'influence meurtrière d'un enseignement contradictoire, et souvent inintelligent, j'avais vu disparaître cette voix sur laquelle j'avais fondé de si belles espérances.» (*Mémoire de la voix sombrée*, in Porte, *op. cit.*, p. 157).

est appelé à participer à une classe de déclamation spéciale⁵⁴. En décembre 1829, il est remercié de l'École royale : sa voix avait subi une altération si grande qu'une extinction quasi-totale s'en était suivie. Pour assurer sa subsistance, il est d'abord technicien à l'Ambigu-Comique⁵⁵, puis en mars 1830, il contracte un engagement comme acteur au Théâtre royal de l'Opéra-Comique⁵⁶.

Pendant trois ans, il toucha [...] des appointements sans qu'on songe à le faire jouer, mais, pendant ce temps, il travaillait solitairement, silencieusement, se livrait à des études profondes sur la déclamation parlée et lyrique.⁵⁷

Étude anatomique et physiologique de l'appareil vocal

C'est à cette époque que Delsarte s'attaque de lui-même à la reconquête de son instrument vocal. Il s'engage dans une étude détaillée du fonctionnement du larynx et questionne l'émission de sons à l'intérieur d'une

⁵⁴ En 1829, le nombre d'élèves à ce cours s'élève à dix pour les hommes et à dix pour les femmes (Lassabathie, *op. cit.*, p. 66). On inscrit Delsarte à ce cours, espérant le destiner au jeu théâtral.

⁵⁵ Sous le Consulat et l'Empire, l'Ambigu-Comique devient l'un des temples du mélodrame. L'Ambigu recevra des acteurs d'exception, tel que Frédérick Lemaître qui y interprète entre autres choses le Robert Macaire de *l'Auberge des Adrets* en 1823.

⁵⁶ La spécificité de ce théâtre est, depuis sa fondation (1793), d'assurer parole, chant et danse. En 1830, l'Opéra-Comique est l'un des quatre principaux théâtres parisiens. Son répertoire est considérable. Le théâtre joue tous les soirs et présente deux ou même trois pièces. La salle (salle Favart) dispose de 1 100 places.

⁵⁷ Arthur Pougin, *Ménestrel*, 25 février 1872.

exploration de la voix sombrée⁵⁸. Dans le mémoire qu'il rédige en 1852, il écrit, rétrospectivement :

Je m'examinai donc avec une scrupuleuse attention, et bientôt je reconnus que l'émission qu'on m'avait laissé contracter au Conservatoire avait été la cause, et la perte de ma voix, et de tout le mal qui s'en était suivi. [...] // L'état de désorganisation de mon larynx [...] ne peut avoir été qu'une cause mécanique. Cette cause, je ne puis en douter, gît dans mon chant. [...] D'abord je souffre en chantant, cette souffrance n'est pas égale sur tous les sons, elle n'est même sensible que proportionnellement à leur acuité ; or, la douleur est le signalement ordinaire du mal qu'il faut éviter.⁵⁹

Cette investigation constitue le point de départ de l'élaboration de sa «science». Bientôt, il parvient à maîtriser le mouvement ascensionnel du larynx sans souffrance et peut de nouveau chanter.

C'est à ce moment que Delsarte commence à s'intéresser à l'anatomie et à la physiologie⁶⁰. Il est possible qu'il ait consulté certains ouvrages à cet effet. Marie François Xavier Bichat (1771-1802), par exemple, publie ses *Recherches physiologiques sur la vie et la mort* (1800), l'*Anatomie générale*

⁵⁸ À cette époque, la voix sombrée était associée au chant italien. Avec la venue de Gilbert Duprez (1806-1896) à l'Opéra de Paris (1837), l'appropriation de la technique italienne (voix sombrée) envahira la scène française et, du même coup, la technique vocale delkartienne sera consacrée.

⁵⁹ Delsarte, *Mémoire sur la voix sombrée*, in Porte, *op. cit.*, p. 160.

⁶⁰ L'anatomie étudie la structure et la forme des êtres organisés ainsi que les rapports entre les organes (Rey (a), 2005, t. I, p. 311). La physiologie a pour but l'étude des fonctions et des propriétés des organes et des tissus (Rey (a), *op. cit.*, t. III, p. 1684).

appliquée à la physiologie et à la médecine (1801) et *l'Anatomie descriptive* (1801-1803). Ses travaux feront autorité tout au long du XIX^e siècle⁶¹.

Dans son étude sur Delsarte, Franck Waille (2009) écrit :

«les années 1820-1840 voient la multiplication de ce type d'ouvrages [...]. Mathias Duval et Édouard Cuyer, qui présentent une *Histoire de l'anatomie plastique* [1898, ouvrage dressant un précis d'anatomie destiné aux artistes] [...]. Parmi les ouvrages de cette époque, celui de Baptiste Sarlandière, *Physiologie de l'action musculaire appliquée aux arts d'imitation*, qui paraît en 1830 et qui expose les contractions musculaires entrant en jeu pour produire les expressions des émotions et surtout les expressions faciales, a pu tout particulièrement intéresser Delsarte. D'autant que Salandière donnait des cours non seulement à des peintres et à des sculpteurs, mais aussi à des artistes dramatiques et à des avocats, ce qui montre que les préoccupations artistiques de Delsarte sont aussi celles de son époque⁶²».

La fin du XVIII^e siècle participe à la naissance de la médecine moderne qui enrichit ses recherches de l'étude des passions. Ces dernières se voient alors traduites par le biais de l'anatomie et de la physiologie. Aussi, par la rigueur d'observation de la «nature», la science anatomique s'applique-t-elle à partir de ce moment à une forme de dissection, à l'autopsie⁶³ des figures passionnelles. Pierre Nicolas Gerdy (1797-1856), professeur agrégé

⁶¹ L'anatomie de Bichat avait pour objet de présenter les divers tissus qui concourent à la formation des organes. Entre autres choses, Bichat s'est intéressé à une classification des fonctions physiologiques du larynx et de ses dépendances. Comme nous le verrons, Delsarte accordera beaucoup d'importance à l'étude anatomique et physiologique de l'appareil laryngien.

⁶² Waille, 2009, p. 129.

⁶³ Par autopsie, nous entendons l'«examen attentif, approfondi» (Rey (a), *op. cit.*, t. I, p. 665).

d'anatomie, de physiologie et de chirurgie à la Faculté de médecine de Paris travaillait avec des peintres, des sculpteurs et des artistes. En 1829, il publie un ouvrage intitulé *Anatomie des formes extérieures du corps humain, appliquée à la peinture, à la sculpture et à la chirurgie* où il dirige un enseignement d'anatomie des formes qu'il dénomme «anatomie des beaux-arts». Il y décrit les formes du corps et les «explique jusque dans leurs plus minutieux détails», fournit une description des os, de leur articulation, des muscles, etc. ; il y expose enfin les formes passionnelles et leur réseau de modification.

Je montre, dans une introduction rapide et nécessaire, quelle exactitude, quelle précision l'anatomie peut donner aux arts du dessin, quelles vives lumières l'anatomie des formes peut répandre sur la chirurgie, et combien à cet égard notre ignorance est restée profonde jusqu'à ce jour. Passant ensuite à l'histoire des formes, je les décris et je les explique jusque dans leurs plus minutieux détails, persuadé que c'est au fond des choses que se trouve la partie la plus positive et la plus féconde en applications certaines. // Comme nous n'avons point encore d'anatomie des formes extérieures du corps, et qu'il n'y a point de nomenclature adoptée à cet égard, j'ai cru devoir en créer une méthodique et régulière. [...] // En même temps que je décris ces formes, je me livre, dans des notes, à de nombreuses observations critiques sur les chefs-d'œuvre que renferment les Musées du Louvre, et l'atelier de moulage qu'on a établi dans le palais. // Ces notes prouveront, je l'espère, jusqu'à l'évidence, combien les historiens et les anatomistes eux-mêmes se sont trompés, dans les jugemens trop favorables qu'ils ont portés sur l'exactitude anatomique des chefs-d'œuvre de l'antiquité. [...] Nous nous proposons, dans cette Introduction, après avoir défini l'anatomie en général, de montrer quelle est en particulier l'anatomie des formes que nous nommerons anatomie des beaux-arts, quand nous l'envisagerons dans son application aux arts. Nous tâcherons d'expliquer comment elle les éclaire par ses lumières ; nous dirons quelles sont les parties de l'anatomie qui leur rendent le plus de services ; nous chercherons quel

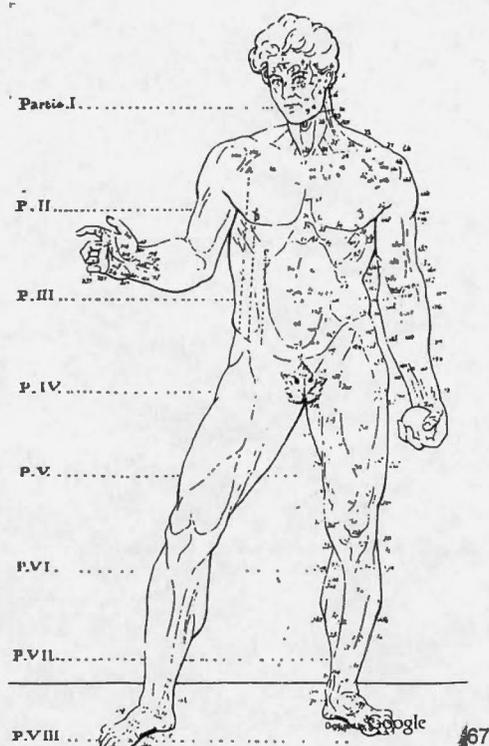
est le meilleur plan à adopter pour un traité d'anatomie des beaux-arts, et quel est l'ordre à suivre dans la description des diverses parties et des diverses formes du corps. // [...] Il ne suffit pas de dire que l'anatomie éclaire les beaux-arts d'une vive lumière, il faut montrer comment elle devient un flambeau secourable pour l'artiste dont elle règle l'imagination, dont elle guide et retient la main dans les voies de la nature et de la vérité.⁶⁴

L'ouvrage est illustré de planches où on retrouve, pour certaines, plus de trois cent cinquante chiffres correspondant aux «surfaces externes» ou formes du corps humain. La méthode analytique de Gerdy aurait certes pu inspirer Delsarte dans son étude méthodique de l'expression⁶⁵. Du moins sommes-nous convaincu que les travaux delsartiens, par l'étude des formes extérieures (structure organique), par l'examen des articulations et par le souci d'exactitude des représentations du corps⁶⁶ empruntent à ce réseau de connaissances.

⁶⁴ Gerdy, 1829, p. II –III et p. X-XI.

⁶⁵ Comme nous le verrons, chez Delsarte, l'analyse de l'agent mimique dans sa fixité (sa nature et sa forme) permet de déterminer la valeur des types, c'est-à-dire les formes qu'affectent les agents expressifs et leur signification.

⁶⁶ Dans son ouvrage, Gerdy présente plusieurs chefs-d'œuvre de l'Antiquité et questionne leur exactitude anatomique. Delsarte se livre au même exercice au cours de sa carrière. Dans certains passages des textes que nous présentons en édition, Delsarte montre son intérêt et sa compétence pour le corps tel que représenté en sculpture et en peinture. Voir notre édition : *Prolégomènes à l'édition des textes delsartiens*, septième leçon, p. 281, 328, 330 et 331 et *Chapitre II*, p. 456 à 470.

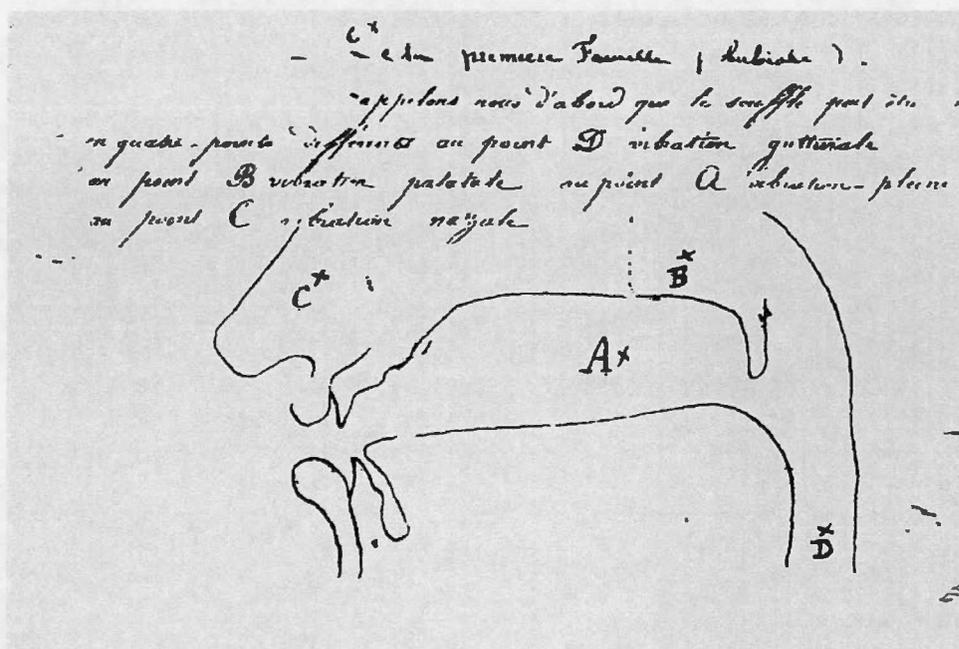


L'anatomie des formes du corps humain intéresse Delsarte, mais sa curiosité ne s'arrête pas là. Nous savons qu'au cours des années 1831-1834 Delsarte suit des cours à l'École de médecine de Paris où il étudie l'anatomie et la physiologie⁶⁸. Le cours qu'il dirige en 1839 fait état de ces études et de l'importance qu'il accorde à l'appareil laryngien⁶⁹.

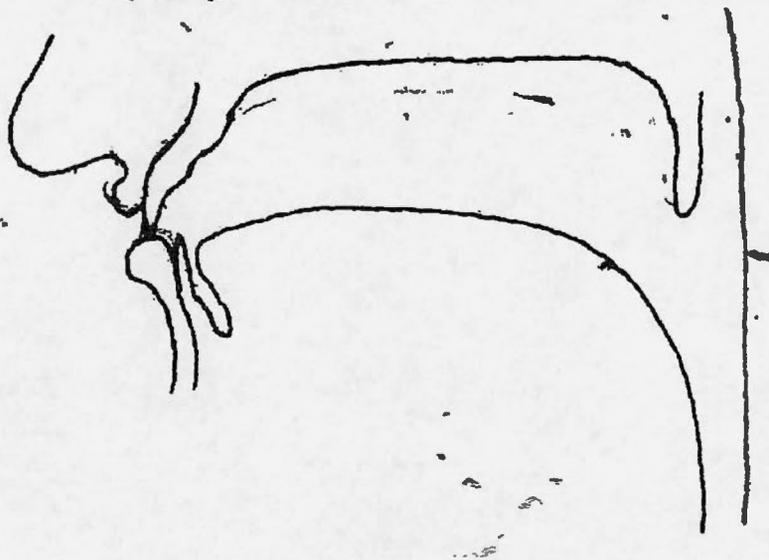
⁶⁷ Gerdy, 1829, planche III, p. 411.

⁶⁸ Il s'y est certainement inscrit en tant qu'auditeur libre. Delsarte se marie en 1833 et son premier enfant naît en 1834. Aussi, si nous prenons en considération ses appointements au théâtre (il rompt son engagement à l'Opéra-Comique dès mai 1830 et ne débute son enseignement qu'en 1832), il est fort probable que ses revenus aient été modestes. «Si les documents administratifs de l'École de médecine ne mentionnent nulle part son nom [...], il y a tout lieu de penser que Delsarte ait suivi un cursus en candidat libre» (Waille, *op. cit.*, p. 130).

⁶⁹ Delsarte était au fait de l'anatomie du larynx. Au compte rendu de son cours de 1839, on peut lire : «Commençons par l'anatomie. En parlant de l'appareil laryngien, nous avons dit que la trachée artère attachée au cricoïde par une membrane se divise en deux tranchées

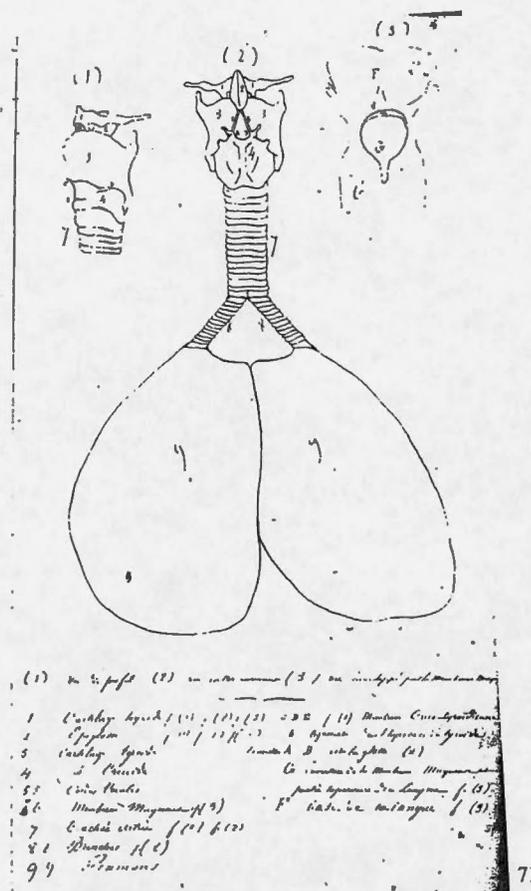


2^e Famille. Labio-Dentale. 2 Espèces



3^e Famille. Sommo Linguale. 5 Espèces





À l'École de médecine, Delsarte s'intéresse non seulement au larynx, mais aussi aux appareils respiratoire et buccal, de même qu'à la physiologie de la respiration diaphragmatique⁷². Ses études en anatomie et en

⁷¹ (*Ibid.*). Autre planche anatomique, celle de l'appareil pulmonaire. Autre témoignage également de ses connaissances anatomiques, Delsarte dira au cours de l'une des leçons de son cours de 1839 : «En dessous du thyroïde est placé le cartilage charnière dans la partie postérieure, et dans la partie antérieure, par une membrane solide, mince et résonnante, [la] membrane thyroïdienne. Une autre membrane [est] attachée à la base du cricoïde et la trachée artère qui se divise en deux branches pour aller aboutir aux poumons. Toutes ces parties externes sont tapissées par la membrane muqueuse qui recouvre le larynx, conducteur des aliments, situées derrière le larynx. Cette membrane muqueuse prise souvent, mais à tort, pour la glotte, est, par sa position, le directeur du souffle.» (*Cours de Monsieur Delsarte*, samedi, 18 mai 1839, notes et croquis de E. Patry).

⁷² Nous avons peu d'informations au sujet de son passage à l'École de médecine.

physiologie forment le début de ses recherches. Au cours des années suivantes, Delsarte continue d'adresser les aspects anatomique et physiologique – ces derniers forment la fondation même de ses recherches – mais aussi débute-t-il l'étude du corps expressif.

Notation de la part externe de l'expression : phrénologie et séméiotique

Au cours de ses premières années d'enseignement, Delsarte met en place sa «science des signes», sa séméiotique⁷³. Cette dernière vise la reconnaissance des mouvements de l'âme par l'entremise d'indices corporels. Le corps est conçu tel un écran sur lequel s'inscrit le contour des passions. La séméiotique est de l'ordre de la traduction. Pour Delsarte, c'est un outil d'écriture du geste, voire même une méthodologie de recherche. Elle est la «raison d'être [des] mouvements en vue de l'âme⁷⁴». Elle «est l'esprit, la raison d'être du geste ; c'est la science des signes⁷⁵».

«De sorte qu'il suffira pour nous de connaître la somme des mouvements possibles d'un organe et d'en étudier le sens pour arriver à cette séméiotique [...], pour arriver à déterminer parfaitement la raison d'être d'une forme.⁷⁶»

La séméiotique delsartienne s'inspire des travaux des phrénologues.

⁷³ Le terme séméiotique relève de la formation médicale de Delsarte. Il signifie à cette époque l'étude des signes ou symptômes de la maladie. Delsarte aura simplement assuré un transfert de cette notion dans le domaine expressif.

⁷⁴ Delsarte, *Leçon sur le geste*, 1858, notre édition, p. 434, l. 339-340.

⁷⁵ Delsarte, *Série de gestes pour exercices*, v. 1861, notre édition, p. 475, l. 19-20.

⁷⁶ *Cours d'Esthétique appliquée*, 1858, 7^e leçon, notre édition, p. 269-270.

En France, la phrénologie⁷⁷ exerça un attrait sur les élites du début de la monarchie de juillet (dès 1830⁷⁸). Delsarte était au fait de cette pseudo-science ; plus particulièrement, il s'intéressait à la physiognomonie⁷⁹ et à la pathognomonie⁸⁰. Le traité le plus célèbre de physiognomonie fut écrit par Johann Kaspar Lavater (1741-1801). Ce traité s'intitule *Physiognomische Fragmente*⁸¹ (1775-1778) et fut traduit (*Physiognomonie ou l'art de connaître les hommes*) en 1806.

La physiognomonie est une méthode d'observation de l'extérieur (de la surface) et de l'intérieur (de l'invisible). Elle étudie les rapports de

⁷⁷ Franz-Joseph Gall (1757-1828), qui s'intéressait à la localisation des fonctions cérébrales, n'a pas créé la «phrénologie». C'est plutôt son élève Johann Caspar Spurzheim (1776-1832) qui en assume la paternité. Gall préféra toujours le terme *organologie*. Précisons que Gall avait intégré à l'ensemble de ses travaux des éléments de physiognomonie et de pathognomonie.

⁷⁸ En France, l'entreprise organologique (phrénologique) sera mise au service d'un projet ambitieux : «projet à propos duquel alternaient les constations résignées de l'immutabilité des hommes et les vellétés réformatrices : instruire les classes dangereuses, libérer le peuple de la superstition, soigner plutôt que réprimer les fous.» (Clair, et al., 1993, p. 255). Aussi cette nouvelle «science» de l'homme se proposait-elle une mission : régénérer la société, l'orienter, la réformer. La Société phrénologique de Paris fut fondée le 14 janvier 1831. Deux cents membres participent dès lors à ses travaux, dont plus de la moitié sont médecins et aliénistes.

⁷⁹ Du grec ancien *physiko*, le corps et *gnomos*, la connaissance. La physiognomonie s'intéresse au contour des formes et à leur signification. Chez Delsarte, la méthode d'observation du corps et son raisonnement relèvent essentiellement de la physiognomonie et de la pathognomonie.

⁸⁰ Du grec *pathos*, affection et *gnômonikos*, qui indique. Il s'agit d'un langage d'action. Un passage des *Épisodes révélateurs* (texte delsartien) se situe dans un ordre pathognomonique : «Ne semble-t-il pas tout naturel de tendre la main à un ami qu'une affectueuse surprise nous fait interpeller par ces mots : «Eh! Bonjour, cher ami!» ? Et nous viendrait-il jamais à l'esprit de diriger notre corps contrairement à l'objet qui l'attire affectueusement ?» (*Épisodes révélateurs, op. cit.*, p. 555, l. 265-268). Chez Delsarte, la pathognomonie devient l'une des lois expressives, soit la dynamique : étude des formes de mouvements et leur mode de succession.

⁸¹ L'ouvrage parut en trois volumes et connut de nombreuses rééditions et traductions.

mouvements apparents (extérieurs) et les associe à ceux de l'âme (intérieurs). Aussi prétend-elle que la forme extérieure se modifie par les impressions de l'âme.



82

À leur tour, les recherches de Delsarte questionnent la présence des agents expressifs à l'intérieur d'un cadre de signification.

Dans son ouvrage, Lavater fournit des indices, voire même des étapes inhérentes à la démarche du physiognomoniste. Les *Épisodes révélateurs*⁸³ présentent une à une chacune de ces étapes, en respectant la séquence.

⁸² *Causerie phrénologique*, 1826, Wellcome Institute for the History, Londres, in Clair, 1993, p. 260-261.

⁸³ Delsarte rédige ce texte à la toute fin de sa vie, soit en 1870-1871.

Lavater précise d'abord que la physiognomonie est une science de l'observation :

Le talent de l'observation paraît la chose la plus facile, - et cependant rien n'est si rare. [...] Observer, ou apercevoir les objets en les distinguant est l'âme de la physiognomonie : c'est proprement en quoi elle consiste. L'esprit d'observation chez celui qui se livre à cette étude doit être également subtil, prompt, sûr, étendu.⁸⁴

Relativement à cette faculté d'observation, Delsarte écrit dans ses *Épisodes* :

Je m'étais déjà demandé à quel signe évident on {pouvait} reconnaître une mort récente. À ce sujet, j'avais rapidement exploré et interrogé toutes les parties du corps des quelques cadavres restés à peu près intacts. Je cherchais donc un trait commun à tous, une forme, un signe invariablement affecté par tous. La main me fournit bientôt ce signe et répondit largement à ma question.⁸⁵

Lavater lie ensuite l'observation à la faculté d'attention. Il écrit que l'attention dirige le regard vers un objet particulier, que le sujet doit rejeter les autres objets qui l'environnent : «être attentif, c'est considérer un objet séparément, à l'exclusion de tout autre ; en saisir les signes et les caractères, les analyser et par conséquent les bien distinguer.⁸⁶» Dans ses *Épisodes révélateurs*, Delsarte note à cet effet :

⁸⁴ Lavater, 1979, p. 329-330.

⁸⁵ Notre édition, p. 565, l. 467-472.

⁸⁶ Lavater, *op. cit.*, p. 330.

Je remarquai en effet que le pouce affectait chez tous ces cadavres une attitude singulière. Je fus frappé de ce mouvement d'adduction que ni la veille ni le sommeil n'avait encore offert à ma vue. Je fus frappé pourtant de sa persistante coïncidence.⁸⁷

Après avoir relevé la présence d'un phénomène, Delsarte questionne ensuite son action.

Par la suite, cette faculté d'attention est ensuite assujettie au jugement : «Observer, faire attention, distinguer, découvrir les ressemblances et les dissemblances, les proportions et les disproportions, est l'ouvrage du jugement⁸⁸». Delsarte accorde une importance particulière à cette faculté :

Je cherchai, pour être plus sûr encore de ma découverte, je cherchai, dans les baquets dont j'ai parlés, des bras séparés du tronc ; la main qui les terminait affectait encore cette disposition. Je vis même des mains séparées de l'avant-bras et toujours j'y retrouvai ce signe. Une telle persistance, tant de mutilation ne pouvait laisser subsister un doute. Dès lors, donc, je tenais à n'en pas douter la séméiotique de la mort.⁸⁹

Chez Delsarte, le corps constitue un domaine de connaissances. Selon son procédé d'investigation, il fixe d'abord son attention sur un objet déterminé, puis considère de façon soutenue les signes, les mesure, établit ensuite une relation entre les termes et formule enfin une appréciation du phénomène.

⁸⁷ Delsarte, id., p. 565, l. 473-476.

⁸⁸ Lavater, *op. cit.*, p. 330.

⁸⁹ Delsarte, id., p. 565, l. 476-482.

Lavater met aussi l'accent sur la capacité à se remémorer et à classer les traits perçus. Il propose que l'observateur sache exprimer les traits avec netteté et qu'il soit en mesure de les regrouper et de les ordonner dans son esprit, et ce sans efforts⁹⁰. Pour un lecteur peu habitué aux pratiques physiognomoniques, ce passage des *Épisodes* peut surprendre :

Le lendemain de ce jour à la fois si fécond en émotions et en découvertes, mille souvenirs assiégeaient tumultueusement ma pensée et la troublait encore. Je compris que si je ne parvenais à leur imposer un ordre rigoureux de succession, je n'en saurais rien retirer de pratique. Je repris donc pas à pas, en esprit, la chaîne des événements de la veille mais en sens inverse. C'est-à-dire que je commençai ma marche par où je l'avais terminée la veille et ainsi, je me dirigeai vers les Tuileries pour aboutir à l'École pratique.⁹¹

Aussi dans ce passage des *Épisodes*, Delsarte se propose-t-il de parcourir à rebours les phénomènes constatés afin de les ordonner dans son esprit, de valider ses intuitions et d'en tirer un enseignement.

Lavater accordait enfin un grand souci à l'expression ; selon lui, le don d'observation devait s'assortir non seulement d'un talent pour le dessin, mais d'une habileté en vue d'enrichir la langue de mots nouveaux : «Ainsi, non seulement le physionomiste doit posséder sa langue à fond ; il doit être aussi le créateur d'un langage nouveau, également précis, agréable, naturel et intelligible⁹²». On remarque chez Delsarte la recherche d'un tel langage à

⁹⁰ Lavater, *op. cit.*, p. 331.

⁹¹ Delsarte, *id.*, p. 573, l. 636-643.

⁹² Lavater, *op. cit.*, p. 331.

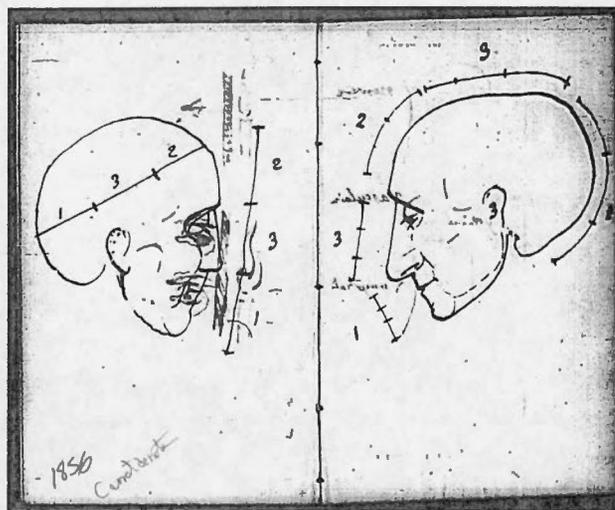
partir de la présence de néologismes⁹³ (obtenus par déformation, dérivation et composition). Ces derniers visent à déterminer les contenus considérés dans leur rapport avec cette «science» nouvelle qu'il nomme *séméiotique*.

Bref, les méthodes physiognomonique et pathognomonique permettent à Delsarte de retracer, selon les principes de l'observation, du discernement et de la mémoire sélective, les indices nécessaires à l'établissement de paramètres de lecture et d'écriture du geste et du mouvement.

Même si Delsarte ne fait mention ni de physiognomonie, ni de pathognomonie, ni même de phrénologie dans aucun des manuscrits que nous avons consultés⁹⁴, nous avons retrouvé à même le fonds Delsarte en Louisiane des témoins qui attestent de sa connaissance des théories phrénologiques. Tout comme ses contemporains, Delsarte s'intéresse aux caractères descriptif et taxinomique relevant de cette «science». L'affinité qu'il entretient avec elle éclaire en partie le registre conceptuel auquel il recourt en vue de l'élaboration de son système expressif.

⁹³ Aux textes delsartiens, nous avons identifié de nombreux néologismes : «inflexif», «ascensionnalité», «intensitive», «abductive», «torsal», «membral», etc. Aux textes édités, nous les relevons et prenons soin de les situer.

⁹⁴ Dans son anthologie, Porte, fournit toutefois un commentaire de Delsarte au sujet de la phrénologie : «Je vous prie [...] d'ennoblir vos études sur le geste en les rapportant à l'étude de l'homme. Ce travail magnifique remplacera fort utilement les puérités de Lavater et les dangereuses doctrines des phrénologues matérialistes.» (Porte, 1992, p. 262). Nous croyons que Delsarte se réfère ici à la prétention des phrénologues d'analyser l'esprit humain, ses déviations, à partir du jeu des physionomies et non leur intérêt pour la physiognomonie et la pathognomonie.



À partir d'une grammaire de langages (signes agencés selon une typologie distinctive des passions), Delsarte établit une écriture des manifestations expressives de l'être. Ce langage lui permet, en matière scénique, d'identifier la valeur des accentuations, des attitudes, des mouvements et fournit à ses élèves une codification et un moyen mnémotechnique permettant d'explorer et de corriger l'énonciation corporelle. Alfred Giraudet⁹⁶ écrit à cet effet : « Il nous fallait donc, pour réaliser un langage mimique, trouver un langage énonçant d'abord l'agent en action, puis son état organique. Il fallait encore que ce langage pût se parler et s'écrire

⁹⁵ HML, Box 1, folder 14. Croquis de la main de Delsarte.

⁹⁶ Alfred Giraudet (1845-1911) étudie avec Delsarte pendant cinq ans, soit de 1861 à 1866. Dès 1866, il fait ses débuts à l'Opéra de Paris et y assure une carrière jusqu'en 1883. Il enseigne au Conservatoire de Paris à partir de 1888. Il n'a jamais cessé d'attribuer son succès à Delsarte. En 1892, il ouvre une école d'art lyrique et dramatique à Paris dont le cursus s'appuie sur l'enseignement de Delsarte. En 1895, il publie un ouvrage sur le système delsartien (*Mimique, physionomie et gestes ; Méthode pratique d'après le système de F. Del Sarté*). Les exercices de même que les explications que fournit Giraudet à même son ouvrage respectent la philosophie, la pratique et l'enseignement delsartiens.

facilement.⁹⁷» Aussi Delsarte désire-t-il révéler son expérience, la formaliser et la partager par son enseignement.

La sémiotique remonte des manifestations corporelles aux réalités intérieures qui les motivent. Elle érige la codification du geste et de l'attitude en système. Par son entremise, Delsarte vise l'exercice et le contrôle de l'instrument corporel : un entraînement des agents expressifs qui a pour objet la maîtrise d'une application de la sémiotique en vue de l'acte esthétique⁹⁸ (l'acte d'interprétation).

La sémiotique adopte la dynamique du travail de l'anatomiste⁹⁹ et du physiognomoniste¹⁰⁰ qui, par l'étude de l'attitude et du geste, désire pénétrer à l'intérieur du vivant. Elle s'inscrit aussi et surtout à même les codes physiognomiques à partir desquels oeuvrait l'acteur classique. La sémiotique delsartienne correspond en fait à cette forme plastique (iconographie

⁹⁷ Giraudet, 1895, p. 24.

⁹⁸ Au sujet de l'acte esthétique, Delsarte écrit : l'esthétique «se joue du corps et lui imprime et le force à reproduire la passion que l'Âme a conçue.» (*Série de gestes pour exercices*, v. 1861, notre édition, p. 475, l. 28-29). L'acte esthétique delsartien s'appuie sur une maîtrise des agents expressifs et relève d'un acte intuitif d'interprétation. Nous traitons de cet aspect en p. 84-90.

⁹⁹ Chez Gerdy, il y a souhait d'exactitude anatomique dans l'art. Delsarte partage ce sentiment. S'adressant aux peintres, Delsarte écrit : «en vertu de quel principe parviendrez-vous, avec certitude, à imprimer sur un visage déterminé le caractère de tel vice ou de telle ou telle vertu qu'il vous conviendra de nommer ? Et vous le[s] verrez bientôt profondément étrangers à toutes ces questions qui devraient être initiales dans l'art du peintre.» (*Chapitre II*, v. 1860, notre édition, p. 457, l. 23-27).

¹⁰⁰ Les préoccupations de Delsarte diffèrent grandement de celles de Lavater. Delsarte se souciait avant tout d'expression scénique.

référentielle¹⁰¹) que l'interprète classique était appelé à identifier et à reproduire.

Le paradigme d'organisme

Au XIX^e siècle, le paradigme d'organisme a été étayé, à l'aide des sciences de la nature (biologie et médecine) et de la culture, un lieu d'émergence propice à la composition d'un champ unitaire qui, contrairement à la confrontation traditionnelle de l'intérieur et de l'extérieur, établit entre l'ordre matériel et spirituel une médiation à partir de l'ordre vital. Cette doctrine de la totalité soumet à une articulation commune les phénomènes corporels et les réalités psychiques non comme des ordres divisés, mais comme un seul ensemble cohérent dont la correspondance est posée en système.

Ce lieu de transformation issu de réseaux de savoirs propres à la *Naturphilosophie*¹⁰² procède d'une importante conversion épistémologique au XIX^e siècle français. Delsarte, s'inscrivant dans l'herméneutique romantique des *Naturphilosophen*, conçoit un lieu d'émergence propice à l'élaboration de principes expressifs où la prédominance des puissances de l'être compose l'inspiration immanente qui traduit une libre création de formes, soit un art qui se déduit de l'organisme.

¹⁰¹ Voir p. 7, note 16.

¹⁰² Georg Ernst Stahl (1659-1734), chimiste et médecin allemand, fit de la doctrine de l'animisme une théorie physiologique et philosophique.

Chez les *Naturphilosophes*, l'être humain (corps, âme et pensée) forme un champ unitaire. Par exemple, Stahl, dans son ouvrage *Theoria medica vera* (1707), s'oppose à la médecine mécanique de son époque : les fonctions du vivant ne peuvent être réduites aux lois générales de la tendance mécanique. Chez lui, l'âme adapte et intègre un certain nombre de fonctions physico-chimiques au fonctionnement des organismes vivants et forme le principe de l'origine de la vie organique. Avec Stahl, l'âme constitue la force motrice du mouvement organique, celle qui agit sur le corps.

Au savoir de fragmentation (primat de la médecine mécaniste) s'oppose le savoir d'unification (prépondérance du dynamisme). Les *Naturphilosophes* refusent d'admettre l'entorse établie entre matière et esprit, entre corps et âme. De plus conçoivent-ils le corps telle une «analogie avec le tout». Novalis (1772-1801) écrit au sujet du corps, image réduite du grand ensemble :

Notre corps est une partie du monde – Membre, est mieux dit. Il exprime déjà l'autonomie, l'analogie avec le Tout – bref, le concept de microcosme. Le Tout doit correspondre à ce membre. Autant de sens, autant de modalités de l'univers - l'univers est tout entier un analogon de la nature humaine en corps – en âme et en esprit. Celle-ci est une abréviation, celui-ci une élongation de la même substance.¹⁰³

L'organisme delbartien, conçu lui aussi telle l'intégration d'un ensemble, engage l'appréhension des trois natures de l'être (âme, esprit et manifestations corporelles) non comme des divisions opposées mais bien

¹⁰³ Novalis, in Schefer, 2004, p. 249.

plutôt comme une insertion harmonieuse où la diversité des phénomènes sont régis par le principe de réciprocité.

Ces trois bases [fonctions vitale, intellectuelle, animique] de notre être se pénètrent en se réverbérant réciproquement. Sans cela, il n'y aurait pas d'unité, et l'unité résulte précisément de ce que chacun d'eux emprunte à ses congénères¹⁰⁴.

L'époque romantique avec ce concept d'organisme a embrassé l'unité de la forme en mouvement. L'âme est cette propriété qui s'absorbe dans l'organisme, qui le régit.

Rompant avec la tradition platonicienne du dualisme, prolongée par Descartes, Stahl fait descendre l'âme dans le corps, où sa présence assure du dedans l'animation de l'organisme, en dehors de toute participation de la conscience.¹⁰⁵

Les vertus plastiques de l'âme forment le corps dans sa matérialité¹⁰⁶. Le langage mimique delartien est synonyme de l'âme : cette dernière compose l'agent dynamique¹⁰⁷ qui détermine l'expression ; elle imprime au corps sa spécificité expressive sous l'empire des sentiments.

¹⁰⁴ Delsarte, *Cours d'Esthétique appliquée*, 1858, 4^e leçon, notre édition, p. 187-188.

¹⁰⁵ Gusdorf, 1993, t. II, p. 504.

¹⁰⁶ La doctrine animiste n'est pas la première à confier à l'âme de telles facultés. Plotin (v. 205-270) caractérise l'âme telle une forme visible par l'entremise du corps. Thomas d'Aquin (1228-1274) qui synthétise les auteurs des traditions néoplatonicienne et scolastique dit qu'il appartient à l'âme d'être l'acte d'un corps. Aussi, chez d'Aquin, l'âme est-elle la puissance, et le corps, une matière trans-formable.

¹⁰⁷ Chez Delsarte, l'agent dynamique, «agent spécial de l'âme», relève du mouvement expressif.

La proposition principale, celle sur laquelle nous aurons incessamment à revenir, est celle-ci : «L'Âme est la forme du corps». Et comme tout l'art sera déduit de l'organisme, il est évident que, puisque l'organisme n'est lui-même que l'écho de l'Âme, il fallait nous occuper des puissances constitutives mêmes de l'Âme. L'organisme est ici adéquat à l'Âme.¹⁰⁸

Bref, tout comme chez les *Naturphilosophes*, le corps delkartien apparaît comme un espace d'incarnation et participe à une forme d'harmonie universelle. Ce corps dont l'âme est le reflet est perçu dans l'universalité de ses formes.

Parlons du corps, revenons sur sa constitution intime en vue de l'Âme. // Le corps est un monde réduit et portatif au profit des développements de l'intelligence. Le corps est l'alphabet encyclopédique ; c'est la clef pour aller de notre monde naturel à l'ensemble des harmonies créées.¹⁰⁹

La doctrine saint-simonienne

Dès 1830, Delsarte se joint au mouvement saint-simonien¹¹⁰. Le rapport qu'il entretient avec cette doctrine¹¹¹ explique en grande partie l'un

¹⁰⁸ *Cours d'Esthétique appliquée*, 5^e leçon, 1858, notre édition, p. 210.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 210-211.

¹¹⁰ Le mouvement saint-simonien s'inspire de la doctrine de Claude-Henri de Rouvroy, comte Saint-Simon (1760-1825).

¹¹¹ Comme le rapporte Franck Waile dans son étude sur Delsarte, ce dernier, en compagnie de son ami le ténor Adolphe Nourrit, s'engageront dans cette «phase» de mobilisation que le premier mouvement saint-simonien confia aux artistes : pouvoir moral de l'artiste sur les masses. «Nourrit partageait avec Delsarte le même domaine artistique, celui du chant lyrique. Par Nourrit, mais aussi sans doute de manière directe, Delsarte s'est

des aspects de son registre conceptuel d'investigation, soit l'inscription de la nature humaine à partir d'une représentation de l'unité au sein de la Trinité.

Au cours des années 1830-1832, les Saint-simoniens prononceront une série de conférences, distribueront des brochures, exposeront la doctrine de leur maître et définiront ou plutôt diffuseront cette «religion néochrétienne¹¹²». Le principe trinitaire occupera un rôle de premier plan.

Or, la trinité est l'explication la plus sublime et la plus complète de l'être divin et de l'être humain. // On ne comprend Dieu que lorsqu'on comprend la trinité [...] ; elle est, pour la faible intelligence de l'homme, un moyen de contempler la lumière éblouissante qu'il lui serait impossible de fixer sans ce rideau protecteur. Ce n'est qu'à force d'envisager l'être infini sous ses diverses formes que l'être fini peut parvenir enfin à s'élever jusqu'à lui. [...] La trinité divine et humaine, c'est la VIE manifestée par la pensée et l'action [...]. Il y a trois personnes en Dieu, comme il y a en a trois dans l'homme. [...] L'existence de l'homme est liée à celle de Dieu par la religion, qui est la forme générale de l'amour divin. Le *dogme*, vivifié par le sentiment religieux, se résout en *culte*, comme le *culte* vivifié par le sentiment religieux se résout en *dogme*.¹¹³

Chez les Saint-simoniens, l'existence de l'homme est liée à la doctrine des relations trinitaires, à ce rapport unissant les personnes divines, à leur ascendance sur l'être (l'homme à l'image de Dieu et miroir de l'univers) et au

imprégné des idéaux saint-simoniens en matière de fonction sociale de l'art.» (Waille, *op. cit.*, p. 255).

¹¹² Coilly, Régnier, 2006, p. 15.

¹¹³ Rodrigues, 1832, p. 158-161. Eugène Rodrigues et son frère Olinde seront parmi les fondateurs du mouvement saint-simonien en France.

progrès social. De plus, le «pouvoir spirituel nouveau» devra être basé sur la méthode scientifique :

La nécessité, l'indispensabilité d'un pouvoir spirituel résulte de l'inégalité des organisations produisant la dépendance générale et hiérarchique des êtres organisés entre eux... Le pouvoir spirituel nouveau sera définitif par la raison qu'il sera constitué d'après la dernière méthode d'investigation : la méthode scientifique au-delà de laquelle on ne conçoit plus de progrès... Pour que l'organisation sociale soit telle que l'espèce humaine puisse obtenir la plus grande somme de jouissance possible, il faut que l'impulsion vienne d'en haut et soit imprimée par la véritable tête de la société qui est composée, au spirituel des savants et des artistes...¹¹⁴

Dans la foulée des Saint-simoniens s'actualise une tendance à l'exploitation de concepts, d'idées, voire même de représentations relatifs à la foi et à la doctrine catholique. Pierre Leroux¹¹⁵ (1797-1871), un Saint-simonien de la première heure, est convaincu du bien-fondé du dogme trinitaire comme instrument de discrimination du fait social et comme principe d'organisation afin de désigner l'idéal de la société future. Chez Leroux, l'être social sera constitué à partir des «prédominances» d'une triade indivisible au

¹¹⁴ Enfantin à Ressayeur, 13 janvier 1828, in d'Allemagne, 1930, p. 73. La théologie trinitaire fournit un cadre de réflexion à l'élaboration de la catégorie de «relation».

¹¹⁵ Dès 1824, Leroux, cofondateur du *Globe*, sera à la fois codirecteur, rédacteur et chef du service de composition. Dès novembre 1830, le quotidien libéral *Le Globe* est guidé par les idéaux saint-simoniens ; dès janvier 1831, *Le Globe* devient le journal de la doctrine de Saint-Simon. En 1831, Leroux écrivait : «La première idée, la conception du *Globe* consistait à recueillir et à présenter au public français tous les travaux scientifiques, littéraires et philosophiques de quelque importance dans le grand mouvement pacifique qui commençait à emporter de concert les nations civilisées du monde.» (Goblot, 1977, p. 3-4). Dès la fin de l'année 1831, suite à la crise saint-simonienne, Leroux quitte le mouvement. Le 20 avril 1832 paraît le dernier numéro du *Globe*.

sein de laquelle s'articulent la sensation, le sentiment et la connaissance¹¹⁶. «L'homme agissant avec la prédominance *connaissance*, avec la prédominance *sentiment*, avec la prédominance *sensation* [formeront] le véritable être social.¹¹⁷» Ces dernières appliquent à la morale de l'ordre social les facultés de l'organisation humaine. Chez les Saint-simoniens et chez Leroux, tout comme chez Delsarte, le recours à une doctrine religieuse afin d'appuyer une argumentation de l'ordre du rationnel n'est aucunement considéré inconciliable.

Passage de l'organique au symbolique : la Trinité

Au moment où Delsarte conçoit sa théorie de l'expression, il se situe au coeur des dissensions de son époque (entre foi et science¹¹⁸). Il désire fonder sa «science» expressive sur un critérium d'examen sûr et la science devrait normalement le lui proposer. Du même coup, Delsarte se demande où trouver ce critérium «contre lequel aucun fait ne proteste». Selon lui, il ne peut

¹¹⁶ Par celles-ci, Leroux reconnaît le lien nécessaire qui unit l'être à la société. L'être se manifeste à lui-même et à son entourage dans sa triplicité : la sensation correspond à la propriété (l'être), le sentiment à la famille et la connaissance à l'état.

¹¹⁷ Leroux, *Revue sociale*, octobre 1847, p. 52. Nous avons pris soin d'indiquer les mots-clés en italique.

¹¹⁸ Au XIX^e siècle, il y a lutte acharnée afin de justifier la foi : les fidèles tenteront de trouver des fondements scientifiques à leur conviction. La position de Delsarte s'inscrit dans les débats de son époque. Sa pensée s'élabore autour d'un double discours : d'une part, celui positif qui nécessite la science afin d'accréditer la légitimité de l'intuition, d'autre part celui d'une vision théologique et théosophique qui atteste l'irrévocabilité du raisonnement. La doctrine delsartienne reflète les considérations de la science du XIX^e siècle selon lesquelles les lois contenues dans la nature sont des essences que l'intelligence peut décoder. De plus, Delsarte s'allie à certains scientifiques qui tentent de préserver l'idée de l'unité de l'être en rapport à l'existence de Dieu en fondant sa démonstration sur une argumentation formelle.

provenir de l'être humain puisque «l'homme est faillible, parce que la science à tout moment faiblit.» Delsarte en vient invariablement à la conclusion que s'il «y a quelque part un critérium infaillible contre lequel aucun fait ne proteste, ce critérium est divin.¹¹⁹»

Aussi son raisonnement est-il traversé par le souci de fonder sa «science» sur les principes «supérieurs» de la religion. Afin d'assurer l'irréversibilité de son analyse, il adopte ce «critérium infaillible», celui de la Trinité¹²⁰. On peut s'interroger aujourd'hui sur cette logique qui consiste à expliquer l'être, immédiatement connu, à partir de la nature d'un Dieu qu'on ne peut tenter de définir que par induction, soit depuis le concept de relation (Père / Fils / Saint-Esprit). Mais la pensée delsartienne s'inscrit dans l'esprit de son temps. Tout comme les premiers Saint-simoniens, en particulier, Delsarte conçoit la Trinité comme le moyen «d'envisager l'être [...] sous ses diverses formes».

La Trinité, base hypostatique des êtres et des choses, est le reflet de la majesté divine dans son œuvre. [...] La Trinité est notre guide dans les sciences d'application dont elle est à la fois la lumière et l'énigme. La Trinité surgit dans les moindres compartiments de l'œuvre divine et doit être considérée [...] comme le moyen le plus fécond d'investigation scientifique.¹²¹

¹¹⁹ Les passages cités proviennent du *Cours d'Esthétique appliquée*, 1858, 1^{re} leçon, notre édition, p. 124.

¹²⁰ En mars 1833, Delsarte se joint à la loge maçonnique parisienne La Trinité. «En 1839, il a le 30^e grade (celui de Chevalier Kadosch) [...]. 1839 est l'année probable de sa fermeture et de l'éloignement de Delsarte des milieux maçonniques.» (Waille, *op. cit.*, p. 866). Cette association participe-t-elle à l'élaboration de son système expressif ?

¹²¹ Delsarte, *Notre méthode*, 1871, notre édition, p. 818. De plus, prenons soin de préciser que, chez Delsarte, le concept de *théorème* (du gr. *theorêma* «objet de contemplation, proposition démontrable») s'emploie telle une proposition soumise à la déduction, à l'observation, à la démonstration. La Trinité, objet du théorème delsartien, devient donc un critère de déduction, d'observation, de contemplation et d'analyse permettant l'étude et le classement des phénomènes

Aussi l'activité de l'être, voire même celle du corps, s'inscrit-elle à l'intérieur du champ trinitaire.

Delsarte est convaincu de la pertinence du concept de Trinité comme outil d'analyse de la réalité et comme principe d'organisation. Elle devient pour lui l'«axiome inébranlable» permettant l'analyse des manifestations de l'œuvre divine à travers la diversité des phénomènes humains.

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 ; [...] 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 vérité -, 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.¹²²

Le cadre d'élaboration de sa doctrine trinitaire des relations des sphères d'activités de l'être devient un critère d'observation positive et d'induction à partir du principe de l'analogie.

Cette vision analogique de l'être, microcosme, image réduite d'une organisation universelle, constitue le principe à partir duquel Delsarte établit

expressifs. Delsarte dira au sujet du théorème : «Toute vérité est triangulaire, et nulle démonstration ne répond à son objet qu'en vertu d'une formule triplement triple». Voir p. 818.

¹²² *Ibid.*, p. 729-730.

la coexistence des trois manifestations de l'être (soit les natures sensitive, intellectuelle et animique). Le Père, le Fils et le Saint-Esprit deviennent Vie, Esprit et Âme¹²³, et la doctrine des relations forme le principe fondateur et méthodologique de son système d'investigation «scientifique».

Fait à l'image de Dieu, l'homme est donc une trinité au service de laquelle fonctionnent trois appareils dont les groupes d'agents constatent trois états et engendrent, sous l'empire d'une triplicité de phénomènes, d'actes et de rapports, trois langages qu'il faut étudier dans leur prédominance successive et leur égalité d'équilibre.¹²⁴

Le nombre trois est omniprésent chez Delsarte : ces trois appareils et ces trois langages auxquels se réfère ici Delsarte sont associés à la voix (Vie), à la parole articulée (Esprit) et au geste (l'Âme) ; à leur tour, les trois états constitutifs (Vie, Esprit, Âme) composent les trois ordres de manifestations de l'être¹²⁵.

La Vie est l'action des forces sensibles de l'être.
L'Esprit est l'action des puissances réfléchies de l'être.
L'Âme est l'action des vertus affectives de l'être.¹²⁶

¹²³ Aux vocables «Âme», «Vie» et «Esprit», nous empruntons ici l'orthographe privilégiée en édition des textes delsartiens.

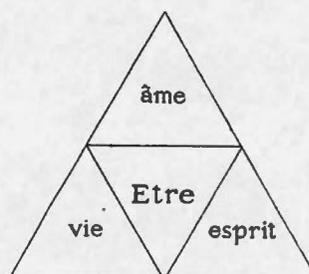
¹²⁴ Delsarte, *Cours d'Esthétique appliquée*, 1858, 3^e leçon, notre édition, p. 156.

¹²⁵ Chez Delsarte, «toute vérité doit correspondre à l'organisme» et ce dernier présente une «triplicité correspondante». Aussi il établit plusieurs réseaux de correspondance à partir du principe trinitaire : un premier entre les trois ordres de langages (voix, parole articulée et gestes) et les trois natures de l'être (Vie, Esprit, Âme). Chacun des appareils (vocal, buccal, dynamique) «correspond à un organisme spécial.» (*Cours d'Esthétique appliquée*, 1858, 5^e leçon, notre édition, p. 212). Le multiple de trois correspond aussi aux gestes et attitudes scéniques : ces derniers émanant de trois foyers expressifs (abdomen (vital), tête (intellectif), thoracique (animique)).

¹²⁶ Giraudet, 1895, p. 12.

Delsarte applique ce principe trinitaire aux ordres de manifestations intervenant dans la production de phénomènes expressifs, aux mouvements des organes et à la reconnaissance de la signification de la forme de chacun de ces mouvements¹²⁷. Aussi le corps occupe-t-il la place d'un médiateur, soit l'expression d'un langage traduisant le pouvoir agissant des manifestations constitutives de l'être sur l'organisme¹²⁸.

Afin de rendre concrète sa démonstration, Delsarte se sert de la figure du triangle. Par cette représentation est rendue sensible la présence des trois natures de l'être, unites à la fois distinctes et nécessaires l'une à l'autre.



129

¹²⁷ Ces mouvements ou manifestations corporelles seront de trois ordres ou «genres» : excentrique (Vie), concentrique (Esprit) et normal (Âme).

¹²⁸ Delsarte écrit à cet effet : «La triple vertu qui anime, éclaire et vivifie tous les êtres gouverne une série de puissances immanentes, lesquelles forment, développent et modifient, dans leur multiple activité, cet ensemble de forces dont la copénétration constitue le corps ; et c'est par l'égalité d'équilibre ou la prédominance successive de ces forces que les êtres se distinguent et se caractérisent.» (*Mécanisme de l'être*, v. 1860, notre édition, p. 442, l. 3-8).

¹²⁹ Giraudet, *op. cit.*, p. 13. Ce triangle, cette Trinité présente l'union des trois personnalités distinctes de l'être. Le système delsartien conçoit chacune des puissances de l'être selon un rapport de réciprocité. Précisons qu'au point de vue hiérarchique, Delsarte conçoit la Vie (sens) comme étant inférieure à l'Esprit (pensée), et cette dernière inférieure à l'Âme (sentiments). Bref, ce sont les caractéristiques de l'Âme qui confèrent une essence reconnaissable au corps.

En effet, cette *copénétration* des natures, c'est-à-dire la relation qu'entretiennent ces trois entités entre elles - leur articulation -, constitue l'essentiel du système expressif.

De même que, dans toutes choses, la partie ne peut se composer que des éléments du tout, si nous examinons en particulier chaque entité, nous retrouverons nécessairement dans chacune d'elle la Vie, l'Esprit et l'Âme. Cette copénétration des puissances constitutives de l'être les unes dans les autres forme comme le nœud type de la philosophie du système.¹³⁰

Aussi la forme du corps se compose-t-elle de l'action des puissances de chacune de ces unités ; l'observation et l'analyse des états de l'être assurent, à l'aide du prisme trinitaire, la manifestation de la sensation par la forme, de l'invisible par l'apparent. Chaque unité est composée des propriétés du tout ; chacune préserve une fraction de son essence pure ; les autres entités forment, par leur action de réciprocité, des composés¹³¹.

Aussi, chez Delsarte, les manifestations résultent du concours réciproque de chacune des natures de l'être. L'action distincte de chacune

¹³⁰ Giraudet, op.cit., p. 14.

¹³¹ L'expression est de Giraudet, op. cit, p. 14. Aussi, avec le principe de Trinité, Delsarte s'inspire-t-il de la pensée théologique chrétienne. Chez Augustin d'Hippone, par exemple, la Trinité implique la distinction des personnes divines qui procèdent les unes des autres. Aussi la notion de relation trinitaire pense-t-elle le rapport qui unit le Père, le Fils et le Saint-Esprit. Chez Delsarte, la Vie, l'Esprit et l'Âme constituent les trois puissances constitutives de l'être ; ces dernières sont distinctes, mais du même coup inséparables et définissent l'être dans son activité. Selon une telle optique, il va sans dire que dans l'ordre des manifestations expressives le corps ne peut produire que des multiples de trois.

constitue les neuf actes¹³², et à partir de ces derniers, Delsarte constitue sa grammaire expressive.

En suivant ce triangle, nous pourrons avoir une idée assez nette de la valeur même des expressions. [...] Vous aurez ainsi neuf expressions en parfaite analogie et en parfaite affinité avec les phénomènes que vous inscrivez. Ce sera une mnémonique très simple et très intéressante.¹³³

Ces neuf actes, formule triplement triple ou *accord de neuvième*, constitue la représentation des variantes des manifestations expressives.

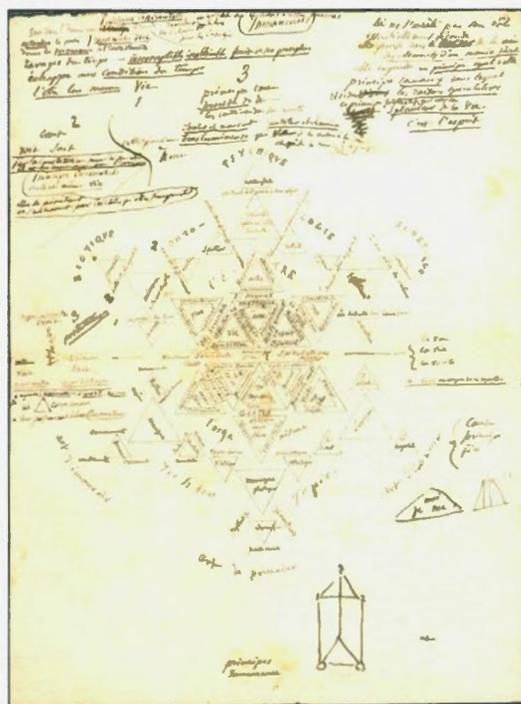
Delsarte visera à représenter, à partir d'une série de triangles et d'une imposante structure géométrique, son *Compendium*, «tableau complet de l'homme¹³⁴». Ce dernier, à partir du compas trinitaire, fournit l'ensemble des caractères constitutifs de l'essence de l'être, de même que la nature ou diversité des langages (voix, langage articulé et geste). Au cœur même de cette structure se trouve une étude de l'homme, et par l'action des ensembles, par un mouvement d'irradiation, de son centre jusqu'à sa périphérie, s'avancent ces formes triangulaires où préfigurent les facultés et puissances immanentes qui animent l'être, de même que la reconnaissance des agents organiques qui engendrent leur action.

¹³² Delsarte nomme ces neuf actes son *accord de neuvième*. Cet accord forme un système de division et de classification des phénomènes expressifs (série de neuf attitudes mimiques).

¹³³ *Cours d'Esthétique appliquée*, 1858, 5^e et 6^e leçons, notre édition, p. 227 et 250.

¹³⁴ *Ibid.*, 4^e leçon, p. 172.

Aussi, l'être, conçu à l'image de Dieu (cadre d'élaboration de relation trinitaire), présente-t-il en sa nature tout comme en son corps le reflet de sa triple identité. Le système d'investigation trinitaire de l'expression mimique, critère d'observation et principe d'organisation, permet l'analyse des manifestations corporelles.



135

Un ensemble de correspondances

La conception des manifestations trinitaires s'inscrit à même l'univers des correspondances. Précisons d'abord que la pensée delkartienne se situe à l'intérieur d'un considérable courant ésotérique qui survient en Europe au

¹³⁵ HML, box 10, folder 25, document 1. Nous reproduisons l'une des premières versions du *Compendium*, document qui présente une synthèse des travaux delkartiens. Nous présentons une autre version, plus tardive, en p. 231, note 294.

cours de la première moitié du XIX^e siècle. Ce mouvement coïncide avec une volonté d'investir le champ de la connaissance pure des domaines «physique et spirituel».

Mais il y a, aussi, une autre forme de théologie, celle qui correspond à la tentative d'acquérir la connaissance (*gnôsis*) du domaine immense de la réalité au sein de laquelle s'opère l'oeuvre du salut. Une connaissance qui porte sur la structure des mondes physique et spirituel, sur les forces à l'oeuvre dans ceux-ci, les relations que ces forces entretiennent entre elles (microcosme et macrocosme), l'histoire de leurs transformations, les rapports entre Dieu, l'homme et l'univers.¹³⁶

Sans contredit, la référence à Emmanuel Swedenborg (1688-1776), scientifique et théosophe suédois, qui s'efforce d'édifier une série d'accords entre le monde naturel et spirituel, est manifeste¹³⁷.

Une règle commune, c'est que rien ne peut exister ni subsister d'après soi, mais que toute chose existe et subsiste d'après un autre, c'est-à-dire, par un autre, et que rien ne peut être contenu dans une forme que d'après un autre, c'est-à-dire par un autre, comme on le voit d'après toutes et chacune des choses dans la nature...¹³⁸

Le concept de correspondances constitue l'un des invariables, une constance de l'ésotérisme. Swedenborg accordera une importance certaine à la notion de correspondances et de représentations entre l'ordre spirituel et naturel.

¹³⁶ Faivre, 1985, p. 26.

¹³⁷ Rappelons qu'au XIX^e siècle, Swedenborg exerce une influence considérable auprès d'écrivains français, tels Balzac (*Seraphita*), Vigny (*Aurélia*), Baudelaire (*Fleurs du mal*) pour ne nommer que ceux-ci.

¹³⁸ Swedenborg, 1985, p. 45.

Chez ce dernier, ce qui relève du mental (l'esprit humain) appartient au domaine spirituel (homme Interne), et ce qui échoit au corps entre dans la composition du naturel (homme Externe). Ces deux ordres forment un réseau de *correspondances* et de *représentations*.

[D]e là, il est évident qu'il y a Correspondance entre les Spirituels et les Naturels, et qu'il y a Représentation des Spirituels dans les Naturels ; ou que, ce qui revient au même, quand les choses qui appartiennent à l'homme Interne sont effigiées dans l'homme Externe, alors celles qui se font voir dans l'Externe sont des Représentatifs de l'Interne, et celles qui concordent sont des Correspondants.¹³⁹

Chez Swedenborg, la notion de correspondances constitue un accord de réciprocité entre le naturel et le spirituel. Les représentations, elles, établissent l'empreinte des manifestations.

[Q]uand les choses qui appartiennent à la face [visage] font un avec celles qui appartiennent au mental, elles sont dites Correspondre, et elles sont des Correspondances ; et les expressions mêmes de la face Représentent, et elles sont des Représentations. Il en est de même des choses qui se font par gestes dans le corps, comme aussi de toutes les actions qui sont produites par les Muscles ; [...] que ces choses soient faites selon celles que l'homme pense et veut, cela est notoire ; les gestes mêmes et les actions mêmes, qui appartiennent au corps, représentent des choses qui appartiennent au mental, et sont des Représentations ; et en tant que ces gestes et ces actions sont d'accord avec ces choses, ils sont des Correspondances.¹⁴⁰

¹³⁹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 17. Il va sans dire qu'il est possible d'établir une relation entre cette notion de *représentation* et les activités des phrénologues en matière de physiognomonie.

En se référant à certaines pratiques discursives delbartiennes, nous pouvons discerner, à même l'«épaisseur du discours¹⁴¹», des indices qui relèvent de l'enseignement de Swedenborg. Par exemple, Delsarte dira : «À chaque fonction spirituelle correspond une fonction du corps. // À chacune des fonctions du corps répond un acte spirituel¹⁴²».

De plus, avec Swedenborg, l'existence terrestre forme les arcanes de l'ordre céleste. En conséquence de l'influence du divin, par le biais des correspondances et des représentations, les êtres communiquent directement avec Dieu à l'intérieur d'une multitude d'accords : les caractéristiques de l'univers spirituel, «théâtre représentatif de la gloire du Seigneur¹⁴³», où se trouvent les Esprits et les Anges, s'associent à l'être, à son corps. Swedenborg écrit à cet effet :

C'est un très profond arcane dans le monde, mais rien n'est plus connu dans l'autre vie, même par chaque esprit, que toutes les choses qui sont dans le corps humain ont une correspondance avec celles qui sont dans le ciel, à un tel point qu'il n'y a pas même dans le corps la plus petite particule, à laquelle ne correspondent quelque spirituel et quelque céleste, ou, ce qui est la même chose, à laquelle ne correspondent des Sociétés du ciel.¹⁴⁴

Dans sa correspondance à l'univers, l'être, par l'ensemble des phénomènes corporels, forme les résonances de l'entité céleste. Chez

¹⁴¹ Nous empruntons l'expression à Michel Foucault (1969, p. 223).

¹⁴² *Cours d'Esthétique appliquée*, 1858, 3^e leçon, notre édition, p. 157.

¹⁴³ Swedenborg, *op. cit.*, p. 12.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 20.

Delsarte, il y a reconnaissance de deux règnes analogues (interne et externe), d'intermédiaires qui du monde naturel au monde spirituel s'unifient.

Delsarte ajoute :

Avant de pénétrer dans le domaine des faits et avant de vous donner une mesure matérielle des faits, je désire vous montrer un type supérieur au vôtre, et qui est comme le prototype de notre être. Je me suis longtemps demandé, après m'être examiné et après avoir constaté ces balancements et ces mouvements dans l'être, et après avoir constaté que nous étions, en définitive, mystiquement organisés les uns comme les autres, qu'il n'y a que des changements de place, que toute la différence consistait en cela. [...] // «Il doit y avoir au bout de ces aspirations, de ces activités qui sont en nous, une sorte de perfection typique, déterminée quelque part.¹⁴⁵

De tous les manuscrits delsartiens que nous avons consultés, jamais Delsarte ne fait mention de Swedenborg ; toutefois, dans le cadre de la sixième leçon du *Cours d'Esthétique appliquée* de 1858, le nom de Denys l'Aréopagite (V^e-VI^e siècles) est cité. Précisons qu'ici il est possible d'établir un lien entre Swedenborg et le Pseudo-Denys puisque c'est à partir des travaux de ce dernier que les théosophes concevront leur activité¹⁴⁶.

Dans sa *Hiérarchie céleste*¹⁴⁷, l'Aréopagite élabore un univers de médiation entre les hiérarchies divines et l'être naturel. Ces hiérarchies, formées d'«entités angéliques» et présentées sous forme de triades, sont définies en relation à l'être naturel. Delsarte dit à cet effet : «Saint Denys

¹⁴⁵ *Cours d'Esthétique appliquée*, 1858, 6^e leçon, notre édition, p. 236-237.

¹⁴⁶ Nous nous référons ici au propos d'Antoine Faivre, 1985, p. 74.

¹⁴⁷ L'ouvrage est publié en France en 1845.

l'Aréopagite a dit que les choses de ce monde ont leur type dans l'esprit, et puis il a ajouté que les esprits avaient leur type en Dieu qui est tout en tous.¹⁴⁸» Aussi Delsarte est-il à la recherche de la «forme idéale de ceux qui sont en nous». À partir de sa compréhension de la doctrine de l'Aréopagite consacrée aux êtres divins, il conçoit les puissances associées à chacun et établit leur affinité humaine¹⁴⁹.

Sur le plan de l'analogie trinitaire, les trois hiérarchies célestes du Pseudo-Denys correspondent chez Delsarte aux trois ordres de manifestations de l'être (Vie, Esprit, Âme).

Il y a trois hiérarchies : une hiérarchie forte, une hiérarchie savante, une hiérarchie sacrée, correspondant l'une aux puissances de la Vie, l'autre aux puissances de l'intelligence, la dernière aux puissances de l'Âme. Ce qui est Vie chez les Anges est mémoire chez les hommes. Ce qui est entendement en nous est lumière chez eux ; c'est la vision même, et ce qui est volonté en nous est perfection chez eux. // Alors je me suis aperçu que chacun de ces termes exprimait la forme idéale de ceux qui sont en nous !¹⁵⁰

Delsarte associe les caractéristiques des hiérarchies angéliques aux propriétés humaines : la triade de l'Aréopagite où figurent les êtres divins forme chez Delsarte un mouvement général où s'inscrit une association des caractéristiques des ordres célestes et des facultés de l'être. À partir de cette

¹⁴⁸ *Cours d'Esthétique appliquée*, 1858, 6^e leçon, notre édition, p. 236.

¹⁴⁹ Relativement aux propos de Delsarte au sujet des entités angéliques et de leurs correspondances humaines, nous référons le lecteur aux p. 239-245.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 239-240.

triade d'entités angéliques, Delsarte établit une combinatoire trinitaire qui symbolise et explique la présence des phénomènes humains.

Alors le livre de saint Denys l'Aréopagite m'est tombé dans les mains. Et là j'aurais été foudroyé que je n'aurais pas été plus ému, plus pénétré, plus heureux que lorsque j'aperçus cette hiérarchie angélique, lorsque je vis qu'elle était tout simplement la clef de l'explication de ces phénomènes qui sont en moi, qu'elle était la forme typique, réelle de chacun des actes et qu'elle en était l'explication!¹⁵¹

Précisons que la pensée du Pseudo-Denys exerça un puissant ascendant sur la philosophie de Thomas d'Aquin¹⁵² (1228-1274) et à son tour l'Aquinatena façonna la conception delsartienne. Chez lui tout comme chez Delsarte, une loi de correspondances s'établit entre l'essence et l'accidentel. Selon l'acception thomiste, l'âme, d'après sa nature intime et son principe de sensibilité, garantit l'unité du sujet et confère une essence connaissable et reconnaissable à la matière. «Nous avons prouvé, en effet, que l'âme est unie avec le corps comme étant sa forme.¹⁵³» Aussi l'âme s'oppose-t-elle à la matière, mais du même coup se définit-elle telle une force qui détermine, qui architecture le caractère ou plutôt la manifestation extérieure¹⁵⁴.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 239.

¹⁵² Thomas d'Aquin synthétisera les auteurs de la tradition «dans le but de réunir, dans un système à la fois nouveau et très ancien, les parcelles de vérité que chacun d'entre eux a découvertes» (Lories, 2002, p. 55).

¹⁵³ D'Aquin, *Somme contre les gentils*, LXXI.

¹⁵⁴ Chez Delsarte, l'âme – associée aux phénomènes affectifs (sentiments) - est considérée telle une puissance dont le pouvoir est de donner une forme à la substance (corps). Sous l'action de sa force, de son immanence, elle façonne les formes visibles de l'ensemble des manifestations. En intégrant l'expression des sentiments aux puissances de l'âme, Delsarte détermine le mouvement distinctif de l'ensemble des gestes artistiques. L'âme devient le paradigme des phénomènes expressifs.

Pour Delsarte, il «faut chercher dans l'Âme les raisons formelles du corps¹⁵⁵». Chez lui, l'organisme (ensemble matériel de l'être animé) s'associe à la partie immatérielle. Cette correspondance établit un rapport entre les puissances immanentes de l'âme et les actions qu'elle produit sur le corps ; une action qui modifie son état, qui le transforme. L'âme possède les propriétés même d'un moteur, principe interne de l'«objet» en mouvement. Aussi l'âme devient-elle, par ses propriétés, la *genèse du mouvement*¹⁵⁶. Chez Delsarte, il n'y a pas présence de deux principes essentiellement irréductibles : âme et corps. La conception delsartienne admet la coexistence des deux natures de l'être.

Il n'y a pas de dualisme dans les conceptions de Delsarte, mais plutôt dualitude, selon la définition que donne Faivre de ce terme : «Penser en termes de dualitude [...], c'est refuser d'opposer l'univers psychique et l'univers physique, mais les penser comme les deux versants d'un même Tout.¹⁵⁷»

Chez Delsarte le concept de *forme* correspond à l'organisme : l'âme anime le corps, constitue sa plastique. Les formes deviennent donc vivantes : le corps se transforme en une matière sensible, dotée de vertus expressives. Delsarte pense l'art en relation avec le mouvement. Chez lui, l'art se déduit

¹⁵⁵ *Mécanisme de l'être*, v. 1860, notre édition, p. 445, l. 37.

¹⁵⁶ Nous empruntons cette idée à Paul Klee : «Nulle part ni jamais la forme n'est résultat acquis, parachèvement, conclusion. Il faut l'envisager comme genèse, comme mouvement. Son être est le devenir et la forme comme apparence n'est qu'une maligne apparition, un dangereux fantôme» (Klee, 1968, p. 60).

¹⁵⁷ Faivre, *op. cit.*, p. 45, in Waille, *op. cit.*, p. 308.

de l'organisme. Le rôle des agents du geste, en communion avec les mouvements de l'Âme, compose le langage *mimique (plastique)*.

PÉDAGOGIE DELSARTIENNE

Dès 1832, aussitôt qu'il réussit à rétablir sa voix, Delsarte abandonne la pratique vocale¹⁵⁸ et théâtrale et décide de se consacrer à l'enseignement.

Donc, il faut au progrès de la science, [...] toute l'abnégation et toute l'ardeur dont je suis capable ; donc, je quitterai le théâtre [...]. Le professorat, d'ailleurs, [...] était devenu pour moi comme une mission obligatoire.¹⁵⁹

Dès lors, commencent les cours qui s'adressent, pour la plupart, aux élèves chanteurs refusés ou congédiés du Conservatoire. C'est aussi durant cette période que Delsarte rédige sa *Méthode philosophique du chant*¹⁶⁰ (1833). Il est alors âgé de 22 ans. Ce premier texte présente en filigrane les thèmes qu'il exploitera tout au long de sa carrière : analyse de l'expression vocale, étude des inflexions des passions et application de leurs nuances, analyse des enjeux du rôle à interpréter, techniques d'enseignement privilégiées au Conservatoire, etc.

¹⁵⁸ De 1832 à 1840, Delsarte ne donne pas de concerts.

¹⁵⁹ *Mémoire sur la voix sombrée* (1852), in Porte, *op. cit.*, p. 172-173.

¹⁶⁰ Porte, *op. cit.*, p. 149-153.

Delsarte travaille à l'élaboration de son cours et continue de considérer l'appareil vocal sur les plans anatomique et physiologique, mais s'intéresse aussi aux registres de la voix, au principe quantitatif d'accentuation vocale¹⁶¹ et débute son étude du geste¹⁶². Il interroge sa nature, sa forme, sa dynamique. Chez lui, tout comme chez ses contemporains, le corps devient une réalité observable.

Dès ses études au Conservatoire, Delsarte avait commencé à considérer de façon soutenue l'ensemble des caractères qui animent et organisent le langage corporel. Dans l'un des textes qui relate son expérience au Conservatoire, il raconte les difficultés auxquelles il se heurtait dans l'interprétation d'un personnage :

Il s'agissait d'une scène des *Maris Garçons*. Le jeune officier dont j'étudiais le rôle rencontrait, après quelques années d'absence, son ancien hôtelier, lequel s'appelait

¹⁶¹ Voir l'introduction de *Conseil à mes élèves*, v. 1845, notre édition, p. 362-367.

¹⁶² Lors de son séjour au Conservatoire, Delsarte a suivi les leçons d'André-Jean-Jacques Deshayes (1777-1846). Deshayes fut premier danseur à l'Opéra de Paris (dès 1794) et par la suite se rendit faire carrière à l'étranger (Lisbonne, Londres, Milan, Vienne). Il devint chorégraphe en 1804 et participa au développement du ballet romantique en Grande-Bretagne. Il est engagé comme maître de maintien théâtral à l'École de déclamation spéciale du Conservatoire de Paris en 1817 et enseigne à Delsarte en 1829. Delsarte établit dès lors un rapport tout à fait privilégié avec son professeur. C'est avec lui qu'il découvre qu'il est possible de rechercher un geste scénique qui se conforme avec exactitude et précision aux phénomènes de la nature. Le corps devient, au contact de ce professeur, un objet d'enquête, d'investigation. Aussi, très tôt, Delsarte s'est-il intéressé au langage mimique. Déjà en 1833, il écrit : «Cependant, observons les passions dans leurs diverses inflexions, et bientôt l'expérience nous prouvera irrévocablement qu'il n'est qu'une seule manière de les rendre avec vérité, car il existe, dans leur expression, des inflexions et des nuances qui leur sont propres et ne varient point. [...] // Donc l'étude des inflexions et la connaissance du personnage que l'on veut rendre peuvent seuls conduire à la vérité du chant [...]. // [C]'est alors, dis-je, que nous sentons plus que jamais combien il serait urgent, dans l'intérêt de l'art, de nous rendre compte, par une analyse bien raisonnée, des effets expressifs du chant et d'arriver enfin à en fixer l'application par des règles solidement basées.» (*Méthode philosophique du chant*, in Porte, p. 150, 151 et 153).

Dugrand. Cet officier manifestait, en revoyant Dugrand, une gaîté d'autant plus expansive qu'il lui devait encore de l'argent : je crois, un reste de compte. // «Eh ! Bonjour papa Dugrand», dit-il en l'abordant. Cette apostrophe est donc mêlée de surprise, de rondeur militaire et de gaîté. Or dès ces premiers mots, je fus arrêté par une difficulté insurmontable. Cette difficulté était toute dans mon geste : la façon dont j'abordais ce «papa Dugrand» était, quoi que je fisse, d'une gaucherie aussi persistante que grotesque. Toutes les leçons qui m'étaient données sur cette scène, toutes les peines que je prenais pour profiter de ces leçons, rien n'y faisait. Plusieurs mois déjà s'étaient infructueusement passés à dire et à redire ces mots : «Eh ! Bonjour papa Dugrand !»¹⁶³

Sa capacité d'observation et son mode de compréhension pratique, expérimental, empirique lui permettent, à force de questionnements, d'élaborer une traduction du mouvement de l'âme et d'en confier un signe, une image, l'illustration du sensible.

Cette cruelle épreuve durait déjà depuis cinq mois environ sans que le plus léger progrès vînt en adoucir l'amertume. Dieu sait pourtant avec quelle ardeur je cultivais mon papa Dugrand. [...] Je répétais donc à loisir et sur tous les tons : «Eh ! Bonjour papa Dugrand. Eh ! Bonjour papa Dugrand. Eh ! Bon...» Je n'achevai pas ma phrase, interrompu par la surprise que venait de me causer la vue d'un vieux cousin dont j'étais loin d'attendre la visite. // «Eh ! lui dis-je, en lui tendant les bras, bonjour mon cher cou...». Ici, ma parole fut encore interrompue par une surprise, mais une surprise bien autrement grande que celle causée par mon cousin. J'avais découvert en l'abordant ce que je cherchais si obstinément : la véritable manière d'aborder mon papa Dugrand. [...] Jugez de ma stupéfaction : non seulement mon geste, si persévéramment gauche jusque-là, me semblait, dans sa soudaine métamorphose, devenu aussi harmonieux que naturel, mais chose étrange, il ne répondait absolument en rien ni à ce qui m'avait été prescrit ni à tout

¹⁶³ *Mes Épisodes révélateurs*, 1870-1871, notre édition, p. 542, l. 8-21.

ce que j'avais pu imaginer jusque-là. // Cependant, la nature elle-même venait de me l'indiquer ; puis les mouvements de mon corps, jusque-là si discordants à mes yeux, avaient pris sous l'action de ce geste, inspiré d'en haut, une aisance, une grâce qui me remplissait d'étonnement. Nul doute, je tenais la vérité ! Comment d'ailleurs en douter ? La nature d'une émotion spontanément produite et si profondément sentie ne pouvait pas m'induire en erreur.¹⁶⁴

Aussi, dès 1832, Delsarte entreprend-il un travail de notation, de classification minutieuse et de systématisation lui permettant de définir les lois de l'expression corporelle. Il énonce du même coup des principes détaillés de relations entre les mouvements spirituels (propres aux sentiments et aux émotions) et ceux du corps.

Au début, le cours porte strictement sur l'art du chant¹⁶⁵. Ce cours connaît rapidement le succès. En 1839 (de mai à juillet), débute le *Cours d'Esthétique appliquée*¹⁶⁶. En 1858 (mai-juin)¹⁶⁷, le *Cours* adopte une autre

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 545, l. 76-78 ; p. 547, l. 104-112 ; p. 548 l. 123-133.

¹⁶⁵ À ses débuts, les cours de Delsarte ne s'adressaient qu'aux chanteurs. Par la suite, parce que les contenus se transforment, les leçons se destineront aussi aux prédicateurs, aux acteurs, aux avocats, aux peintres et aux musiciens.

¹⁶⁶ Déjà, l'essentiel du système expressif delsartien est élaboré. Delsarte y traite de l'émission du son (du point de vue physiologique et de celui de la manifestation du sentiment), de notions anatomiques et physiologiques de l'instrument vocal, de registres de la voix, de notions d'attaque vocale, de degrés de valeur (durée et intensité assignées à l'émission vocale), de subdivisions trinitaires, du geste et de ses agents expressifs. Ce premier cours sera pris en dictée par les élèves. De plus, Delsarte forme un comité rédacteur « composé de trois membres (président, orateur, secrétaire) chargés de surveiller et de conseiller la rédaction ». Chacun des élèves devra « faire le compte rendu du cours en y insérant, d'après l'approbation du comité, les observations, les objections et les questions auxquelles le cours aura donné lieu » (HML, box 11b, Mss Volume, p. 1, texte inédit).

¹⁶⁷ Le Cours est prononcé au Salon du Cercle des Sociétés savantes de Paris. Le journaliste Boissière rapporte que de cent à deux cents personnes assistent aux leçons

forme : il se constitue de dix leçons et comporte à présent trois volets, soit les arts de l'orateur, du peintre et du musicien. L'année suivante¹⁶⁸, Delsarte modifie à nouveau la formule du *Cours* : ce dernier se subdivise dès lors en neuf leçons et Delsarte offre à la suite de chacune d'elles une séance pratique¹⁶⁹ (trois sur l'art oratoire, trois sur celui du peintre et trois sur l'art du musicien). Arnaud¹⁷⁰ (1882) fournit certaines informations quant au déroulement et aux contenus de ces leçons pratiques.

Dès huit heures et demie la réunion est à peu près au complet [...] Le professeur commence par développer quelque point de son système ; il donne la loi des poses ou du geste ; les raisons de l'accent, du rythme ou tel autre détail se rattachant à la synthèse qu'il a conçue. Il interroge les élèves. Les premiers accords du piano servent de transition à l'enseignement pratique. Les élèves chantent en scène. Le maître écoute avec cette attention concentrée qui lui est particulière.¹⁷¹

(Ch. Boissière, «Clôture des cours de F. Delsarte», *La réforme musicale*, 11 juillet 1858, in Waille, *op. cit.*, p. 129.) Nous éditons les contenus de ce *Cours*, p.100-360.

¹⁶⁸ En 1859, les leçons ont lieu de mai à juillet.

¹⁶⁹ Ces leçons pratiques ont lieu en soirée. «[l]es premiers [en journée] étaient plus spécialement consacrés à la théorie [...] ; les seconds, des ateliers axés sur une mise en pratique de la dite théorie» (Arnaud, 1882, p. 76).

¹⁷⁰ Angélique Arnaud étudie avec Delsarte à la fin des années 1850. Elle rédige deux ouvrages sur Delsarte : le premier (*François del Sarte, ses cours, sa méthode*) paraît en 1857 ; le second (*François del Sarte, ses découvertes en esthétique, sa science, sa méthode*) qu'elle publie en 1882 à l'âge de 83 ans devient un ouvrage majeur en France. Il fut traduit et publié aux États-Unis chez Werner's Magazine sous le titre, *Delsarte System of Oratory* en 1884. Cette traduction fut jointe à la réédition de l'ouvrage de l'abbé Delaumosne publié en 1882. Il y aura réédition de l'ouvrage d'Arnaud et de Delaumosne en 1887 et en 1892.

¹⁷¹ Arnaud, 1882, p. 230.

C'est dans le cadre de ces leçons que Delsarte prend soin de vérifier «la valeur de ses axiomes et de constater la certitude de ses observations¹⁷²». Le *Cours d'Esthétique appliquée* conservera en bonne partie cette dernière formule jusqu'en 1870¹⁷³. L'épouse du dernier élève de Delsarte, madame James Steele MacKaye, écrit :

The first part of the morning was given to the exposition of the philosophy – the explanation of some theory, or chart [...]. After the exposition, came the practical part : the recitation of a fable, a scene from a play, or perhaps a song, any of which was rendered sometimes by a pupil, sometimes by Delsarte himself.¹⁷⁴

Examen des phénomènes expressifs

Chez Delsarte, l'examen de phénomènes naturels vise à identifier et à interpréter, à partir d'indicateurs, les caractéristiques de faits expressifs, de façon à isoler leurs causes, leurs effets et leurs caractéristiques. Un tel examen permet à Delsarte de considérer l'ensemble des caractères qui appartiennent à un même phénomène expressif et d'en dégager les traits distinctifs.

¹⁷² *Ibid.*, p. 30.

¹⁷³ Ce moment correspond au début du conflit franco-allemand, conflit au cours duquel Delsarte devra s'exiler à Solesmes, son village natal. Voir *Correspondance*, p.828-866.

¹⁷⁴ Mme Steele MacKaye, conférence adressée à la S. S. Curry School of Expression, Boston, novembre 1898, in P. MacKaye, t. I, 1927, p. 136.

Si l'on se fie aux *Épisodes révélateurs*¹⁷⁵, Delsarte entreprend l'observation de ces manifestations dès l'âge de quinze ou seize ans, alors qu'il étudie au Conservatoire. Les objets d'observation sont de trois ordres, soit l'intention plastique et narrative du corps (mouvements et attitudes), les sons (mouvements et variations vibratoires) et l'énonciation vocale. Bref, très tôt, Delsarte s'intéresse aux traits expressifs et, comme Garrick¹⁷⁶ (1717-1779), il propose à l'élève-interprète, par voie de réflexions, d'observations et d'analyse, d'«en observer dans le monde les effets naturels¹⁷⁷».

L'enseignement delsartien relève du pragmatisme : l'expression doit traduire le réel ; elle est susceptible d'applications pratiques à partir des modèles de la vie courante. L'étude des signes expressifs illustre chez Delsarte une poursuite de l'authenticité.

Dans le cadre de ses cours, Delsarte fournit à ses élèves des principes expressifs applicables ; du même coup, il les incite à en apprécier le mérite en prenant soin de préciser qu'ils ne doivent pas s'y soumettre, mais bien plutôt identifier et interpréter les faits naturels, en vérifier la pertinence et, en dernière instance, en évaluer la valeur significative.

Pesez, comparez, vérifiez mes expériences et les théories qui en découlent. Jugez-les sévèrement avant de vous les approprier, mais ne les jugez pas avant de les avoir bien

¹⁷⁵ Les *Épisodes* sont à caractère autobiographique.

¹⁷⁶ David Garrick, célèbre acteur anglais et auteur dramatique. Dès 1747, il dirige le théâtre de Drury Lane. Il s'illustre dans les grands rôles shakespeariens. Il séjourne deux années en France et suscite l'admiration de la communauté artistique, de même que celle de philosophes tel que Diderot. Garrick révolutionne l'art du jeu en Angleterre.

¹⁷⁷ Delsarte, *Conseil à mes élèves*, v. 1845, notre édition, p. 376, l. 105-106.

pesées [...]. Ce n'est pas d'après moi qu'il faut travailler
mais d'après la nature.¹⁷⁸

Aussi l'approche pédagogique delbartienne vise-t-elle, à partir d'une base théorique constituée d'un ensemble de principes, à amener l'élève à vérifier les données à partir de l'expérience ; cette dernière constituant la condition nécessaire à la connaissance.

Une telle approche pédagogique incite l'élève à s'engager à l'intérieur d'un mode d'apprentissage par expérience¹⁷⁹ où il est appelé à prendre en charge ses propres orientations, à effectuer des choix et à atteindre un degré d'autonomie dans ses apprentissages. Cette approche propose quatre étapes : une première, celle de l'expérience concrète vécue par l'apprenant ; une seconde, celle de l'observation et de la réflexion qui s'élabore et s'articule à partir des phénomènes observés ; une troisième où l'élève est appelé à rationaliser par voie d'induction (conceptualiser) – c'est d'ailleurs l'étape la plus importante du processus – et enfin une quatrième, celle d'expérimentation active servant à valider l'apprentissage¹⁸⁰. Ce modèle d'enseignement centré sur l'apprenant permet à l'élève, à partir d'une réflexion critique, de reconstruire l'expérience (étude du phénomène expressif) et d'en dégager sa propre compréhension. «Un élève de ma méthode est un observateur silencieux des phénomènes qui l'entourent et se

¹⁷⁸ *Cours pratique d'Esthétique appliquée*, 1859. Texte inédit.

¹⁷⁹ Il s'agit de ce que les sciences de l'éducation nomment l'*apprentissage expérientiel*. Ce type d'apprentissage propose un modèle d'enseignement centré sur l'apprenant. Il valorise «l'expérience passée des apprenants comme base d'apprentissages ultérieurs, procédant par induction et préconisant l'apprentissage actif, significatif et relié à des situations réelles.» (Legendre, 1993, p. 74).

¹⁸⁰ L'épisode du *papa Dugrand* explicite cette approche. Voir *Épisodes révélateurs*, notre édition, p. 542-561.

manifestent au-dedans de lui-même.¹⁸¹» Une telle approche encourage l'élève à découvrir ses propres voies expressives¹⁸².

Une fois ces étapes franchies, l'élève est appelé à s'exercer à intégrer ces agents expressifs¹⁸³, à les mettre en rapport, dans leur succession, leur enchaînement, afin qu'ils concourent à un même effet d'ensemble¹⁸⁴.

Chez Delsarte, l'expérience gestuelle s'inscrit dans l'organisation d'une connaissance empirique, l'enrichissement d'un savoir. Le corps, objet de manifestations, perçu dans l'universalité de ses formes, devient l'instrument par lequel l'élève se familiarise avec ses formes déterminées (la plastique), ses fonctions (le rôle actif) et ses propriétés (qualités propres de l'ensemble de phénomènes). Ce corps devient un vaste ensemble de connaissances.

¹⁸¹ *Paroles de Delsarte*, in Porte, *op. cit.*, p. 260.

¹⁸² Waïlle écrit à cet effet: «Dans le même temps, Delsarte pose comme principe de base de tout travail artistique la liberté de l'artiste. C'est le motif même de ses recherches : sortir de l'arbitraire d'un enseignement qui, par ce qu'il n'était fondé sur rien d'autre que le talent de l'enseignant, ne propose que l'imitation du professeur» (Waïlle, *op. cit.*, p. 272).

¹⁸³ «L'imitation mécanique n'est qu'un moyen utile pour rompre certaines difficultés matérielles, une gymnastique préalable comme il en existe pour les autres arts, lesquels procèdent tous plus ou moins, par la *copie* d'abord, puis par l'*imitation* avant de s'élever à la *composition*.» (Giraudet, 1895, p. 7). La pédagogie delsartienne invite l'élève à une analyse méthodique des phénomènes expressifs. Par la suite, ce dernier est appelé à s'engager à l'intérieur d'une série d'exercices d'ordre mécanique afin de se dégager de difficultés et en venir à une maîtrise technique.

¹⁸⁴ Nous oserions prétendre que l'enseignement delsartien relève également de la *pédagogie créative*. Cette dernière se caractérise par une série d'activités qui incitent l'élève à découvrir par lui-même. Ce type de pédagogie implique d'enseigner à l'élève - à partir d'exercices spécifiques -, comment utiliser son pouvoir de discernement en vue d'une réalisation, d'une finalité. Le rôle de l'enseignant n'est pas celui de détenteur de savoirs, mais bien plutôt celui de conseiller qui guide l'élève, qui lui fournit des outils d'observation et d'analyse, qui insuffle le mouvement de connaissance. Il est en quelque sorte un «révélateur d'aptitudes» (Legendre 1993, p. 969).

L'intuition delgartienne conçoit dans la régularisation corporelle sa valeur de congruence et de cohérence. Cette étude des agents dynamiques, cette pédagogie du mouvement constitue le fondement du travail sur le corps et devient, chez les élèves¹⁸⁵ de Delsarte, source de découvertes. Bref, l'enseignement delgartien établit, selon une série de procédés applicables, une «science» du raisonnement de l'expression. Chez ses successeurs¹⁸⁶, le travail d'investigation delgartien sera à l'origine de nombreuses activités d'explorations, de recherches et d'innovation esthétiques¹⁸⁷.

¹⁸⁵ Trois des élèves français de Delsarte, soit Angélique Arnaud (voir p. 66, note 170), Alfred Giraudet (voir p. 39, note 96) et l'abbé Delaumosne publieront une étude sur l'enseignement de leur maître. Delaumosne étudie avec Delsarte à la fin des années 1850. Il fut l'un de ses proches. Delaumosne publie sa *Pratique de l'Art oratoire de Delsarte* en 1874 (France), puis en 1882 (New York) paraît une traduction de l'ouvrage (*Delsarte System of Oratory*). Il y aura des éditions subséquentes du même ouvrage jusqu'en 1892. Cette période couvre le «Delsarte craze», surnom qu'on attribua à l'engouement des États-Uniens pour l'enseignement de Delsarte au cours des années 1870 à 1890. L'ouvrage de Delaumosne offre une première étude détaillée des travaux delgartiens. Deux des enfants de Delsarte participeront aussi à la fortune des travaux de leur père. Gustave Delsarte (1836-1879) se joindra très jeune aux concerts de son père. Il poursuivra une carrière de chanteur et de compositeur sans grand succès. Dès la mort de Delsarte, il poursuit les leçons d'*Esthétique appliquée*. Il enseignera entre autre à William R. Alger et à Henrietta Hovey qui deviendront des delgartistes de premier plan aux États-Unis. La fille de Delsarte, Marie Anne Élizabeth Delsarte Géraldy (1848-?), dès l'âge de 14 ans, chantera lors des concerts de son père. Arnaud rapporte que très jeune, Marie arrivait «à rendre merveilleusement ce qu'on appelait les attitudes et les mouvements physionomiques» (Arnaud, 1882, p. 38). En 1892, Géraldy se rend donner une conférence au Berkeley Lyceum (New York) sur ce qu'elle considérait les aspects fondamentaux de l'enseignement de son père. C'est alors qu'elle exprima son désarroi face aux pratiques du delgartisme américain (importance accordée à la gymnastique et aux formes non verbales (dont les pauses plastiques «statue posing») (Ruyter, 1999, p. 9-13). Le Canadien-français Thomas-Étienne Hamel étudiera avec Delsarte entre 1854 et 1858. Par la suite, il assurera à la Faculté des Arts et de Théologie de l'Université Laval (Québec) des leçons théoriques et pratiques d'art oratoire. En 1906, il publie son ouvrage : *Cours d'éloquence parlée d'après Delsarte*. Le dernier élève fut James Steele MacKaye (1842-1894), avec lequel Delsarte établira un lien privilégié et avec qui il désira fonder une école d'art au Nouveau Monde. Voir *Correspondance*, p. 824.

¹⁸⁶ Nous nous référons ici, essentiellement, à la fortune des travaux delgartiens aux États-Unis, en Allemagne, en Suisse, en Russie et au Québec.

¹⁸⁷ Nous anticipons le propos de la conclusion.

Lois delbartiennes

Les lois expressives delbartiennes entendent constituer une référence fondamentale aux modalités d'expression et faciliter l'établissement d'une relation entre des manifestations vérifiées par l'expérience en fournissant à la fois une explication et un mode d'application.

La recherche delbartienne se conforme aux règles de fonctionnement du corps et détermine sa spécificité. L'élève est appelé à comprendre l'action propre et le rôle caractéristique des organes sur le plan anatomique et physiologique à l'intérieur des processus expressifs. L'ensemble des idées appliqué au domaine expressif intègre des lois à l'intérieur d'un système déductif. Ces lois constituent le moment essentiel de la construction de la «science» et du corps delbartien. L'ensemble de lois permet à l'artiste d'accéder à une réalisation expressive.

Pour Delsarte, l'art est à la fois «la connaissance, la possession et le gouvernement des appareils¹⁸⁸». La *connaissance* relève d'une compréhension de la valeur des phénomènes physiques. La *possession* réfère à une mise en pratique et à l'expérimentation des lois. Enfin, le *gouvernement* propose de diriger la conduite des agents expressifs.

Le geste delbartien (manifestation du sentiment) emprunte aux langages de la sensation (voix) et de la pensée (parole articulée). Il forme un langage qui envisage une totalité expressive. Ce geste est l'agent du cœur, de l'Âme. C'est cette dernière qui intervient dans la production des

¹⁸⁸ *Cours d'Esthétique appliquée*, 1858, 2^e leçon, notre édition, p. 138-140.

phénomènes mimiques. Le geste est l'agent dont le pouvoir est de persuader. Il gouverne les autres langages et établit une affinité manifeste avec le langage musical. Le geste - ou art mimique delbartien - participe à un ordre de mouvements et de variations qui établit un rapport analogique entre la mimique et la musique. La mélodie delbartienne s'articule à partir de variations de mouvements corporels ; l'inflexion forme le geste ; le geste rythmique se caractérise de formes ordonnées par les modulations de mouvements ; enfin l'harmonie correspond à l'accord des agents expressifs.

Le geste qui gouverne ces langages participe des puissances de la musique comme les mouvements de l'entendement. Ainsi, le geste est mélodique par ses formes ; il est rythmique parce que ses mouvements se subordonnent à une mesure donnée ; et il est essentiellement harmonique par la multiplicité des agents qui, parallèlement, agissent dans le geste, car il a cela de particulier qu'il est individuellement harmonique.¹⁸⁹

La conception musicale du geste delbartien - élaborée afin de déterminer le matériau expressif - permet l'étude des composantes du mouvement et propose de comprendre la relation entre les agents.

Chez Delsarte, le geste se subdivise en trois catégories, soit la séméiotique, la statique et la dynamique. Ces trois ensembles composent le geste : ils sont «conécessaires» à l'étude de la mimique et forment trois ordres de manifestations¹⁹⁰ qui s'inscrivent à l'intérieur d'une dynamique d'interdépendance.

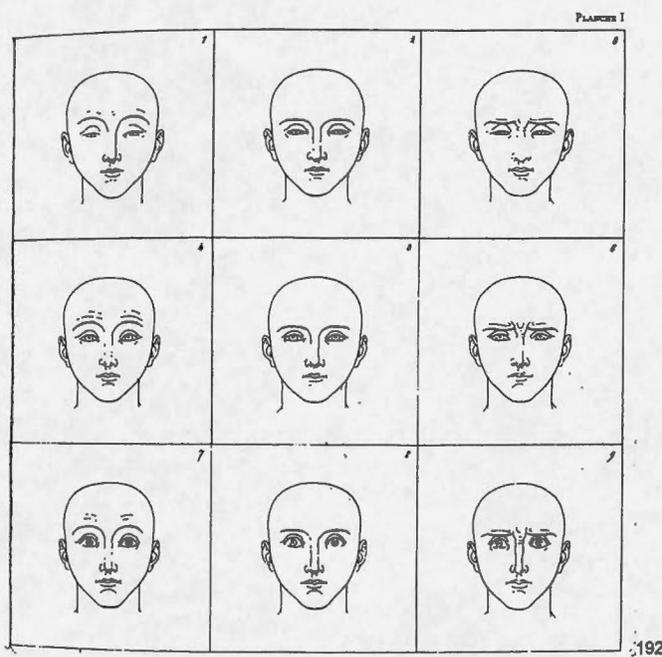
¹⁸⁹ *Ibid.*, 4^e leçon, p. 206.

¹⁹⁰ Selon les ordres de manifestations, la statique est associée au vital, la séméiotique à l'intellectif et la dynamique à l'animique.

La séméiotique

La séméiotique delkartienne se définit telle la science des signes : elle vise à distinguer les caractéristiques physionomiques d'une passion, à déterminer la raison d'être d'une forme, soit la valeur des agents expressifs. «La séméiotique est l'esprit, la raison d'être du geste ; c'est la science des signes.¹⁹¹»

ATTITUDES DE L'ŒIL



¹⁹¹ Delsarte, *Série de gestes pour exercices*, v. 1861, notre édition, p. 475, l. 19-20. La séméiotique delkartienne relève du jeu classique : il s'agit de l'étude et de l'application des mouvements intérieurs – ceux de l'Âme – et de leur correspondance extérieure.

¹⁹² Giraudet, 1895, planche I, p. 36 a. Nous présentons une planche où figurent la séméiotique des attitudes de l'œil selon le principe de l'accord de neuvième (triple trinité d'attitudes mimiques). La lecture d'une telle planche s'assure soit à la verticale, soit à l'horizontale ou de façon transversale en prenant soin de considérer l'attitude de l'œil, du

Dans le cadre de l'un de ses cours, Delsarte définit ainsi le rôle de la séméiotique :

La séméiotique [...] dit : «Tel geste révèle telle passion» ; à son tour elle dit : «À telle passion, je vais appliquer tel signe», et sans attendre le secours d'une inspiration souvent hasardée et trompeuse, elle se joue du corps et lui imprime et le force à reproduire la passion que l'Âme a conçue.¹⁹³

Précisons que Delsarte doute des propriétés de l'inspiration. Pour lui, le souffle créateur qui anime l'interprète peut être «trompeur». À la pulsion créatrice, à cette dynamique du jeu des passions¹⁹⁴, il oppose un jeu gouverné par la raison. Pour Delsarte, la conception du jeu relève de l'effort soutenu, d'une maîtrise formelle. Sans nier les vertus de l'inspiration, Delsarte soumet d'abord l'activité de l'interprète à une activité créatrice réglée, au travail patient, à une conception de l'art qui s'apparente à la fonctionnalité et à l'efficacité de la technique et à une maîtrise technique propre à l'activité artisanale.

La statique

La statique delsartienne s'intéresse essentiellement à l'équilibre. Elle vise d'abord une disposition harmonieuse des segments du corps à l'état de

sourcil et de la paupière. C'est alors qu'il est possible de constater les activités de l'agent et de les associer aux mouvements de l'âme.

¹⁹³ Delsarte, *Série de gestes pour exercices*, v. 1861, notre édition, p. 475, l. 26-29.

¹⁹⁴ Nous nous référons ici à ce type de jeu fougueux dont M^{lle} Dumesnil était l'instigatrice au XVIII^e siècle.

repos afin que ces derniers concourent à un même effet d'ensemble. La statique adresse ensuite la masse des membres selon la force qui résulte des lois de l'attraction¹⁹⁵. Elle questionne enfin l'extension des membres en vue de maintenir la stabilité. La statique s'intéresse aux formes stationnaires, à l'équilibre des mouvements et à l'harmonie du geste.

À même cette loi harmonique, Delsarte souligne l'importance du principe d'opposition, soit la recherche d'un équilibre dans l'exécution des attitudes corporelles. La loi d'opposition propose de coordonner la position de parties opposées, celle de trois groupes d'agents expressifs, soit la tête, les membres et le torse en vue de se conformer à l'intention plastique¹⁹⁶.

Je terminerai en vous parlant de la loi harmonique du geste. C'est la loi statique par excellence. J'ai travaillé vingt ans pour l'avoir. C'est d'une simplicité d'enfant. Il ne s'agit, pour rendre les formes harmoniques entre elles, que de mettre les leviers en action, en opposition et de réaliser par là l'équilibre. Lorsqu'une chose est équilibrée, elle est harmonieuse.¹⁹⁷

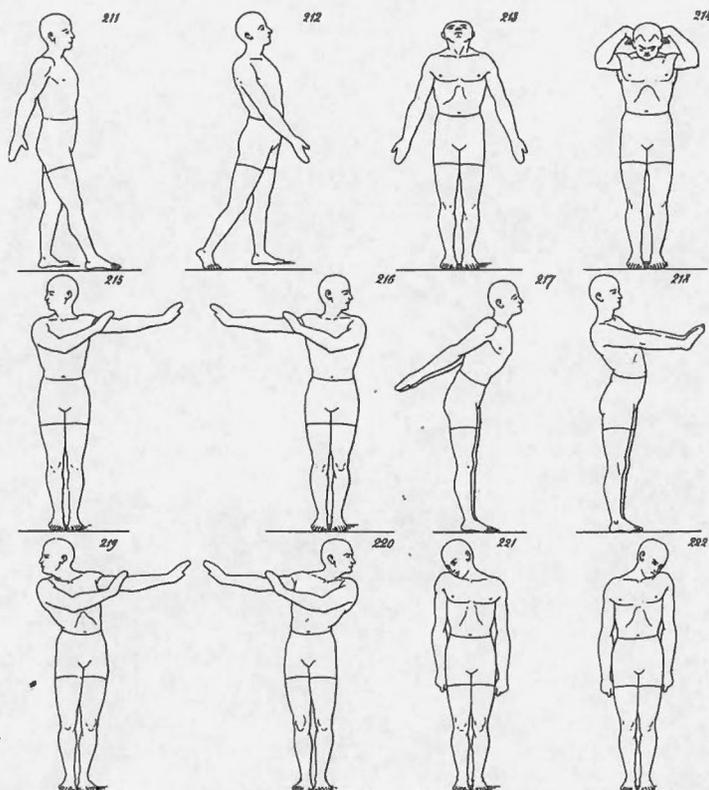
¹⁹⁵ Chez Delsarte, la station stable (statique) et le mouvement (dynamique) sont associés au principe du pouvoir d'action. Relativement aux forces régissant ces deux lois, il adopte un point de vue relevant des propriétés de la science mécanique. Il associe ces «forces» à l'effort musculaire qui permet de mettre en action. À partir de l'étude du mouvement, Delsarte entend rechercher les puissances qui forment et modifient le corps (sa plastique).

¹⁹⁶ À l'opposé de la loi d'opposition, Delsarte traite du principe de parallélisme qu'il associe à la gaucherie, au manque d'équilibre, à l'art «moderne» : «Tout l'art authentique [classique] est basé sur cette opposition des leviers. À de bien rares exceptions près, l'art moderne, c'est tout le contraire. C'est ce parallélisme des mouvements.» (*Cours d'Esthétique appliquée*, 1858, 8^e leçon, notre édition, p. 328, notes 491-492).

¹⁹⁷ *Cours d'Esthétique appliquée*, 1858, 8^e leçon, notre édition, p. 327.

EXERCICES POUR LES PRINCIPAUX TYPES D'OPPOSITION (1)

Pl XXIX



198

La dynamique

Pour Delsarte la dynamique, agent spécial de l'Âme, forme la connaissance du mouvement expressif. Elle implique ce qui traduit le mouvement caractéristique des agents expressifs et leurs éléments successifs. Elle s'inscrit dans la coordination de l'activité créative, son

¹⁹⁸ Giraudet, *op. cit.*, planche XXIX, p. 102 a.

processus de réalisation et son aboutissement¹⁹⁹. Delsarte subdivise la dynamique en trois parties, soit le rythme, l'inflexion et la succession.

Le rythme (ou geste) dynamique

Le rythme dynamique forme l'expression des sensations. Il peut être lent, modéré ou animé. Delsarte établit un rapport analogique entre le rythme dynamique et un régulateur de mouvement, soit la pendulette, principe du balancier. Dans les mots de l'auteur :

Voici la loi du geste rythmique, du mouvement dans le geste : il est proportionnel à la masse à mouvoir. Le rythme, le mouvement dans le geste est donc subordonné à la capacité des organes à mouvoir. Plus l'organe est ténu, plus sa mobilité est véhémence. Plus l'organe est large, moins il a de mobilité. En un mot, cette loi est basée sur la vibration des pendulettes. Les grands agents auront donc une mobilité toujours lente, les petits agents [seront] plus vifs. La tête, plus vive que le torse, et les petits agents comme l'oeil auront une très grande mobilité. Ainsi, l'oeil a des titillations rapides comme la foudre. Il n'y a rien de tout cela dans les autres organes.²⁰⁰

¹⁹⁹ Précisons que Delsarte conçoit la dynamique en opposition à la statique : pour lui, tout comme pour Aristote, la statique constitue l'origine du mouvement. «La statique sera l'équipondération° des puissances dont la dynamique présentera l'activité.» (*Cours d'Esthétique appliquée*, 1858, 4^e leçon, notre édition p. 267). «La *dynamique* sera la forme même de ce mouvement» (*Cours d'Esthétique appliquée*, 1858, 4^e leçon, notre édition, p. 205). De plus, Delsarte associe-t-il le principe d'équilibre et d'opposition à la fois à la statique et à la dynamique.

²⁰⁰ *Cours d'Esthétique appliquée*, 1858, 8^e leçon, notre édition, p. 319.

Giraudet associe cette loi de la pendulette au «rythme proportionnel²⁰¹», base même de la dynamique. Ce principe se réfère à la masse à mouvoir (poids) et à la dimension (taille) des agents. Si elle n'est pas respectée, elle engendre, dans des opérations lentes, une exagération dans la manifestation de sentiments ou d'émotions et suggère l'affectation, voire même la vanité ; dans la promptitude d'opérations vives, elle suscite au contraire un type de comportement mis en usage par le commun ou même un comique de caricature²⁰².

L'inflexion dynamique

L'étude de l'inflexion gestuelle participe à la dynamique. Elle questionne la forme du mouvement et ses nombreuses combinatoires. «L'inflexion dynamique est la forme subtile et variable à l'infini que prend le geste²⁰³».

Delsarte élabore un système de signes d'écriture corporelle permettant aux élèves de reconnaître les parties du corps qui déterminent le mouvement et ses variations.

Ce langage, celui de l'inflexion, est pourtant bien plus précis que la parole. Et il faudrait savoir le noter, et savoir aussi noter le geste comme on note le signe intellectif. Alors,

²⁰¹ *Op. cit.*, p. 109.

²⁰² Le principe de la pendulette adresse encore une fois l'équilibre harmonique entre les agents expressifs (membres, tronc et torse). «L'harmonie dynamique est fondée sur la concomitance de rapport qui existe entre tous les agents du geste.» (Giraudet, *op. cit.*, p. 115).

²⁰³ Giraudet, *op. cit.*, p. 109.

seulement, un discours pourrait être véritablement reproduit.²⁰⁴

L'écriture de ces gestes permet à l'élève d'étudier l'opération (signe), puis de l'exécuter selon l'ordre de mouvement. Waille nous fournit une information de première importance relativement à une stratégie élaborée par Delsarte afin de permettre à ses élèves de maîtriser l'inflexion mimique. Voici ce qu'écrit Delsarte à leur intention :

- 1° Tracer nettement avec l'index, et dans le vide, le trait des mouvements ;
- 2° Retracer le trait de ces mouvements sur le papier ;
- 3° Exécuter ces mouvements dans leur rythme propre à l'aide des rotations carpiennes et cubitales.²⁰⁵

Waille prend soin de noter que ce mouvement de la main et du poignet n'est utilisé par Delsarte qu'à titre démonstratif ; le principe de l'inflexion dynamique adresse les mouvements de l'ensemble du corps (torse, tête, bras, jambes, bassin, etc).

Dans son ouvrage, Giraudet présente un tableau²⁰⁶ où figurent les signes utilisés par Delsarte en vue de l'inflexion :

²⁰⁴ Delsarte, *Cours pratique d'Esthétique appliquée*, 21 mai 1859.

²⁰⁵ HML, box 12 c, folder 28, *Famille trinitaire*, 1839, in Waille, 2009, p. 650.

²⁰⁶ Dans le cadre de ses cours, Delsarte traduit ces gestes et leur combinatoire sous forme de tableaux.

TABLEAU SYNOPTIQUE DE L'INFLEXION DU GESTE OU NUTOGRAPHIE

| | | | |
|----------------------------|---|-----------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------|
| Mouvements brisés. | } | Ligne oscillante. |  |
| | | — directe et circulaire. |  |
| | | — brisée. |  |
| Mouvements circulaires. | } | Ligne concave. |  |
| | | — concave et convexe ou sinueuse. |  |
| | | — convexe. |  |
| Mouvements directs. | } | Ligne oblique. |  |
| | | — horizontale. |  |
| | | — verticale. |  |

207

Comme nous pouvons le constater à l'étude de ce tableau, Delsarte classe le parcours de l'agent expressif selon trois types de mouvements, soit direct, brisé et circulaire. Chacun est associé aux trois principes organisateurs de l'être (Vie, Esprit, Âme).

Aux mouvements directs [Vie] appartiennent : la décision, [...] l'exaltation ; aux mouvements brisés [Esprit] : la réticence, l'hésitation [...] : aux mouvements circulaires [Âme] : la souplesse, la grâce, l'expansion.²⁰⁸

Cette écriture du geste permet à l'élève de reconnaître la nature et la forme expressive du signe.

²⁰⁷ Giraudet, *op. cit.*, planche XXIX, p. 110.

²⁰⁸ *Ibid.*

Aussi l'inflexion gestuelle est-elle conçue à partir de sa source (foyers expressifs correspondant au tronc, à la tête, aux membres) ; ensuite, elle se modifie et offre un sens complémentaire au sentiment initial.

Quelle que soit la direction affectée par le geste, l'expression se trouve toujours caractérisée spécialement par sa source ; le reste n'est qu'une modification complémentaire, ou une qualification particulière du sentiment initial. Exemple. Si je dis : « Quel festin ! », le geste sera pris du foyer abdominal ; mais si, ensuite, j'élève les bras, j'exalte la délicatesse de ce festin et aussi la magnificence du service ; si j'abaisse les bras, le festin était pantagruélique ; si j'écarte les bras en avant, il y avait de quoi satisfaire les plus gourmands ; si, après avoir porté les bras en avant, je termine le geste en restant les mains sur l'abdomen, cela signifie : « Je suis repu. »²⁰⁹

L'inflexion dynamique propose la forme variable que prend le geste de son point de départ à sa terminaison (son extrémité²¹⁰) : elle forme dans l'espace un dessein au moyen duquel on peut la classer, l'étudier et la reproduire.

La succession

La loi des successions s'intéresse à l'enchaînement dynamique de gestes ou de mouvements, à leur suite ordonnée et à leur rapport de dépendance. La succession adresse les propriétés de mouvements qui se propagent à travers le corps ou l'une de ses parties en entraînant chaque muscle, chaque articulation au cours de sa progression. Cette loi se soucie

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 113-114.

²¹⁰ Chez Delsarte, l'inflexion gestuelle se détermine à partir d'une intention, et c'est sa terminaison qui lui donne son expression spécifique.

des agents qui participent à la progression du mouvement et vise sa délimitation et sa valeur à l'intérieur d'un traitement séquentiel. Aussi l'interprète est-il appelé à appliquer la suite ordonnée d'opérations gestuelles²¹¹ à l'intérieur d'un cadre dont les parties concourent à un même effet d'ensemble.

Il est bon d'examiner comment ces mouvements se transmettent d'agent à agent. Tous les mouvements qu'affecte la tête, la main, le corps, la jambe peuvent les affecter.²¹²

Chez Delsarte, le mouvement est appelé à se développer dans son extension, du centre (tronc) à ses extrémités²¹³ (mains, tête ou pieds). Cette diffusion de l'ensemble de signes apparents liés aux états affectifs, cette mise en jeu du corps qui participe à une progression à caractère proximo-distal est d'ailleurs ce que Delsarte conçoit comme étant la valeur maximale de l'expression.

Par son étude des caractéristiques physiologiques des passions (séméiotique), par l'établissement d'une loi d'équilibre et d'opposition (statique), par la connaissance des agents expressifs et leurs mouvements

²¹¹ Chez Delsarte, la *composition gestuelle* constitue l'application de l'inflexion, du rythme et de la dynamique expressive en vue de former la réunion et la synchronie des agents expressifs selon le principe de l'harmonie. «Il faut, dans la composition d'un mouvement, voir la participation de chacun des agents dont nous avons parlé.» (*Cours d'Esthétique appliquée*, 1858, 5^e leçon, notre édition, p. 218). Les exercices de composition exigeront des élèves de Delsarte des efforts ardues. Ces derniers s'y exerceront pendant des mois, voire même des années.

²¹² Delsarte, *Cours d'Esthétique appliquée*, 1858, 7^e leçon, notre édition, p. 289. Précisons que la loi de succession renferme les principes d'équilibre et d'opposition.

²¹³ Delsarte nomme ce type de mouvement l'«articulation centrique».

caractéristiques (dynamique), par la forme variable qu'adopte le geste (inflexion) et par le questionnement face à la suite des gestes et leur rapport de dépendance (succession), Delsarte énonce les moyens de parvenir à l'expression. Par la découverte de ces principes et leur formulation, il élabore un ensemble de connaissances ayant un objet déterminé, soit une compréhension de l'expression.

L'esthétique delgartienne ou motif de formation

Dans le cadre de son cours d'*Esthétique appliquée* qu'il dirige aux Sociétés savantes en 1859, Delsarte dira :

Généralement, on appelle esthétique, un assemblage de considérations sur le Beau²¹⁴. *Εσθησις*²¹⁵ veut dire sentiment, sensation. Mais nous n'en connaissons que les manifestations. L'étude de l'esthétique sera donc pour nous l'étude des manifestations des sentiments.²¹⁶

Pour Delsarte, l'*esthétique* constitue une discipline autonome, une réflexion et une expérience de la pratique artistique. À partir de l'analyse de faits observables (manifestations relevant de l'affectif) et par le biais de

²¹⁴ C'est Paget, l'un des élèves de Delsarte, qui assure la sténographie du cours de 1859. Dans le manuscrit, une note infrapaginale indique : «C'est en Allemagne que l'esthétique a pris naissance, et c'est Baumgarten qui lui a donné ce nom. Les plus célèbres écrivains allemands qui se sont occupés d'esthétique sont Lessing, Kant, Winckelmann, Schlegel, Novalis, Schiller.» HML, box 12b, folder 54.

²¹⁵ Nous fournissons l'orthographe figurant dans le manuscrit. Précisons toutefois que le mot *esthesis* s'écrit plutôt «Αισθησις».

²¹⁶ *Cours d'Esthétique appliquée*, 4 mai 1859, 1^{re} leçon. Texte inédit. Nous reproduisons les soulignements du manuscrit.

l'application d'un ensemble de règles expressives (lois), Delsarte invite l'interprète à s'engager à l'intérieur d'un pouvoir essentiel de réalisation, activité propre à l'acte créateur. Aussi l'esthétique delgartienne est-elle conçue telle une *science des formes*²¹⁷ dont les valeurs donnent naissance à un corps expressif se situant à l'intérieur d'un espace de recherche, d'essais, d'exploration. L'esthétique se définit tel un acte d'invention.

L'esthétique se présente telle une manifestation authentique de faits sensibles et perceptibles de l'extérieur. Elle vise à faire naître ou à provoquer chez le spectateur ou l'auditeur l'attitude affective souhaitée.

Dans le cadre de cette transcendance expressive, le geste s'associe aux manifestations de la voix et de la parole articulée. Tous trois forment l'expression. «Ces trois puissances - le geste par excellence - constituent ensemble l'esthétique, et toutes les puissances dont nous avons parlé - phonétiques et articulées -, jointes surtout au geste, constitueraient l'esthétique.²¹⁸». De tous les appareils (voix, langage articulé, geste), ce dernier est le plus puissant agent de tous ; c'est lui qui détermine l'expression. Selon la formule delgartienne : «Je disais la parole articulée impuissante... Elle est très inférieure au geste parce qu'elle ne correspond qu'aux phénomènes de l'Esprit. Le geste, au contraire, est l'agent du coeur, de l'Âme. C'est l'agent persuasif.²¹⁹»

²¹⁷ L'expression est de Souriau (2004, p. 691).

²¹⁸ *Cours d'Esthétique appliquée*, 1858, 7^e leçon, notre édition, p. 268.

²¹⁹ *Ibid.*, 3^e leçon, p. 175.

Delsarte dira que le geste relève d'une connaissance des caractéristiques physiologiques d'une passion (séméiotique), du principe d'équilibre des forces (statique) et d'activité (dynamique) : «La science du geste contient [...] trois divisions : la statique ou équi pondération^o des puissances, la dynamique ou leur jeu harmonique, la séméiotique ou leur raison d'être.²²⁰»

La séméiotique occupe un rôle de premier plan dans l'ordre esthétique : elle forme son fondement. «Tel est le mécanisme [force d'action des manifestations] qu'il faut étudier pour constituer la séméiotique, [...] et telle est la base sur laquelle doit enfin se fonder l'esthétique²²¹.» Il est intéressant, d'ailleurs, de trouver pareil intérêt chez lui, bien avant les ouvertures de Ferdinand de Saussure (1857-1913) à la sémiologie, ouverture qui allait générer tant d'études durant la seconde moitié du XX^e siècle. À partir de l'étude de l'appareil anatomique et physiologique donc, Delsarte établit un lien entre le geste et cette «science» des valeurs expressives.

La séméiotique delsartienne a ceci de particulier : qu'elle s'inspire non pas de la linguistique, comme chez de Saussure, mais de la curiosité de l'anatomiste. Elle forme l'outil d'écriture du geste, mais du même coup elle n'est pas une fin en soi ; elle ne forme pas un art ; elle est essentiellement un outil nécessaire à l'accession de la nature et du principe premiers de l'expression.

²²⁰ *Cours d'Esthétique appliquée*, 22 juin 1859, 7^e leçon.

²²¹ Delsarte, *Mécanisme de l'être*, v. 1860, notre édition, p. 443, l. 9-11.

L'importance que Delsarte accorde à la sémiotique peut parfois paraître excessive, mais il s'assure de rétablir une réconciliation entre cet aspect et l'ensemble des manifestations mimiques. La sémiotique vise à déterminer la forme ou valeur expressive de l'intention plastique. La loi de la statique, elle, s'intéresse à l'exécution des attitudes du corps. Elle se fonde sur l'opération des mouvements, soit l'opposition (équilibre) des agents (membres, tête, torse) entre eux. Enfin, la dynamique adresse ce qui traduit l'activité des agents expressifs et leur mode de succession. Elle s'inscrit dans un processus de réalisation. Qu'on pense, par exemple, à ce commentaire :

Pour exprimer un même sentiment, pour dire, par exemple : «Que c'est beau !», on peut présenter la main de trois manières. Nous faisons en ce moment de la sémiotique. Quand nous montrons des mouvements, nous faisons de la dynamique. Et de la statique quand nous montrons des attitudes, des stations.²²²

Certes, les lois de la mimique permettent d'explicitier les constituantes du phénomène de l'expression, mais elles ne forment pas l'acte d'interprétation, son aboutissement. À partir du moment où l'interprète considère ces registres d'expression, qu'il les maîtrise, il peut alors s'engager dans l'acte créateur. «La sémiotique est une science, l'esthétique un acte de génie²²³.»

Les écrits delsartiens fournissent peu de précisions au sujet de l'esthétique. James Steele MacKaye qui étudie avec Delsarte entre

²²² *Cours d'Esthétique appliquée*, 18 juin 1859, 7^e leçon.

²²³ Delsarte, *Série de gestes pour exercices*, v. 1861, notre édition, p. 475, l. 29-30.

1869 et 1870 s'exprime, lui, avec clarté à cet effet. Selon MacKaye, le *génie* se manifeste à partir d'une capacité d'observation et d'un idéal esthétique. Il relève enfin d'une sensibilité interne, de la maîtrise de l'activité artistique et d'un pouvoir de réalisation.

It is not enough to perceive. It is not enough to be a connoisseur of the true, of the beautiful, or of the good ; but it is essential to be able to put that perception into performance. Now inherited genius is simply the organization of the power of perception and the power of performance in the unconscious nervous system of the mind which enables it spontaneously to top out into performance what he perceives.²²⁴

MacKaye précise aussi que l'acte esthétique, pour se manifester, doit relever de l'entraînement : «Acquired genius, which may seem to you impossible, is that kind of performance which grows out of a definite species of training.²²⁵» Mais, contrairement à l'application des lois, l'esthétique delbartienne s'oppose à la démarche de l'esprit, de la raison. Il s'agit d'une esthétique de l'intuition où l'interprète s'engage d'une manière directe, globale dans l'acte ; où il devient agent créateur. Aussi, une fois que l'interprète s'est exercé à observer les traits de la nature, qu'il s'est familiarisé avec les lois d'expression, qu'il les maîtrise, il est fin prêt à s'engager dans un acte intuitif d'interprétation²²⁶. C'est certainement MacKaye qui le décrit le mieux :

²²⁴ J. S. MacKaye, 2^e conférence, 12 janvier 1877, George E. Hall, 17th Street, New York. HML, box 5, folder 16b. Texte inédit.

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ Nous oserions prétendre que Delsarte, avec cet acte esthétique, combine le style de jeu de la raison (M^{lle} Clairon) et celui de la sensibilité (M^{lle} Dumesnil).

Therefore genius cannot be said to be in the mind properly. In the individual, until the individual has translated it from perception to performance, genius exists universally, for there is organized there in the unconscious effort over the organs. [...] All that knowledge comes down here and makes all these perform properly to bring about certain results. Then when we have supplied them with a system of training by which they can put that into performance. When we have done that, then we will have given the world a thoroughly philosophic system of training.²²⁷

L'esthétique delbartienne forme un cas révélateur (paradigme) qui nourrit la création : l'exploration de la conduite du geste, de l'instant artistique, de la passion en mouvement. Grâce à elle se développe, au XX^e siècle, l'intention de mettre en pratique les règles du mouvement.

La danse moderne accueillera l'enseignement delbartien. Ted Shawn²²⁸ (1891-1972) sera parmi les premiers à reconnaître la valeur des principes émis par Delsarte. Selon lui, c'est par l'application de ces lois que la danse moderne «a atteint la qualité de mouvement fluide, limpide, pleine d'aisance, naturelle et sans effort qui est sa marque²²⁹». Shawn fera sienne la loi du rythme dynamique, celle de l'opposition, du parallélisme, de l'équilibre, de l'inflexion, de la succession et de l'esthétique. «Grâce à la connaissance et à l'application seules des lois de Delsarte, la danse a pu inventer un langage inédit du corps en mouvement²³⁰».

²²⁷ J. S. MacKaye, 3^e conférence, 15 janvier 1877. New York. HML, box 4, folder 16b. Texte inédit.

²²⁸ Shawn s'initie aux principes delbartiens en 1914.

²²⁹ Shawn, 2005, p. 118.

²³⁰ *Ibid.*, p. 119.

La connaissance, l'application et la maîtrise des ordres de mouvements delbartiens pénétreront et révolutionneront la pratique de plusieurs disciplines artistiques au XX^e siècle. L'intérêt de la réflexion delbartienne sur l'art d'interprétation et l'étendue des registres expressifs trouveront une application préférentielle en modernité²³¹.

²³¹ Nous traitons de cet aspect en conclusion.

ÉTABLISSEMENT DES TEXTES

Nous sommes intervenu le moins possible dans la correction des textes. Quand nous l'avons fait, c'est en tout respect de la volonté même de Delsarte. En effet, en janvier 1871, dans une note¹ qu'il adresse à James Steele MacKaye, Delsarte met son élève en garde relativement à ses carences orthographiques :

S'il te plaît de donner lecture de quelques passages de mes lettres, fais-le. Mais ne les laisse jamais lire à personne, car elles pullulent de fautes qui me déshonoreraient aux yeux de gens moins intelligents que toi. Je ne sais pas mettre un mot d'orthographe. Je n'ai jamais caché cette infirmité aux hommes supérieurs qui ne m'en estiment pas moins. Mais je n'ai jamais voulu m'exposer à en rougir aux yeux des hommes vulgaires.

Delsarte se réfère certainement ici à l'orthographe d'usage, et la mise en garde paraît justifiée. À la lecture des manuscrits, nous avons relevé plusieurs de ces «passages» «pullulant de fautes». Nous en fournissons quelques-unes : «bonhommie», «language», «hazard», «chenapant», «périférie», «hyérarchique», «idrocephalie», «vocalyses», «échaffaudage», «cessité», «avoëu», «imbécille», «splendeur», «enquilosé», «exhalte», «éclatter», «appercevrons», «traitat». Soucieux de consigner de façon plus ou moins expéditive ses impressions, de coucher sur papier sa réflexion, il n'accorde que peu d'attention aux normes de l'orthographe. Ces

¹ Delsarte inscrit cette note au rabat de l'enveloppe datée du 30 janvier 1871, lettre destinée à son élève J. S. MacKaye. RL box 140, folder 15.

particularités graphiques, notons-le, relèvent de la rapidité d'écriture. Aussi avons-nous procédé à un minimum de normalisation.

Nous avons souvent remarqué une absence d'accentuation de mots. En pareille occurrence, nous associons ce phénomène, encore une fois, à la rapidité d'écriture. Nous rétablissons l'accent dans des mots tels que «definition», «nécessité», «posséder», «grace», «diversité», «prealable», «voilà», «emission», «énumérées», «précisément», «nait», «parait».

Nous avons aussi été appelé à rétablir l'orthographe d'homonymes : «a/à», «ou/où», «la/là», «du/dû», «ni/n'y» et «fois/foi». À cet effet, notons qu'un mot écrit correctement dans un texte peut présenter, dans un autre, une orthographe erronée.

Delsarte emploie parfois l'élision à partir de l'adverbe *presque* («presqu'inutile»), de l'adjectif indéfini *quelque* («quelqu'extrêmes», «quelqu'élevée») et de la préposition *entre* («entr'eux», «entr'elle»). En d'autres temps, il ne marque pas l'élision avec la conjonction *lorsque* (lorsque il). Dans tous ces cas, nous normalisons.

Dans les manuscrits, plusieurs indications numériques (ordinales et cardinales) sont indiquées en chiffres arabes. Nous les reproduisons telles quelles.

Selon la pratique habituelle, nous utilisons la majuscule dans l'orthographe des vocables *Vie*, *Esprit* et *Âme* lorsque ces derniers correspondent aux trois natures de l'être. Par ailleurs, Delsarte utilise souvent la majuscule de façon abusive. De nombreuses occurrences relèvent de ce procédé : «Entendement», «Mémoire», «Volonté»,

«Sensation», «Instinct», «Sympathie», «Induction», «Jugement», «Conscience», «Sentiment», «Induction», «Contemplation», etc.. Bien que ce ne soit pas une pratique exclusive à l'auteur (on le remarque, par exemple, dans certaines éditions de Molière) nous procédons à un rétablissement lorsque la majuscule ne permet pas de distinguer une acception particulière d'un emploi régulier d'un nom.

Nous remarquons que l'auteur maîtrise l'orthographe grammaticale. Outre certains lapsus, nous avons rarement été appelé à intervenir.

Nous normalisons la ponctuation lorsqu'elle pourrait engendrer une difficulté de lecture. Par exemple, à la fin d'une phrase – qu'elle soit déclarative ou interrogative –, il arrive que Delsarte n'indique aucune ponctuation. Très souvent, à la suite d'un point, nous retrouvons une lettre minuscule. Il arrive aussi parfois que Delsarte emploie un point alors que la phrase suivante forme un complément de phrase. Dans tous ces cas, nous intervenons. De façon systématique, nous rétablissons la virgule au complément adverbial placé en début de phrase et à la proposition coordonnée employée avec le «et». Nous respectons la ponctuation lorsque l'auteur établit une fonction rythmique. Rappelons que certains textes que nous présentons avaient pour objet d'être lu à voix haute. Nous maintenons les doubles ou triples points d'exclamation, souvent suivis d'une majuscule.

Nous sommes souvent intervenu dans les textes qui présentent un dialogue. Il arrive que Delsarte ne prenne aucunement soin d'indiquer le changement d'interlocuteur, et que l'échange se présente sous la forme d'un seul paragraphe. S'il l'indique, c'est à partir d'un tiret simple ou double. Afin d'établir les dialogues, nous avons utilisé le tiret qui marque le changement d'interlocuteur en combinaison avec les guillemets ouvrants et fermants.

Nous reproduisons les soulignements. À cet effet, prenons soin de préciser que parfois ces derniers permettaient à Delsarte de situer, dans le cadre d'une prise de parole (une conférence par exemple), le passage ou le terme à accentuer.

Nous employons l'italique afin d'attirer l'attention du lecteur sur l'importance de certains mots². Enfin, précisons qu'un mot suivi de l'exposant ° signale un renvoi au glossaire.

Nous respectons la division des paragraphes. Parfois, l'établissement fut problématique : les manuscrits ne marquaient pas toujours l'alinéa et Delsarte ne fournissait pas non plus d'espace en blanc. Il nous est arrivé aussi de subdiviser un paragraphe afin de respecter l'unité de pensée et ainsi faciliter la lecture.

Lorsque nous retrouvons dans un manuscrit un croquis, nous le reproduisons tel quel, puisqu'il contribue à circonscrire la dimension verbale.

En notes explicatives aux textes édités, nous nous référons le plus souvent à des définitions ou à des commentaires tirés d'œuvres antérieures ou contemporaines des écrits pour en souligner les sources ou certaines parentés³. De plus, à cause de certaines redites entre le *Cours d'Esthétique appliquée* de 1858 (*Prolégomènes à l'édition des textes*) et les textes du corpus, nous procédons parfois par renvois aux notes antérieures. Enfin,

² Pour leur part, les titres d'œuvres littéraires ou artistiques sont soulignés.

³ Précisons aussi que nous nous référons fréquemment à des textes inédits, notamment les *Cours d'Esthétique appliquée* de 1839 et 1859 de Delsarte.

preignons soin de préciser auprès du lecteur que nous ne partageons pas toujours les points de vues exprimés par Delsarte.

Bref, sur la question de l'établissement des textes, nous nous sommes souvent sentis tiraillés par les critères d'authenticité et de lisibilité⁴. Nous avons respecté l'authenticité des manuscrits, mais en matière d'orthographe d'usage, de ponctuation et de subdivision de certains paragraphes, nous avons fait travail d'éditeur et avons privilégié la compréhension. Nous espérons seulement que ni les héritiers de Delsarte ni le lecteur ne nous en tiennent rancune.

⁴ Nous nous inspirons ici du propos d'André-G. Bourassa : « Nous avons été parfois bousculés entre les deux critères de lisibilité et d'authenticité ; c'est ce dernier qui a normalement prévalu mais, sur la question de l'orthographe, nous avons opté, comme le voulait l'auteur, pour la lisibilité. » (Bourassa, et al., *Paul-Émile Borduas, écrits I*, 1987, p. 79).

PREMIÈRE PARTIE

PROLÉGOMÈNES¹ À L'ÉDITION DES TEXTES DELSARTIENS

Présentation

Il existe plusieurs transcriptions du *Cours d'Esthétique appliquée* de François Delsarte. D'abord, celle de 1839, le *Cours de Monsieur Delsarte*, préparée par les élèves Bonfiglio, E. Patry et Cotif puis, en 1842, celle de l'élève A. Guyard; en 1843 Van Hymbeck propose un *Résumé des leçons de chant, grammaire, d'attitudes, etc. du cours de M. Delsarte*; en 1858, Henri Lasserre² et Degard assurent chacun³ la sténographie⁴ du cours

¹ *Prolégomènes*, titre d'un texte que rédige François Delsarte au cours de l'automne 1870. Ces *Prolégomènes* dressent «les prémices de [ses] théorèmes» (Lettre adressée à James Steele MacKaye, datée du 9 octobre 1870, notre édition, p. 851 et 853).

² Henri de Monzie de Lasserre (1828-1900), journaliste, puis auteur «distingué et bien religieux» (propos de M^{gr} de Mérode, 4 février 1868). Il publie en 1869 *Notre-Dame de Lourdes* qui connut un grand succès (approuvé par Pie IX). On prétend que le volume fut tiré à un million d'exemplaires. Nous privilégions en édition la transcription de Lasserre.

³ Précisons qu'il existe deux sténographies du même cours. La première, celle de Lasserre, est celle que nous présentons en édition. Elle provient du fonds Delsarte de la Louisiana State University (HML, box 12 b, folder 54). La seconde, celle de Degard, est celle que présente Alain Porte dans son *Anthologie* (1992). Porte publie de larges extraits des leçons 4 à 7. Elle provient du fonds familial Delsarte (AFD). Nous n'avons relevé que peu de variantes entre ces deux textes. Précisons du même coup que nous ne présentons pas d'apparat critique à l'édition de ce texte.

⁴ À partir de la fin du XVIII^e siècle, en France, comme dans le reste de l'Europe, se développent des techniques d'écriture rapide. Ces méthodes se diffusent au cours de la première moitié du XIX^e siècle, et plusieurs systèmes de sténographie sont mis au point. Essentiellement, l'intérêt de cette méthode de transcription est de «photographier» la parole des débats et des discours publics.

que Delsarte prononce au salon des Sociétés savantes de Paris ; enfin, en 1860, Alphonse Page prépare un cahier s'intitulant *Esthétique appliquée, cours de F. Delsarte, Exposition en neuf leçons de l'art de l'orateur, du peintre et du musicien*.

En guise d'introduction aux textes delsartiens, nous présentons la transcription des leçons du *Cours d'Esthétique appliquée* de 1858. Cette version nous apparaît la plus explicite et la plus complète de toutes. Cette transcription du cours de 1858 présente à elle seule l'ensemble des principes, des règles, des lois, des modèles et des données théoriques et pratiques propres à la pédagogie et au système delsartiens. Aussi, l'édition d'un tel texte constitue une excellente façon de se familiariser avec l'épistémologie delsartienne.

Cette transcription du cours de 1858 présente une particularité. En effet, le sténographe Lasserre prend soin de consigner certaines informations telles les réactions des auditeurs, informations qui ne relèvent pas strictement de la prise de parole delsartienne. Par exemple, pour certains passages, il note : «(Rires.)», «(Applaudissements.)», «(Sourires.)», etc. Le sténographe a aussi pris soin de fournir des informations qui permettent d'élucider certains passages (telles les démonstrations qui permettent à Delsarte d'illustrer son propos). Nous prenons soin de reproduire ces renseignements à caractère «didascalique» à même le texte et fournissons ces indications paratextuelles entre parenthèses.

Le manuscrit renferme 263 pages sur feuilles de 20.5 cm X 25 cm. L'écriture est formée à l'encre noire. Les pages comportent toutes une numérotation au coin supérieur droit (impression mécanique).

En matière orthographique, il y a souvent absence de majuscule en début de phrase. Pour leur part, les «c'est-à-dire» apparaissent dans le manuscrit sous forme d'abréviation. D'autre part, certains mots présentent des aspérités orthographiques (si non / sinon, à faire / affaire, chôte, absence d'accord du verbe à son sujet, de signes auxiliaires, etc). Dans tous ces cas, nous respectons l'usage. De plus, notons que nous reproduisons les nombres arabes tels qu'ils figurent dans le manuscrit.

De façon générale, nous respectons la division des paragraphes, mais parfois nous avons été contraint d'apporter des modifications là où le sténographe n'avait manifestement pas respecté l'unité de pensée.

En matière de ponctuation, le scribe n'a accordé que peu d'importance à certains signes relevant de la ponctuation dite *faible* (guillemet, point virgule, deux points, tirets). Nous normalisons. Il est à noter toutefois que nous respectons la présence des points d'exclamation puisque - c'est là notre avis - ceux-ci traduisent le caractère de l'intonation de Delsarte en cours de leçon.

Nous utilisons l'italique afin de relever la valeur de certains mots.

Enfin, précisons que nous ne présentons pas la dixième leçon puisque cette dernière assure simplement un retour sur des principes énoncés au cours des leçons précédentes, à savoir les *degrés de valeur* et les *inflexions*.

ESTHÉTIQUE APPLIQUÉE

Salon du Cercle des Sociétés savantes, Quai Malaquais, 3.

Les Mercredis et Samedis, à 8 heures du soir, à partir du 19 Mai jusqu'au 19 Juin 1878.

COURS

DE

F. DELSARTE

EXPOSITION EN DIX LEÇONS

DE

L'ART

DE L'ORATEUR, DU PEINTRE ET DU MUSICIEN

PRIX DU COURS : 50 FR.

*On trouve des Cartes d'entrée chez M. DELSARTE, rue de la Croix-Boissière, 3 bis, à Chaillot;
chez M. Henri LASSERRE, rue Bontarel, 1, et au Salon du Quai Malaquais, 3.*

IMPRIMERIE DE J. CLAYE, RUE SAINT-BENOÎT, 7

1

¹ Affiche placardée à Paris qui signalait le *Cours d'Esthétique appliquée* (1858) de Delsarte (HML, box 2 a, folder 86).

Cours de Monsieur Delsarte

[Première leçon], mai 1858

La poursuite de l'art que j'exerce m'a tout naturellement conduit dans le domaine de la science². Grâce aux déductions d'une logique rigoureuse, j'ai dû conclure à l'identité des méthodes scientifiques³ entre elles et je possède aujourd'hui leur généralisation⁴.

À tort ou à raison, je me regarde comme à la veille d'enrichir mon pays d'une série de découvertes importantes pour l'art⁵. Je suis au moins certain d'avoir posé les bases de l'art et je suis enfin en mesure de constituer l'École de l'art⁶, école que nous ne possédons pas même à l'état embryonnaire en France.

² Chez Delsarte, la science (logique interne de classification) est cet ensemble (anatomie, physiologie, biologie) qui concerne les fonctions et les propriétés de l'organisme humain. Le système expressif delsartien consiste à remonter, par le biais de l'intuition, puis par le raisonnement de faits, à l'énonciation de lois.

³ Au XIX^e siècle (jusqu'en 1880), la science est basée sur l'idée selon laquelle les lois scientifiques sont «extraites par induction de l'observation de répétitions dans la nature, puis vérifiées et définitivement établies par la masse des expériences positives» (Rey (a), 2005., t. IV, p. 618).

⁴ À partir de lois naturelles constatées par la science, Delsarte établit une esthétique régissant l'organisme.

⁵ Nous référons le lecteur à la *Liste de mes découvertes* (notre édition, p. 610) que rédige Delsarte pendant son exil à Solesmes lors du conflit franco-allemand. Ce texte présente la valeur «sensitive des inflexions», l'«écriture de l'accent» vocal, l'«écriture du geste», la «doctrine physiologique [...] de l'appareil phonique», etc. Bref, comme l'écrit Delsarte, une série de «découvertes [qui] forment ensemble un corps de doctrines que je dois produire sous le titre de *Traité universel de l'art*» (HML, box 1, folder 24).

⁶ Delsarte souhaitait fonder une école des Beaux-Arts, «projet de constitution [d'une] académie universelle» où seraient enseignés la plastique, l'art dramatique (éloquence), l'esthétique et la musique. En p. 844, nous présentons un graphique de la main de Delsarte qui présente sa conception d'une école des Beaux-Arts.

Je sais qu'on pourra m'opposer l'École des Beaux-Arts... Il faut que je vous dise toute ma pensée à ce point de vue : l'École des Beaux-Arts est le nom d'une chose qui n'existe pas.



On y enseigne, me dira-t-on, la peinture ; on y enseigne les arts. Je le veux bien, mais on n'y enseigne pas l'Art. On fait des musiciens, on fait des peintres, on fait des littérateurs, mais on ne fait pas d'artistes, et c'est là le malheur⁸.

⁷ Antoine-Jean Bail, *L'Atelier de dessin à l'École des Beaux-Arts*, 1855, Lyon, Musée Gadagne, in Bonnet, et al., 2007, p. 40.

⁸ Delsarte dénonce ici l'académisme de l'École des Beaux-Arts de Paris. Il l'accuse d'encourager davantage la persévérance que le talent. «Lié sémantiquement au prédicat esthétique *académique*, le terme dénonce ce qu'il y a de figé, de sclérosé, de dévitalisé dans un art trop étroitement soumis à des règles prescriptives. Historiquement, cette dénonciation se manifeste dans la seconde moitié du XIX^e siècle, en réaction à la peinture et à la sculpture "officielles" que les institutions artistiques (l'Institut, l'École des Beaux-Arts) sont accusées de produire et de soutenir à travers le Salon, avec les suffrages du public bourgeois et de la grande presse.» (Morizot et Pouivet, 2007, p. 21). L'École de Paris fait l'objet d'une réforme en 1863 où on introduisit des ateliers pratiques qui proposaient un enseignement général des arts (Bonnet, et al., 2007, p.39).

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. La loi qui gouverne ces spécialités, qui démontre leur communauté d'origine dans la triple et indivise essence qui les contient et les régit comme autant d'agents dont la constitution d'être est toute solidaire, où s'enseigne-t-elle ? Où se pratique-t-elle ? Nulle part !

Donc, tout est à faire jusqu'à ce que la musique, la plastique et l'éloquence, ces trois bases nécessaires de l'art, soient solidairement enseignées⁹ comme elles sont solidairement unies aux essences constituantes de notre être.

Venons aux exemples pour vous bien convaincre de la nécessité d'un enseignement comme celui que je propose. Je suis obligé ici, et c'est une nécessité fort dure de ma position, de faire la critique de l'enseignement d'hommes dont je vénère et dont j'admire le talent. Mais un haut devoir, un devoir inéluctable m'oblige non seulement de constater, mais encore de démontrer qu'au Conservatoire¹⁰ nul enseignement n'est défini, nulle doctrine n'est arrêtée. Là, nul principe établi, nulle connexion entre des leçons¹¹, la plupart du temps contradictoires !

⁹ Le *Cours d'Esthétique appliquée* que dispense Delsarte adresse ces «trois bases nécessaires», soit celle de l'orateur, du peintre et du musicien.

¹⁰ «Très attaché à l'appellation de «Conservatoire», Cherubini [Maria Luigi Carlo Zenobio Salvatore Cherubini (1760-1842)] effectue sa première démarche en tant que directeur, en demandant au ministre, dans le courant du mois d'avril 1822, la restitution de l'ancien nom de l'école [...]. Cette requête lui fut refusée. Il lui a fallu attendre mars 1831 et le règne de Louis-Philippe, pour voir son vœu exaucé.» (Bongrain et Gérard, 1996, p. 62-63). Aussi, lorsque Delsarte fréquente l'École (1826-1829), l'établissement se nomme-t-il *École royale de musique et de déclamation*.

¹¹ Nous fournissons les contenus qui relevaient de l'enseignement du chant au Conservatoire à l'époque où Delsarte y étudiait : «Règlement de l'École royale de chant et de déclamation (daté du 5 juin 1822), art. 1 : [...] - pour les classes de vocalisation [...] : la méthode de chant du Conservatoire, les Exercices de Crescentini, les Solfèges d'Aprile, les Solfèges de la Barbiera, les cantates de Scarlatti, les cantates de Porpora, les duos de Durante, les duos et trios de Clari, les duos de Steffani et les psaumes de

Ce que les uns enseignent et prescrivent comme excellent, d'absolue nécessité, les autres le repoussent comme nuisible et absolument faux ! Ce que je dis n'a rien d'exagéré. C'est la vérité pure. Ni les uns ni les autres n'allèguent jamais dans ce cas, à l'élève indécis, autre chose qu'un sentiment purement personnel, individuel. Il n'y a pas de principe à alléguer, et l'élève timide, copiste d'un mystérieux modèle¹² doit, devant ce qui lui est imposé, s'incliner profondément et faire acte de foi¹³. J'ai été longtemps dans cette école¹⁴, et voici ce qui se pratiquait.

Marcello.» (Pierre Constant, *Le Conservatoire National de musique et de déclamation*, Paris, Imprimerie Nationale, 1900, p. 245, in Hondré, 1995, p. 101-102).

¹² Il était commun pour un professeur d'assurer son enseignement d'après le principe du modelage. «Le fait qu'il n'y ait en France aucune véritable école de chant, aucune méthode d'enseignement fermement établie, contribue à la stagnation du chant : chaque professeur chante ou crie à sa manière ; ce qui est bon chez l'un est déclaré mauvais chez l'autre, d'où il s'ensuit que l'élève ne sait pas qui il doit suivre et devient le singe de celui qu'il s'est choisi pour modèle ; il en résulte de véritables caricatures.» (Anonyme, *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 23 août 1829, in Bongrain et Gérard, *op. cit.* 77).

¹³ Delsarte fréquente l'École royale entre 1826 et 1829, époque où le programme de chant connaît certains bouleversements : «Compte tenu des résultats "de plus en plus fâcheux" qui avaient été obtenus dans cette discipline entre 1822 et 1827, le directeur des Beaux-Arts en personne [le vicomte de La Rochefoucauld], sans en référer à Cherubini, avait chassé les trois professeurs de chant en place (Plantade, Blangini et Gérard), pour les remplacer par trois professeurs de chant italiens (le célèbre professeur Banderali [engagé en 1828], Pellegrini [engagé en 1829] et Bordogni [engagé en 1819]. La Rochefoucauld était persuadé que seule l'adoption de méthodes italiennes allait pouvoir régénérer le chant français.» (*Ibid.*, p. 77-78).

¹⁴ Au moment où Delsarte fréquente l'École, «le pensionnat était composé de douze élèves (hommes) qui ne pouvaient être admis qu'après la mue de la voix [et de] six élèves (femmes), loi du 16 thermidor, an III.» (Lassabathie, 1860, p. 37). Dès 1822, les jeunes hommes étaient logés dans l'enceinte même de l'École ; les jeunes femmes résidaient dans un local situé à l'extérieur de l'école, rue de Paradis. «L'enseignement dispensé aux pensionnaires était beaucoup plus chargé que celui qui était destiné aux externes des classes de chant, car en plus des classes vocales proprement dites, leurs études étaient partagées entre le solfège, la lecture à la partition, les exercices de piano et les études littéraires. [...] Pour permettre aux pensionnaires de se familiariser avec le théâtre avant de monter sur scène, des loges leur étaient réservées à l'Opéra, à l'Opéra-Comique et aux Italiens. Ils assistaient aux spectacles par groupes de cinq ou six, selon les théâtres, à des jours déterminés.» (*Ibid.*, p. 83-84).

J'ai eu à la fois quatre maîtres de déclamation¹⁵. On trouvera peut-être étrange qu'à la fois j'eusse autant de maîtres ! Je vais vous dire pourquoi. J'étais au Conservatoire, très jeune, possesseur d'une charmante voix de ténor. Ma voix ne s'étendait pas au-delà de *fa*. Je produisais le *sol* difficilement, mais cette voix était d'ailleurs homogène. Mon professeur de chant me dit :

«Il faut travailler le *la*. Peut-être aurez-vous le *sol*. Qui peut le plus peut le moins. Travaillez le *la*.»

Hélas ! j'ai si bien travaillé ce malheureux *la* que le *sol* tant désiré n'est pas venu... Loin de là : ma voix a été perdue¹⁶... Voilà comment on a dû me donner quatre professeurs... Ayant perdu ma voix, il a fallu diriger mes travaux vers la déclamation spéciale¹⁷. J'ai donc eu quatre professeurs à la fois. Il fallait conformer ma manière à la manière de ces quatre professeurs.

¹⁵ Au cours de la période où Delsarte étudia à l'École royale, cinq praticiens étaient chargés du cours de déclamation. D'abord trois professeurs : Jean-Amable Foucault Saint-Prix (1758-1834), sociétaire du Théâtre-Français, professeur de déclamation de 1810 à 1828, Pierre Lafon (1773-1846), sociétaire du Théâtre-Français, professeur de déclamation de 1807 à 1831 ; Pierre-Marie-Nicolas Michelot (1786-1856), sociétaire du Théâtre-Français enseigne à l'École de 1813 jusqu'en 1851. Enfin, deux adjoints : Jean-Pierre Zénon Cossard, répétiteur de déclamation à partir de 1818, puis professeur adjoint dès 1819 et Jean-Baptiste-François Provost, professeur adjoint de déclamation dès 1818 (Lassabathie, 1860, p. 429-441).

¹⁶ Il est aisé d'établir une étroite parenté entre Delsarte et Frédérick Matthias Alexander (1869-1955). Tout comme Delsarte, c'est à la suite d'une altération de la voix qu'Alexander élabore une pédagogie corporelle à partir d'observations empiriques.

¹⁷ «[Delsarte] fut soumis à des leçons... de déclamation, quelque chose qui tenait d'une préparation au théâtre. C'étaient d'ailleurs ses qualités expressives, jointes à ses dons pour le chant, qui avaient favorablement joué dans son admission à l'École royale.» (Porte, 1992, p. 191). Nous ne savons quand ont débuté ces leçons, mais il nous apparaît probable que le comité d'études, suite à la participation de Delsarte au concours du 5 août 1829, ait tenté de l'orienter du côté de la déclamation (théâtre). Quelques mois plus tard, soit le 28 décembre 1829, le directeur Cherubini et le Comité des études dramatiques signifient à Delsarte son renvoi. Aussi, à notre avis, ces leçons ne se poursuivent-elles que peu longtemps.

Il fallait qu'un même morceau eût par conséquent quatre couleurs spéciales.

Quelquefois, après avoir bien imité mes maîtres, tantôt par mégarde, tantôt aussi par malice, il m'arriva de présenter à l'un de mes maîtres la manière d'un autre¹⁸. J'étais sûr alors d'être trouvé détestable !... Ainsi avais-je à dire quelques vers, comme ceux-ci de Philémon et Baucis¹⁹ :

«Ni l'or ni la grandeur ne nous rendent heureux...»

Je m'en allais chez mon premier professeur, et voici comment il me disait de réciter cela :

«Ça doit se dire noblement, dignement. Il faut surtout que l'articulation soit soutenue. Il faut un geste développé, et voici à peu près la manière²⁰ :

“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...”»

¹⁸ Nous retrouvons ce même récit des leçons de déclamation dans les *Épisodes révélateurs* (notre édition, p. 545, l. 71-72) et dans *De l'art et de sa genèse* (notre édition, p.760).

¹⁹ Fable de La Fontaine. Le sujet est tiré des *Métamorphoses* d'Ovide.

²⁰ Delsarte partage pleinement l'opinion de l'acteur François-Joseph Talma (1763-1826) au sujet de la «servile imitation» des maîtres. Nous reproduisons un extrait des mémoires de l'épouse de l'acteur (Charlotte Vanhove) en 1836 : «Nous laissons aux jeunes élèves le soin de choisir les pièces et les rôles qu'ils voudront analyser. En suivant la méthode que nous allons indiquer, nous verrons se former pour le théâtre des acteurs d'un mérite réel : ils seront en état de se juger eux-mêmes, et fuiront surtout une servile imitation.» (Vanhove, 1836, p. 105-106).

Me voici enchanté de cette manière. Je la travaille tant que je peux et je vais chez mon second professeur. Il me dit :

«Qu'est-ce que c'est cette manière-là ? Qu'est-ce que c'est que cette emphase, cette boursouflure ? On n'a jamais dit cela comme ça ! Ce n'est pas comme cela que ça se dit ! Il n'y a qu'une manière de dire cela. Il faut être vrai et nature :

“Ni l'or ni la grandeur ne nous rendent heureux, etc...”»

Me voilà enchanté ! Je me dis :

«Enfin, j'ai la manière naturelle. Voilà la bonne manière !»

Je travaille cela de toutes mes forces et je vais au troisième professeur. Il me dit :

«Qu'est-ce que c'est ce ton de Cassandra²¹ ? On n'a jamais dit cela comme ça ! C'est le déshonneur de ce chef-d'oeuvre, misérable ! Ça ne se dit pas comme cela ! Il n'y a qu'une manière de dire cela et la voici. Écoute-moi cela :

“Ni l'or ni la grandeur, etc...”»

Je me dis :

«Enfin, enfin ! je possède la seule bonne manière !»

²¹ Voix de prophète de malheur, le Cassandre prédisant la chute de Troie. Nous référons le lecteur à une conférence que prononce Delsarte en 1865 où il est aussi question de ce *ton de Cassandra* : *De l'art et de sa genèse*, notre édition, p. 766.

Me voilà de nouveau étudiant ces quelques vers de cette troisième manière. Puis je vais trouver mon quatrième professeur qui me dit :

«Qu'est-ce que c'est que cette voix creuse ? Vous avez étudié ces vers au fond d'une cave sans doute ? Ce n'est pas comme cela que ça doit se dire... »

Je vous dispenserai d'écouter la quatrième manière²² ! J'aurais eu cinquante professeurs, il aurait fallu subordonner ma nature et mes dispositions à ces cinquante manières ! J'étais singulièrement malheureux sous le poids de ces continuelles alternatives ! Je ne savais à quel saint me vouer ! Dans tout cela, où était la vérité ? Je laisse à penser quelles durent être mes tribulations en face de ces manières contradictoires ! Je me dis :

«Puisque chacun de ces messieurs se dit exclusivement dans le vrai, d'après le dire même de ces messieurs, il faut qu'ils soient tous dans le faux ! Cependant, il se pourrait que quelqu'un d'eux eût raison ! Il se pourrait même qu'ils fussent tous dans le vrai, quoique cependant la vérité ne me semble pas devoir être contradictoire à elle-même ! Mais je n'ai aucune espèce de moyen de constater la vérité ! Je n'ai aucun critérium ! Je ne puis pas juger de la vérité relative de ces dires !» Ma position était donc fort difficile.

Il y a quelque chose de pire que l'absence de principes : c'est la prodigieuse facilité avec laquelle on s'accorde dès qu'il s'agit de propager l'erreur sur une chose erronée. Presque toutes les prescriptions écrites, consignées dans les méthodes, sont basées sur des tics de métier. Ainsi,

²² Sept ans plus tard, Delsarte fournit le détail de cette quatrième manière. Voir *De l'art et de sa genèse*, notre édition, p. 769.

vous savez qu'il y a des tics d'état : les avocats ont leurs tics, les orateurs ont leurs tics, les prédicateurs ont leurs tics.

Ainsi, les inflexions d'un théâtre ne sont pas les inflexions d'un autre théâtre. Les inflexions du Théâtre-Français ne ressemblent pas aux inflexions du Théâtre de la Gaîté²³. C'est sur ces inflexions mensongères, sur des expressions de convention²⁴ qu'ont été faites les prescriptions sur lesquelles on s'accorde. Et ceci est infiniment plus déplorable que l'absence de principes, car en définitive, l'absence de principes ne ruine pas une intelligence, mais le faux impose et, par cela même, s'impose ! Voilà qui est épouvantable ! Je vais vous donner quelques exemples, et les exemples fourmillent ici. Je ne connais guère de prescriptions qui ne soient basées sur une erreur. Je ne connais pas une méthode de chant où il ne soit prescrit que l'intensité vocale doit être en raison de l'acuité des sons²⁵, c'est-à-dire qu'une gamme doit, en s'élevant, être plus intense. C'est là la première

²³ «Jusqu'en 1864, au moins, cette séparation des genres, même si elle est sans cesse attaquée, est confortée de fait par le privilège des théâtres qui ne peuvent représenter que des pièces appartenant à un genre bien défini.» (Dufief, 2001, p. 19).

²⁴ À partir de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, en France, certains interprètes – dont Lekain (1729 – 1778) – s'opposent à la déclamation classique (récitation et chant ampoulés) et proposent une diction dite «naturelle». «Une première réforme est menée au cours du XVIII^e siècle par les deux grandes rivales que sont Dumesnil (1713-1802) et Clairon (1723-1803). [...] // Toutefois, c'est à la fin du XVIII^e et au cours du XIX^e siècle que cette quête de naturel prendra toute son ampleur, avec Talma (1763-1826), Rachel (1821-1858) et surtout Sarah Bernhardt (1844-1923).» Voir Josette Féral, *Un métier, un art, une mission*, 2005, hypertexte: <<http://www.cndp.fr/revueTDC/897-72910.htm>> (consulté le 15 juin 2009). À son tour, Talma écrit au sujet de la déclamation : «Comment se fait-il donc que, malgré les avis de ces deux grands peintres [Molière et Shakespeare], et sans doute malgré l'opinion de beaucoup d'autres de leurs contemporains, le faux système d'une déclamation ampoulée se soit établi sur la plupart des théâtres de l'Europe, et y ait été proclamé comme le seul type de l'imitation théâtrale ? C'est que la vérité dans tous les arts est ce qu'il y a de plus difficile à trouver et à saisir.» (Talma, 1825, p. 26).

²⁵ Delsarte traite de l'acuité sonore, soit du moule phonétique des voyelles. Il est ici question d'une diction qui suit la forme naturelle des courbes mélodiques. On se situe encore une fois dans une quête du naturel (ou du *vrai*, dirait Delsarte).

prescription fondamentale du style ! D'après cette prescription, les sons élevés doivent être forts, énergiques, intenses, contrairement aux sons graves.

Voyez où peut conduire un principe ! Heureusement que les artistes qui professent ces choses ne sont pas souvent fidèles à leur principe ! Dans la nature, nous voyons presque toujours le contraire : quand on veut exprimer la ténuité d'un corps on dit :

(Voix ténue) «Que cette chose est fine. Qu'elle est mince !»

Quand on veut exprimer une chose aimable, on prend une voix dans le haut, toute caressante et toute fine et l'on dit :

«Elle est aimable ! Elle est charmante!»

Quand on veut exprimer la puissance, on prend la voix dans le grave.

Voilà donc, dans la nature, des résultats tout à fait contraires à cette prescription, et cependant cette prescription est universelle. Les plus réservés disent à propos des nuances intensives : «Généralement, la voix doit être intense quand on monte ; la gamme doit être enflée²⁶.» Quant aux exceptions, il n'en est pas question. Supposez qu'on ait à dire d'une chose qu'elle est fine, qu'elle est ténue, qu'elle est charmante, alors on va prendre une voix énorme et on dira : «Qu'elle est fine ! Qu'elle est charmante !» Parce que ce sera dans le haut de la voix ! Au contraire, quand une chose sera puissante, on le dira avec une voix très fine, ténue, parce que cela se dit dans le bas de la voix ! On arrive par là à des choses monstrueuses.

²⁶ Delsarte se réfère ici au port de voix.

On croit aussi généralement - et on propage aussi cette erreur -, que l'intensité du son est proportionnelle à l'intensité passionnelle. Ceci est tout aussi funeste pour l'art. La nature présente précisément tout le contraire. Ainsi, quand la passion est puissante, la voix s'éteint. Le larynx est le thermomètre de la vie sensitive²⁷, et les sons s'éteignent précisément en raison de l'intensité passionnelle. La voix n'est intense que dans le calme, dans la bonhomie. Je suppose un homme qui va trouver son ami, et lui dit :

«On t'attend à déjeuner !»

Il lui dira cela avec une voix pleine :

«On t'attend ! Nous sommes à déjeuner. Tu ne viens pas ?»

L'autre dira :

«Je ne puis pas, mon ami.

- Ah ! bah ! Et pourquoi ?

- Un tel est mort !

- Ah ! mon Dieu ! Qu'est-ce que tu me dis là ?»

La voix de cet homme s'éteint quand il apprend cet événement. D'après la fameuse prescription, il faudrait que le premier discours fût sans voix,

²⁷ Dans son ouvrage sur Delsarte, l'abbé Delaumosne (?-1897, élève de Delsarte à la fin des années 1850) écrit : «Le larynx, très impressionnable, [...] thermomètre de la vie sensitive, se modifie, et produit des sons, des inflexions qui sont une parfaite équation des sentiments qu'ils rendent.» (Delaumosne, 1874, p. 30-31).

et que la réponse fût très intense. Dans le chant, dans les récits d'opéra, on dirait :

«Je t'attends !

- Je ne puis pas !

- Pourquoi cela ?

- Un tel est mort !

- Oh ! mon Dieu !, etc...»

Un vase est rempli d'une liqueur généreuse ; un vase donne un son mat. On dit de ce son qu'il est plein. Est-il vide ? Au contraire, il est résonnant. La passion produit le même effet chez nous. Quand la passion surabonde, elle donne à la voix quelque chose de mat. Quand il n'y a pas de passion, l'homme parle comme s'il était vide. Voyez ce qu'on fait malheureusement au Théâtre de l'Opéra²⁸. On sonne singulièrement le creux ! C'est triste pour l'art, cela !

²⁸ Delsarte se réfère-t-il à l'emploi de l'*ut de poitrine* ? Le ténor Gilbert Duprez (1806-1856) introduit cette technique lors de son engagement à l'Opéra de Paris dans la production de *Guillaume Tell* de Giacomo Rossini (1837), production dans laquelle il triomphe. Duprez publie un *Art du chant* en 1846. À la suite de Duprez, tous les ténors s'efforcèrent d'utiliser leur voix de poitrine dans les aiguës et ce à travers l'Europe. «Les rôles de ténor deviennent ainsi plus lourds, d'abord à Paris, dans le Grand Opéra à la française (Spontini, Meyerbeer, Halévy...), puis partout en Europe, avec des spécificités pour les répertoires les plus fréquentés» (hypertexte : <vocalises.net/spip.php?article106> (consulté le 16 octobre 2009). Au sujet de la «monomanie de l'ut de poitrine», Delsarte écrit : «On dit pourtant que Duprez a la plus forte voix qui soit. Duprez donne l'ut de poitrine! On sait la célébrité de ce trop fameux ut de poitrine. Les jeunes chanteurs, dès lors, se mirent à crier comme des forcenés. Tous voulaient produire l'ut de poitrine. Ils allaient à l'Opéra, préoccupés uniquement de l'ut, n'entendant que l'ut, toujours l'ut, rien que l'ut. Revenus chez eux après minuit, ils se livraient, en vue de ce terrible ut, à des hurlements abominables. C'était une monomanie furieuse, telle que plus d'un ténor dut mourir sur son ut!» (*Mémoire sur la voix sombrée*, 1852, in Porte, 1992, p. 179).

Je crois devoir vous donner encore quelques exemples. On reconnaît généralement que l'affirmation se produit comme cela : la main droite étendue est élevée à la hauteur de la tête et elle va s'élevant en raison même de la puissance avec laquelle on fait cette affirmation. C'est ainsi qu'on apprend à s'affirmer dans les écoles de déclamation... du moins de mon temps...



29

Or la nature présente vingt-sept manières primordiales d'affirmer³⁰, et il y en a plus que cela ! Dans la nature, on affirme comme cela : le bras droit en avant, les doigts repliés.

²⁹ Guide de représentation mimétique de l'ère classique destiné à l'acteur et à l'orateur, tiré de : Austin, 1806, p. X, planche 93.

³⁰ Dans son système de notation des manifestations organiques, Delsarte établit une méthode de division et de classement qui permet de déterminer les diverses formes d'un phénomène expressif. Cette méthode se subdivise à partir des genres (vital, intellectif, animique), puis en espèces, en variétés, en sous-variétés, en types et phénomènes. «Les trois genres nous ont amené à considérer neuf espèces. Prenant chaque espèce pour unité, nous les diviserons elles-mêmes par trois, ce qui nous donnera 27 variétés ; chaque variété, subdivisée à son tour, produira 81 sous-variétés, lesquelles, en continuant la division par trois, nous mettront en possession de 243 types, puis de 729 phénomènes, tous distincts les uns des autres.» (Giraudet, 1895, p. 18). Delsarte semble ici prendre pour modèle les principaux rangs taxinomiques de la nomenclature botanique formalisée par Carl von Linné (1707-1778) dans son ouvrage *Systema Naturae* (treize éditions de son vivant : de 1735-1770). Bref, d'après la «subdivision des espèces et des genres», Delsarte conçoit vingt-sept manières (variétés) de s'affirmer.

Le résultat de ces fameuses études au Conservatoire est de réduire ces vingt-sept manières à une chez ceux qui ont beaucoup étudié ! Et c'est dans beaucoup de choses comme cela.

C'est déplorable mais c'est comme cela. Au milieu de ces contradictions, il y a quelque chose de pis encore que cette consécration des tics : c'est le mépris qu'affectent les maîtres de l'art pour les principes, pour ce qui sent l'exactitude du chiffre, en un mot pour la science d'examen³¹. J'ai apporté la seule feuille d'une méthode de chant, écrite par une femme d'un très grand talent, que j'ai beaucoup admirée, que j'admire... À ce propos, je dois déclarer que, lorsque je critique l'enseignement des maîtres, je n'entends pas atteindre leur talent d'artiste... Elle dit :

«Mes observations seront courtes, car je ne puis pas partager l'opinion de certaines personnes qui pensent pouvoir former de bons chanteurs par de belles théories. Les préceptes les plus savants, les mieux rédigés ne produiront jamais un artiste, pas plus qu'on ne saura chanter sans avoir appris...»

C'est fort bien, mais je ne sais pas pourquoi on fait une méthode !... Sept lignes après, voici ce que nous remarquons :

«Mais avant tout, il importe que ces effets reposent sur des principes vrais, et non sur la fantaisie de l'exécutant. Le chant, comme les autres arts, est soumis à de certaines règles fondamentales dont on ne doit pas s'écarter...»

³¹ À même son système expressif, Delsarte accorde beaucoup d'importance à la valeur des *chiffres*. Dans la *Liste de mes découvertes*, Delsarte écrit relativement à cette «science d'examen par les chiffres : «2. La loi mathématique qui gouverne les idées et leur expression ou démonstration par chiffres des valeurs oratoires. [...] // 4. Écriture de l'accent au moyen de laquelle on peut transmettre à la postérité tous les sons de la voix, tous les accents d'un peuple ou d'un grand orateur. Le tableau contient 3 800 000 accents.». Voir notre édition, p. 612, l. 4-5 et 613, l. 9-11.

Que dites-vous de la contradiction ? On n'admet pas de règles, et voici que maintenant on ne doit pas s'écarter de certaines règles fondamentales ! Va-t-on nous dire au moins ces règles ? Nous les cherchons naturellement. Je les ai cherchées, et voici ce qu'on dit pour terminer cette phrase :

«Je recommande donc la plus grande attention dans l'exécution des exercices suivants dont chaque note doit s'attaquer franchement, mais sans dureté.»

Ceci est suivi d'exercices, et je ne vois plus d'autre texte.

Voilà ce que c'est qu'une méthode de chant, rédigée par une femme de grand talent, d'un talent incontestable, et que j'ai admirée de toute mon âme ! C'est en vue de l'admiration que j'ai pour ce talent que je me suis permis de détacher cette page.

On se dira : «Peut-être va-t-on nous éclairer du moins sur l'exécution ?» Je vais vous donner une idée de ce qui est fait à propos de l'exécution. Un professeur - dont j'aime aussi le talent d'artiste - va nous apprendre la façon dont on doit s'y prendre pour exécuter une cadence, c'est-à-dire un trille : «Il faut qu'il soit pur et net». Il ne l'invente pas que je sache. Toute l'exécution - puisqu'il n'est question que d'exécution - est traitée de cette façon soi-disant sérieuse.

Je vais être obligé de citer mon auteur à propos d'une autre formule. Elle est très importante, très caractéristique, très instructive. Cet auteur était un de mes maîtres de chant³², un homme de beaucoup

³² Professeurs de chant de Delsarte à l'École royale : Louis-Antoine-Éléonore Ponchard (1817-1829), David Banderali (1828-1849), Alexis de Garaudé (1816-1839) et Auguste-Mathieu Panseron (1826-1831) (Lassabathie, *op. cit.*, p. 375-380 ; F. J. Fétis, 1837, p. 188).

de talent. Je ne conteste pas son talent d'artiste. Mais appelé à se prononcer sur les principes de l'art dans sa méthode, voici ce qu'il dit :

«Je m'arrête ! Les froids calculs de l'art ne peuvent qu'anéantir le feu sacré du génie³³ !»

Ceci est écrit en toutes lettres ! Voilà ce qu'on nous dit à propos des règles. J'ai été élevé dans ces croyances-là. Aussi je me suis cru un grand génie comme tous mes camarades ! Je ne sais pas si le feu sacré du génie aujourd'hui est commun, mais de mon temps il était très commun. Tout le monde avait le feu sacré du génie ! Puisqu'il fallait stimuler ce feu et qu'on n'avait pas de règles, pas de principes, quand il fallait paraître en public, savez-vous ce que l'on faisait ? On prenait une bonne tasse de café ! Ce n'est pas une plaisanterie. Ce que je vous dis là est à la lettre. Je le dis très sérieusement. Le talent chez beaucoup de personnes et l'effet produit ne tiennent le plus souvent qu'à une bonne digestion. Je connais beaucoup de gens incapables de rien faire quand ils n'ont pas pris leur tasse de café.

Je dois vous dire maintenant comment j'échappai providentiellement à cette loi, ou plutôt à ce système d'imitation asservissant.

J'étudiais un rôle d'officier mauvais sujet, et cet officier revoyait avec joie son ancien hôtelier, avec d'autant plus de joie qu'il lui devait encore de l'argent³⁴. Il fallait l'interpeller ainsi :

³³ Ce professeur n'est nul autre que Alexis de Garaudé (1779-1852), compositeur et pédagogue. Voir *Discours préliminaire*, notre édition, p. 406, l. 138.

³⁴ Il s'agit des *Maris Garçons*, comédie italienne en un acte, livret de P.C. Gaugiran-Nanteuil, créé à l'Opéra-Comique de Paris le 15 juillet 1806. On retrouve cette anecdote du *papa Dugrand* dans les *Épisodes révélateurs* (notre édition, p. 542, l. 8-12).

«Eh ! bonjour papa Dugrand !...»

C'était là le point de départ, l'entrée du rôle. Voici ce que ma raison me suggérait. Ma raison me disait :

«Il faut te précipiter dans les bras de ce papa Dugrand, et par conséquent tu dois te porter ainsi en avant...»

Je me sentais gauche. Chacun de mes maîtres me disait :

«C'est gauche ! C'est mauvais !», et produisait la chose très bien. Mais je ne saisisais pas en quoi je différais de mes maîtres.

Je me mis à travailler longuement ce *papa Dugrand*. J'ai passé des nuits pour arriver à la possession de l'effet. Je savais que d'autres le disaient très bien. Il fallait que j'y arrivasse ! J'ai passé - je n'exagère pas -, au moins six mois à étudier ce «Bonjour papa Dugrand !»

Dans la salle d'études du Conservatoire se trouvait une colonne avancée qui me servait d'interlocuteur. À chaque instant, j'arrivais disant : «Eh ! bonjour papa Dugrand !», et le nom en est resté quelques années. Les progrès étaient nuls. Je me sentais même de plus en plus gauche. Je me dépitais, lorsque providentiellement un de mes cousins - que je n'avais pas vu depuis quelques années -, vint inopinément au Conservatoire. Apercevant ce cousin, je lui dis :

«Eh ! bonjour... Ah ! pardon... Ah ! quel bonheur... J'ai mon *papa Dugrand* !... Attends-moi ! »

Je remontais rapidement dans ma chambre et, me postant devant ma glace, je me suis mis à répéter mon *papa Dugrand*. Je m'aperçus

alors qu'il y avait une rétraction du corps précédant l'élan vers l'interlocuteur.



J'allais tout en joie retrouver mon cousin et je lui dis :

«Ah ! mon cher ami ! Tu m'as donné, sans t'en douter, la plus précieuse leçon du monde. Grâce à toi, j'ai appris à dire mon *papa Dugrand* !

Il me regarda comme un fou ! Mais je lui expliquai la chose.

Cette première observation fut le point de départ de mes découvertes. Voyez à quoi tiennent les découvertes !... Je me dis :

«C'est étrange ! Il faut tout d'abord réagir... La raison m'avait dit le contraire.... Comment, dans l'excès de joie, au lieu de me précipiter vers l'être aimé, je dois en quelque sorte le fuir³⁶ ! C'est cependant ce

³⁵ Austin, *op. cit.*, p. X, planche 90. Cette attitude scénique s'inscrit dans le répertoire des représentations mimétiques propres au jeu classique. Aux XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècle, un acteur était appelé à étudier et à reproduire ce guide mimétique. Delsarte s'inspire du répertoire classique et associe une telle attitude au principe de *rétroaction*.

³⁶ Dans ses *Épisodes révélateurs*, Delsarte relate sa découverte en fournissant quelques précisions : «Or voici ce qui s'était produit sous l'action naturelle de ma

que la nature m'indique... C'est ce qu'on ne m'avait pas expliqué.»

Si on m'avait dit cela, que de peines on m'eût évitées !... Cependant, mes maîtres réalisaient parfaitement la chose, mais ils ne me disaient pas à quoi tenait la perfection de leur exécution. Ils n'auraient pu d'ailleurs me le dire.

Je constatais donc comment il pouvait se faire que, dans la joie, le corps dut rétroagir³⁷ et je saisis cette première raison : un peintre, admirant son œuvre, ne s'avance pas pour la voir ; il s'éloigne ; il se recule. Il y a donc plusieurs vues : il y a une vue courte et une vue synthétique. C'est probablement cette dernière vue qu'inspire la joie comme l'effroi. Et, en effet, quand nous apercevons un être aimé de près, nous voyons son nez, son oeil ; d'un peu plus loin, nous apercevons son visage ; plus loin encore, nous voyons le torse ; de plus loin, nous voyons l'ensemble ; et comme on aime tout ce qui s'attache à ce qu'on affectionne, on aime le milieu dans lequel il se trouve. Il faut bien réagir alors pour apercevoir tout ce qu'il est ! La force que je recueillis de cette première observation fut d'abord de me mettre en garde contre les

surprise : mes mains ne s'étaient point avancées vers l'objet de ma surprise, pas le moins du monde ! Elles s'étaient, par une extension antérieure du bras, élevées jusqu'au-dessus de ma tête, laquelle, loin de s'élever avec l'exaltation que j'avais affectée jusque-là, s'était abaissée jusqu'à ma poitrine ; et mon corps, chose plus étrange encore, au lieu de se porter vers cet objet attractif, avait soudainement rétroagi en se portant en arrière.» (Voir notre édition, p. 548-549, l. 133-140).

³⁷ Delsarte fournit la genèse de ces mouvements de recul dans ses *Épisodes révélateurs* (notre édition, p. 542-561, l. 6-390). Ce mouvement constitue à l'intérieur de son système sa *loi de la réaction*. Il la nomme soit *rétroaction* soit *rétrogradation*. Angélique Arnaud (1799-1884), élève de Delsarte à la fin des années 1850 traite du concept de rétroaction dans son ouvrage : «Tout objet d'un aspect agréable ou désagréable qui surprend, fait réagir le corps en arrière. Le degré de réaction doit être proportionnel au degré d'intérêt causé par l'apparition de l'objet qui s'offre à notre vue.» (Arnaud, 1882, p. 221).

séductions de la logique³⁸. En effet, qu'est-ce que la logique, sinon l'art de retrouver dans les conséquences ce qu'on a mis dans les principes³⁹. 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 : de même que l'oeil le mieux organisé a besoin pour voir de l'intervention de la lumière, il faut à la raison sa lumière pour ne pas errer, pour ne pas divaguer. J'ai donc été d'abord convaincu de ce fait et j'ai cherché cette lumière.

À propos de l'impuissance de la raison, permettez-moi de vous raconter une assez récente aventure. Je rencontrai, il y a un an ou dix-huit mois, un savant et spirituel critique⁴⁰ de mes amis. Il me dit :

« Mon cher Delsarte, qu'est-ce que vous faites ? »

Je dis :

³⁸ Il importe de préciser que Delsarte s'inscrit pleinement dans les débats de son époque relativement à l'acception plutôt antireligieuse de l'articulation des concepts *raison et logique* qui ont cette tendance au XIX^e siècle « de limiter ou de suspendre la divinité ». (Rey (a), *op. cit.*, t. III, p. 2346). Nous fournissons l'extrait d'un texte que rédige Delsarte en 1870 : « La raison humaine, cette orgueilleuse raison, déifiée de nos jours par une foule de médiocrités perverses désignées sous le titre dérisoire et deux fois outrecuidant de *libres penseurs*, n'est, malgré la haute opinion qu'elle a de ses propres lumières, qu'une aveugle. » (*Traité de la raison*, HML, box 12 a, folder 89a, notre édition, p. 787).

³⁹ À partir de l'observation de ce mouvement de réaction, Delsarte établit les premiers fondements d'une grammaire corporelle. La rétroaction permet à Delsarte d'établir les prémisses d'une loi de l'expression. Aussi, la démarche d'investigation delsartienne est-elle guidée par l'expérience.

⁴⁰ Au XIX^e siècle, la critique « s'invente » dans les domaines de la littérature, des arts et du théâtre (Lacombe, 1997, p. 71).

«Mon Dieu !... Je cherche à coordonner les lois en vertu desquelles l'artiste doit procéder. J'ai eu le bonheur de découvrir des choses réellement fécondes.

- Mais mon cher, il n'y a qu'une loi ! C'est la raison.

- D'accord, mais qui est-ce qui possède la raison ?... De quelle raison me parlez-vous ?... Vous avez votre raison. J'ai la mienne. Nous ne voyons pas de même. Les raisons sont contradictoires à elles-mêmes. En définitive, tout le monde croit avoir la raison. Vous n'avez pas la raison. Tenez, je veux vous prouver à quel point la raison qui n'est pas éclairée par la lumière supérieure est courte. Vous êtes certainement un homme distingué. Vous vous êtes beaucoup occupé de littérature, d'art. Vous écrivez admirablement sur l'art. Je vais vous proposer deux vers. Dans ces deux vers, il y aura certainement un mot qui dominera tous les autres, qui les résumera tous, une expression synthétique qui gouvernera tout. Tout viendra se subordonner à cette expression⁴¹. Voilà ces deux vers :

«L'Onde approche, se brise et vomit à nos yeux
Parmi des flots d'écume, un monstre furieux.»⁴²»

Tout le monde sait cela. Ça paraît une question d'enfant. C'est une question qui vous sera insoluble. Vous ne trouverez pas le mot. Je ne vous prends pas en traître ; vous ne le trouverez pas. Si vous n'avez pas depuis longtemps étudié l'art - je ne dis pas votre art, l'art divin, le procédé même de Dieu -, si vous ne savez pas ce qu'il s'opère de

⁴¹ Delsarte traite ici de *degrés de valeur*. Ils sont présentés de façon explicite en neuvième leçon (p. 333-360).

⁴² Jean Racine, *Phèdre*, (V, 6).

merveilles en vous, à votre insu, si vous [ne] connaissez pas le secret de cet art, je vous déclare que vous ne donnerez pas le mot.

Il cherche et dit :

«L'onde approche, etc. ... C'est *monstre* !

- Êtes-vous bien sûr de cela ?...

- ... C'est *furieux* ! C'est évident. L'adjectif modifiant le substantif donne plus de force !

- C'est beaucoup mieux, mais ce n'est pas cela !

- ... Ah ! ah ! oui, oui, c'est *vomit* !... Parfaitement. Il est évident qu'il ne s'agit pas seulement du monstre et de sa fureur, mais de la façon dont le monstre furieux nous est apparu, n'est-ce pas ? Évidemment, évidemment !...

- Ce n'est pas le mot. Je vous déclare que vous ne le trouverez pas. Ce mot important doit passer inaperçu parce que ce n'est pas un mot sonore... Eh bien ! ce mot est la petite conjonction *et*⁴³... Assurément, si on n'a pas étudié profondément cet art, si on n'est pas initié aux secrets mêmes de cet art, il est impossible d'apercevoir dans la phrase tant de puissance sur cette conjonction. En effet, l'homme qui dit *et* a tout dit, et ce qu'il va dire ensuite ne sera que le

⁴³ Arnaud relate ce même épisode de la conjonction *et* au Cercle des sociétés savantes : «C'est sur *et* qu'il a concentré toute la puissance de son accent ; mais c'est en donnant par le geste, la voix, la physionomie, la signification qui manque à cette particule d'elle-même incolore. [...] [L]a conjonction, aidée de la mimique de l'acteur, a ouvert à l'imagination des perspectives infinies ; les mots n'auront plus qu'à préciser le fait, et à justifier l'émotion qui s'est accrue dans l'attente.» (*Op. cit.*, p. 234).

développement de la synthèse comprise dans cette simple conjonction. Voilà donc à peu près le ton que prendra un acteur ordinaire. J'exagère, mais c'est à peu près le ton :

«L'onde approche, se brise...»

Ceci est antipathique à la nature. Cette manière-là peut faire quelque effet, mais elle n'est pas vraie. Voyons maintenant l'impression produite par ce petit mot... Voilà ce qu'exprime la nature :

«L'onde approche, se brise et vomit à nos yeux
Parmi des flots d'écume, un monstre furieux.»

Tout le reste n'est rien, tout le reste est compris dans *et*, synthétiquement compris dans cette conjonction...»

L'homme distingué auquel je m'adressais convint qu'en effet ce pouvait bien être vrai. Mais il me dit :

«En définitive, les expressions de cet ordre ne sont pas tellement multipliées que vous puissiez trouver beaucoup d'exemples de ce genre.»

Je lui répondis :

«Qu'à cela ne tienne. Je vous ai présenté deux vers. Je vais vous donner deux mots et je vous déclare que vous ne trouverez pas l'application juste de ces deux mots. Dites-moi comment un pauvre dirait : «J'ai faim !» s'il a vraiment faim ? et dites-moi comment il le dira s'il n'a pas faim ? Dites-moi comment un homme riche qui revient de la chasse dit : «J'ai faim ! J'ai faim !» devant une bonne table ? Vous

allez peut-être me dire que ça ne se ressemble pas ; que le pauvre dira d'une façon lamentable : «J'ai faim !» et le riche d'une toute autre manière. C'est évident. Cela tombe sous le sens. Tout le monde en dira autant, mais il faut spécifier. Il s'agit de savoir sur quel terme doit porter l'intensité articulée du mot. Est-ce sur le mot : «J'ai» ? Est-ce sur le mot *faim* qu'il doit appuyer ? Je ne vous demande pas quelle sera la couleur de cette expression, mais quelle est la forme intensive de la chose. Y a-t-il plus de valeur sur le mot *faim* chez le pauvre ou chez l'homme riche qui a bon appétit ?»

Il réfléchit un moment, et il me dit :

«Le riche, préoccupé par sa personnalité, la fera sentir sur le mot *J'ai*. Il dira : «J'ai», en appuyant. Le pauvre qui ne se préoccupe que de sa faim, appuiera sur le mot *faim*...

- C'est parfaitement logique. C'est parfaitement conforme à la raison. Mais c'est absolument faux, absolument contraire à la nature, et s'il arrive qu'un pauvre vous dise : «J'ai faim», en appuyant sur le mot *faim*, soyez sûr qu'il n'a pas faim, qu'il vous trompe ! Voilà ce qu'exprime la nature : le pauvre insistera sur *J'ai*...

Prenons une phrase équivalente à celle-là : «Je meurs de faim !» Sur quel mot insisterez-vous ? Ce sera sur le mot : *meurs*. Eh bien ! *j'ai* signifie : je meurs, je souffre, je meurs du besoin de la faim. Le mot *faim* tombe. Il n'y fait pas attention. Si le pauvre veut me tromper, il se dira, composant son rôle : «Il faut que cet homme sente que j'ai faim», et il dira : «J'ai faim !»

Au contraire, l'homme bien portant savoure en quelque sorte sa faim et il dira en insistant sur le mot *faim* : «J'ai faim !»... Voilà la

nature. Cela semble contraire de prime abord à la raison, mais il faut en prendre hardiment son parti.»

Je crois en avoir dit assez pour prouver la nécessité de la science. Il faut à l'artiste⁴⁴ un critérium d'examen. Il lui faut une loi⁴⁵. 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. La science est à mes yeux la possession d'un critérium d'examen contre lequel aucun fait ne proteste⁴⁶. Où trouverons-nous ce critérium ? Le demanderons-nous à la philosophie ? Je ne sais qui a dit que pour juger un philosophe, il fallait prendre un autre philosophe ! Les philosophes sont contraires les uns aux autres. Nous trouvons encore là ce que nous avons vu chez les professeurs du Conservatoire. J'ai cherché là un critérium. Je ne l'ai pas vu. Je me suis dit :

«S'il y a quelque part un critérium infaillible contre lequel aucun fait ne proteste, ce critérium est divin.»

Il ne peut pas être humain, parce que l'homme est faillible, parce que la science à tout moment faiblit. Il ne s'agit pas de ces règles, de ces principes à la façon du grammairien, par exemple, qui vous donne en quelques pages les règles de la grammaire et qui vous donne après des volumes

⁴⁴ Delsarte dira à cet effet : «L'artiste doit savoir la raison des choses. Il doit posséder l'Art. // L'Art est composé de trois voies : / la musique, la logique, la plastique. // L'artiste doit posséder et gouverner ces triple voies des manifestations humaines.» (HML, box 2c, folder 125, notes de James Steele MacKaye, c. 1869).

⁴⁵ Delsarte se réfère ici à sa «loi mathématique qui gouverne les idées et leur expression ou démonstration par chiffres des valeurs oratoires» (*Liste de mes découvertes*, notre édition, p. 612, l. 4-5). Nous référons aussi le lecteur à la neuvième leçon du présent document.

⁴⁶ «*Liste de mes découvertes* // 1. Critérium d'examen contre lequel aucun fait ne proteste. Spéculum d'unité ou principes générateurs des sciences.» (Notre édition, p. 612, l. 2-3).

d'exceptions ! Il faut quelque chose d'absolument vrai, d'infaillible. Cette chose infaillible est nécessairement divine.

Je me suis dit :

«Si Dieu s'est révélé à l'homme, il a dû lui donner la clef des sciences. C'est donc dans sa parole et non chez les philosophes qu'il faut que j'aie cherché le critérium dont j'ai besoin et sans lequel je ne puis rien.»

Ce critérium je l'ai trouvé, et vous pourrez en juger par sa fécondité dans les leçons que j'aurai à donner ultérieurement.

Mais avant de parler de ce critérium, il faut que nous ayons une sérieuse définition de l'art, et ici j'ai encore cherché. J'ai cherché une définition. Il me fallait une définition féconde qui fut, dans le champ des investigations, une lumière qui put enfin me faire jour et féconder mon travail. Je n'ai rien trouvé de semblable. Je n'ai pas trouvé une définition de l'art tel que je l'entends. Non pas de la peinture, de la musique, des Belles-Lettres, mais de l'Art.

J'ai parlé d'une définition pratique. J'ai donc cherché à côté de l'art une définition du Beau, et Platon m'a répondu cette belle chose :

«Le Beau est la splendeur du Vrai⁴⁷.»

⁴⁷ «Formule attribuée à Platon par Victor Cousin. Elle ne figure d'ailleurs nulle part dans les œuvres de Platon.» (Souriau, 2004, 235). Dans cette formule, le Beau se confond avec le divin. Victor Cousin (1792-1867) écrit à cet effet : «Dieu se manifeste à nous par l'idée du vrai, par l'idée du bien, par l'idée du beau. Ces trois idées sont égales entre elles et filles légitimes du même père. Chacune d'elles mène à Dieu, parce qu'elle en vient. [...] Dieu [...] est le principe de la beauté, et comme auteur du monde physique et comme père du monde intellectuel et du monde moral.» (Cousin, 1853, p. 199).

J'ai été émerveillé de l'éclat de ces termes. Saint Augustin dit d'un autre côté :

«Le Beau est l'éclat du Bien et du Bon⁴⁸.»

Armé de ces définitions, voyons un peu si elles sont pratiques, si réellement nous en pouvons tirer un sérieux parti dans le domaine de l'art pour constituer, pour réaliser le Beau. Je suppose que moi, sculpteur, j'aie à réaliser un beau nez... Dans un visage, il faut commencer par quelque chose. Je prends le nez et, armé de cette définition, je cherche à exécuter le Beau. Je dis : «Le Beau est la splendeur du Vrai !», et je me demande ce qu'est la splendeur du Vrai à propos du nez... Je ne le trouve pas. Je me sens impuissant avec cette autre définition : «Le Beau est l'éclat du Bon.», et je ne le vois pas davantage... Ce ne sont pas ces définitions que je demande. Il me faut une définition qui soit une lumière pratique. La définition de Platon exprime le Beau idéal. Celle de saint Augustin exprime admirablement le Beau moral... Il faut à l'artiste le Beau plastique. La définition du Beau plastique n'est pas donnée... Il la faut.

Aujourd'hui, je n'ai pas le projet de rien définir, de rien déduire. Je vous promets cette définition. Je vous montrerai comment on peut procéder à l'aide d'une définition et accomplir quelque chose. Je dois me borner aujourd'hui à livrer à vos méditations ma définition de l'art.

⁴⁸ Chez Plotin, Augustin d'Hippone et Thomas d'Aquin, le Beau se manifeste dans l'art par le biais de l'idéal. Pour l'artiste qui tente de lui donner forme, l'atteinte du Beau participe à l'ascension de l'esprit. (Cauquelin, 1999, p. 17 et 20). Augustin d'Hippone (354-430) s'inscrit dans une tradition dans laquelle l'Être participe à une recherche du Bien : «De Platon à Augustin et à Thomas d'Aquin, l'Être premier est le Bien transcendant qu'il faut connaître.» (Rey (a), *op. cit.*, t. I, p. 986).

Je vous devrai ensuite la définition de mon but et son objet. Après avoir défini l'art, nous aurons à nous préoccuper des moyens, et la somme des moyens vous paraîtra quelque chose d'effroyable comme nombre. Vous vous trouverez en face de centaines de millions de faits... Je n'exagère pas, et vous verrez que si nous ne possédons pas un critérium clair et tout-puissant, il est impossible de tirer parti de ces faits.

Voici donc cette définition. - J'aurai la prochaine fois à revenir sur chacun de ses termes. J'ai le devoir de justifier ces termes, afin de ne pas vous laisser dans le vague. - L'art est à la fois la connaissance, la possession et la direction libre et volontaire des agents⁴⁹ en vertu desquels se révèlent la Vie, l'Âme et l'Esprit⁵⁰.

C'est l'application sciemment appropriée du signe à la chose.

L'art n'est pas, comme l'on dit, l'imitation de la nature. Il en est la représentation idéalisée⁵¹. C'est le rapport synthétique des beautés éparses de la nature à un type supérieur et défini.

⁴⁹ Agent : «Didact. Ce qui agit, opère ; force, corps, substance intervenant dans la production de phénomènes. [...] Ce qui exerce une action, par sa nature même.» (Rey (a), *op. cit.*, t. I, p. 145).

⁵⁰ Au point de départ, la Vie correspond à la force vitale, principe d'organisation propre aux êtres vivants, distincte «de l'âme pensante comme de la matière» (Rey (a), *op. cit.*, t. IV, p. 1969) ; l'Esprit permet la connaissance de type intellectuelle ; l'Âme est constituée d'une nature radicalement supérieure aux précédentes : elle transcende les possibilités apparentes de la nature.

⁵¹ Charles Baudelaire (1821-1867), dans un article de 1846, louant la peinture de Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), définit l'art du portrait comme «la représentation du modèle idéalisé» (Baudelaire, 1961, p. 921). Pour sa part, Honoré de Balzac (1799-1850), dans un roman qu'il publie en 1847, écrit : «l'art, c'est la création idéalisée, [...], [une] insaisissable nature morale qu'il faut transfigurer en la matérialisant» (Balzac, *La Cousine Bette*, 1977, t. VII, p. 246). Chez ceux-ci, tout comme chez Delsarte, l'art est l'évocation d'une «spiritualisation de la matière» (Andréoli, 2001, p. 98).

L'art est ensuite et surtout la tendance de l'âme déchue vers sa pureté primitive ou sa splendeur finale⁵².

L'art, en un mot, est la recherche du type éternel.

[Deuxième leçon]

Nous avons l'autre jour constaté l'impuissance des écoles officielles à propos de l'art, puisque les parties dont se compose l'art - celles qui concourent à sa formation - sont enseignées à droite et à gauche. On enseigne la musique ici, les Belles Lettres là, la peinture là. Il est évident qu'il ne peut, d'aucune de ces écoles spéciales, sortir un artiste.

Appelé à nous expliquer sur les principes de l'art, nous avons constaté que la plupart des maîtres - et particulièrement des maîtres de chant - affectent un certain mépris pour tout ce qui est exact. Ils n'aiment pas les chiffres ; ils les détestent et ne s'en cachent pas. Cependant, les nombres - comme disent les Saintes Lettres⁵³ - sont nos initiateurs dans les sciences. Saint Augustin a merveilleusement défini la musique, par exemple «la lumière des nombres⁵⁴». Il est dit que «La sagesse est la pensée de Dieu» et que «les nombres en sont

⁵² Le propos renvoie à la «chute de l'homme» (Gen. 2.8-9) et à la possibilité de l'homme de s'élever, par le biais de l'art, au type éternel. L'art est ici perçu, selon le paradigme romantique, telle une expression de l'absolu.

⁵³ «Certes la création tout entière est en soi belle, car elle est créée par Dieu, source de toute beauté et unité parfaite. Dieu a tout disposé avec mesure, nombre et pondération, nous révèle la Sagesse (Ancien Testament, *Livre de la Sagesse*, in Lories, et al., 2002, p. 42).

⁵⁴ Augustin s'inspire ici des Écritures et des théories pythagoriciennes relativement à la loi des nombres en musique, en astronomie et en architecture.

l'expression⁵⁵». Le nombre est incessamment, dans les saintes écritures, associé à la sagesse.

D'où vient donc cette antipathie des maîtres de l'art pour le nombre ? Saint Augustin va vous le dire... Vous voyez que cette antipathie ne date pas d'hier... Il considère, dit-il, les chiffres comme une chose froide et vide parce qu'il n'en voit pas la moelle.

À propos de l'inspiration préconisée par ces mêmes maîtres - l'inspiration du moment dont je parlais -, il est assez curieux de savoir ce qu'en pensait le plus grand comédien des temps modernes. Garrick⁵⁶ disait :

«Je ne me fie pas à cette inspiration qu'attend une médiocrité paresseuse⁵⁷.»

⁵⁵ Chez Augustin d'Hippone, les nombres forment les conditions de l'expression parfaite, en musique comme en architecture. «Les nombres sont nécessairement présents à tous les niveaux de la Création, puisque c'est grâce à eux que l'univers est ordonné. On les perçoit par la voie des sens dans la musique, mais ils sont aussi perceptibles à qui sonde les profondeurs de son âme. [...] La musique est donc plus qu'une science pour saint Augustin, elle est véritablement une voie de sagesse, une expérience mystique qui mène à Dieu.» (Lories et al., *op. cit.*, p. 45).

⁵⁶ David Garrick (1717-1779) est l'une des figures dominantes du théâtre britannique du XVIII^e siècle. «Garrick domine la scène anglaise dès 1741. Acteur, directeur de théâtre et auteur, il s'illustre dans les grands rôles de Shakespeare dont il fait redécouvrir partiellement le texte original, grâce à ses adaptations. Lors de ses deux années passées en France, il suscite une vive admiration, notamment celle de Diderot qui le cite à maintes reprises.» (Hubert, 1998, p. 147). À l'époque de Garrick, l'art de l'acteur relevait d'un code mimétique et d'une déclamation traditionnels. Par l'entremise d'une gestuelle qui se modèle sur les attitudes, gestes et expressions faciales de ses contemporains, Garrick transforme l'art de l'acteur. Précisons que Garrick est d'ascendance française (La Garrigue).

⁵⁷ Garrick calculait ses effets, étudiait son rôle, puis par le procédé de la réflexion, il ordonnait et combinait les éléments de gestuelle, de physionomie et de voix à l'intérieur de séquences passionnelles correspondant au personnage et à la situation dramatique (Roach, 1985, p. 141).

Donc, pour lui, l'inspiration qu'attend l'acteur était le fait de la paresse et de la médiocrité. À ce propos, voici une chose assez curieuse et instructive pour ceux qui exaltent l'inspiration du moment : Talma disait que tout était absolument calculé dans tous ses effets, qu'il ne laissait rien au hasard⁵⁸. On contestait ceci⁵⁹, et pour le prouver d'une façon irrésistible, il dit :

«Tenez ! posez-moi une addition. Je ferai l'opération tout en vous disant une scène.»

Il faut que l'acteur n'ait pas même à penser à ce qu'il fait. Il faut que la chose ait été tellement étudiée qu'elle coule de source et, pour ainsi dire, sans qu'on y pense.

Il se tira admirablement de cette épreuve. Il fit cette expérience et il réussit complètement. Il dit la scène d'Auguste et de Cinna⁶⁰, faisant une opération sur des chiffres qu'on lui avait écrits à la craie :

«Prends un siège, Cinna, prends... (3 fois 3 font 9)... et sur toute chose... (3 fois 9 font 27)

Observe exactement la loi que je t'impose...⁶¹ (3 fois 27...), etc.»

⁵⁸ L'épouse de Talma écrit : «Lorsqu'un élève sera maître de son instrument (qui est la voix) ; lorsque cet instrument produira graduellement et à volonté tous les sons, et qu'il exprimera tous les sentimens dont l'âme peut être agitée : quand le jeune acteur aura la faculté de s'émouvoir facilement, de s'attendrir lui-même par ses propres accens ; quand, dis-je, il se croira capable de peindre avec sa voix toute espèce d'émotions : alors il pourra commencer à régler son geste, pour obtenir de plus grands effets.» (Vanhove, 1836, p. 78).

⁵⁹ Au XVIII^e tout comme au XIX^e siècle, le jeu, pour certains, relève de l'étude et de la raison, pour d'autres de la passion et de l'inspiration. La référence à Diderot (*Paradoxe sur le comédien*) est manifeste.

⁶⁰ *Cinna ou la Clémence D'Auguste*, tragédie de Pierre Corneille, créée au Théâtre du Marais en 1639. Talma interprète le rôle de Cinna en 1802.

Cette opération réussit merveilleusement, et il fit frémir toute l'assemblée ! Voilà bien des arguments contre l'inspiration du moment !

Vous savez par quelle heureuse rencontre j'ai échappé - je suis bien fâché de parler de moi, mais j'y suis bien forcé - à ce système d'imitation asservissant qui fait qu'on attribue tout à un exemple muet. Je vous ai parlé de cette découverte de la rétroaction. Cela paraît n'avoir pas une grande importance ; cependant, cette importance fut si grande pour moi que cette rétroaction me révéla un triple état dans l'homme que j'ai retrouvé ultérieurement partout : un état concentrique, un état excentrique et un état normal⁶². Cet état concentrique est nécessairement l'état du patient⁶³. Quand on est soumis à quelque émotion, il faut que cette rétroaction ait lieu de toute nécessité. C'est donc un affreux contresens qui se perpétue de jour en jour que ces déclarations amoureuses qui se font dans tous les théâtres - et surtout à l'Opéra-Comique⁶⁴ - en portant le corps en avant⁶⁵. Les ténors disant : «Je

⁶¹ Acte V, scène 1.

⁶² Alfred Giraudet (1845-1911) fournit des explications relativement à ces états en relation aux trois natures de l'être (Vie, Esprit, Âme) : «Les sens cherchent à se mettre en contact avec le sujet vers lequel ils tendent en affectant une forme de dilatation, d'expansion, afin d'offrir une plus large surface à la sensation. Les organes semblent alors s'éloigner de leur centre. Nous appellerons donc le genre vital, dans ses manifestations physiques : *genre excentrique*. // [...] [L]es spéculations intellectuelles, la réflexion ramènent tout l'être vers un centre unique, le cerveau, qui détermine une rétraction générale des organes et des sens. Nous nommerons le genre intellectif dans ses manifestations physiques : *genre concentrique*. // L'Âme, enfin, qui est l'action des vertus affectives de l'être, se maintient dans un état d'équilibre qui donne aux organes le calme, la quiétude, la proportion normale ou tenant le milieu entre les deux états précédents et opposés. Le genre animique dans ses manifestations physiques s'appellera donc : *genre normal*.» (*op. cit.*, p. 16). Delsarte établit son système expressif à partir d'un centre et de ses opposés, principe d'équilibration.

⁶³ Ici, l'*agent* s'oppose à *patient* : l'*agent* exerce une action, par sa nature même (Rey (a), *op. cit.*, t. 1, p. 145). Delsarte dit que le «mouvement rétroactif est celui de tout patient» (*Cours d'Esthétique appliquée*, 1859, 3^e leçon, (HML, box 12 c, folder 40)).

⁶⁴ À l'époque où Delsarte dirige son *cours d'Esthétique appliquée* (1858), l'Opéra-Comique est l'objet d'attaques accablantes : «Tout y est usé, le répertoire aussi bien que le personnel qui l'interprète» (Lacombe, 1997, p. 253).

t'aime !» ne manquent pas de porter le corps en avant. Il est évident que s'ils aimaient, ils éprouveraient réellement ce sentiment de l'amour et ils l'exprimeraient par un mouvement rétroactif infiniment plus vrai.

Je vous parlais des tics l'autre jour. Cet art-là en est plein. Un amoureux au théâtre porte la main au coeur en disant qu'il aime. C'est encore un affreux contresens. Pourquoi ? C'est que tout naturellement la main se porte vers l'être aimé, soit pour le caresser, soit pour l'appréhender, soit pour le rassurer, soit pour le défendre. Jamais la main ne se porte vers le coeur dans ce cas-là. Elle ne se porte vers le coeur que quand il y a souffrance et, dès lors, vers le coeur, contractée. Jamais une main calme ne se porte vers le coeur. La main ne se porte vers le coeur que quand il y a souffrance. (Applaudissements.)

En vertu de ce principe de l'agent et du patient, il est aisé de remarquer que dans ce passage de Phèdre :

«Dieux ! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts !

[...]

Suivre de l'oeil un char fuyant dans la carrière ?⁶⁶»

⁶⁵ Au sujet du principe de rétroaction, Delsarte écrit en 1870-1871 : «Reste maintenant à trouver la raison justificative de ce mouvement rétroactif du corps, si étrangement illogique. Cherchons donc dans quel cas et sous l'action de quels sentiments l'homme peut s'éloigner de l'objet qu'il considère. D'abord, il s'en éloigne toutes les fois qu'il lui inspire de la répulsion. Il s'en éloigne notamment quand il lui cause de l'effroi. Ceci tombe sous le sens et se prouve de soi.» (*Mes Épisodes révélateurs*, notre édition, p. 558, l. 326-331). Aussi, le phénomène de rétroaction est-il associé au mouvement du torse en réponse à un stimulus externe (objet considéré).

⁶⁶ Pièce de Jean Racine créée le 1^{er} janvier 1677. Les vers se lisent comme suit :
«Dieux ! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts !
Quand pourrai-je, au travers d'une noble poussière,
Suivre de l'oeil un char fuyant dans la carrière ?» (1,3).

où une très grande artiste produit un effet tant applaudi⁶⁷, il ne s'agit pas de suivre affectueusement, il s'agit de suivre de l'œil ; et quand l'œil suit quelque chose, il le suit en se reculant, - comme je le disais du peintre qui admire son oeuvre par un mouvement de rétroaction-, de sorte qu'il y aurait dans ce cas un repliement sur soi-même, et non une inclinaison en avant.

Il y a encore un autre effet qui a été très puissant au théâtre dans le rôle d'Émilie⁶⁸ :

«Il te peut en tombant écraser sous sa chute.⁶⁹»

Cet effet qui se produit avancé n'est pas vrai relativement à Émilie. Supposez que son amant soit, à sa vue, écrasé. Que ferait-elle ? Un mouvement d'horreur la saisirait : elle reculerait ; elle n'avancerait pas et surtout n'ajouterait pas le poids de son corps au poids qui l'écrase ! (Rires.)

⁶⁷ Rachel interprète Phèdre en 1843. Les éloges de son interprétation se font nombreux : «Ces vers divins, que depuis longtemps cependant nous nous répétions sans en être émus, accoutumés que nous étions à leur douceur enchanteresse, Rachel les a dits avec tant de grâce et de puissance, qu'une odeur nouvelle et charmante s'en est exhalée ; nous sentions qu'ils refleurissaient. Et à cet endroit [IV, 6] où Phèdre s'écrie, après l'éloquent tableau de ses crimes : // "Misérable ! et je vis, et je soutiens la vue / De ce sacré soleil dont je suis descendue", // la tragédienne a été si belle, qu'il a passé sur la salle tout entière un de ces souffles mystérieux qui tirent des grandes assemblées les murmures que les vents font sortir des vagues.» (G. de Molènes, *Revue des Deux mondes*, 1843, Chronique de la quinzaine, 31 janvier 1843).

⁶⁸ En septembre 1838, Mademoiselle Rachel interprète le rôle d'Émilie (*Cinna* de Corneille) au Théâtre-Français. Le début du XIX^e siècle se réapproprie le répertoire comélien. Les romantiques voient en Rachel la personnification de la nouveauté par le génie de son jeu (nuances de sa déclamation).

⁶⁹ Pierre Corneille, *Cinna ou la Clémence D'Auguste* (I,1).

Auguste, au contraire, pourrait dire : «Je pourrais, en tombant, t'écraser sous ma chute» et appuyer ce mouvement avancé parce qu'il est agent. Dans l'autre cas, il y a un mouvement de retrait absolument nécessaire.

Cependant - c'est assez curieux -, ces effets sont très puissants au théâtre parce qu'il y a deux choses bien distinctes et qui sont presque toujours confondues au théâtre : c'est le *naturel* et le *vrai*⁷⁰.

On peut produire énormément d'effet au théâtre, pourvu qu'on soit naturel. Il n'est pas absolument nécessaire d'être vrai ! C'est surtout par le naturel que l'acteur produit de l'effet. Pourquoi ? C'est que pour être naturel, il suffit d'être réellement doué par l'instinct - et l'instinct frappe surtout les masses -, tandis qu'il faut, pour être vrai, être doué d'un esprit philosophique qui ne se trouve pas souvent. Entre la vérité et le naturel, s'il y avait à choisir, il faudrait, pour plaire à la foule, opter pour le naturel, quoiqu'il faille cependant être vrai. Voilà pourquoi des effets exprimés d'une façon simplement naturelle - quoique faux - ont été très puissants au théâtre⁷¹.

⁷⁰ Delsarte semble ici se référer au *Paradoxe* de Diderot : «Réfléchissez un moment sur ce qu'on appelle au théâtre "être vrai". Est-ce y montrer les choses comme elles sont en nature ? Aucunement, le vrai en ce sens ne serait que le commun. Qu'est-ce donc que le vrai de la scène ? C'est la conformité des actions, des discours, de la figure, de la voix, du mouvement, du geste, avec un modèle idéal imaginé par le poète et souvent exagéré par le comédien. Voilà le merveilleux.» (Diderot, 1992, p. 103). Diderot oppose le comédien «de nature», qui «joue d'âme», à celui qui travaille de façon mesurée, ordonnée. Le naturel au théâtre étant, pour lui, le comble de l'artifice. Dans cet esprit, Delsarte dira à l'un de ses élèves : «La nature donne les qualités de la personne (la figure, la voix, le jugement, la finesse). C'est à l'étude des grands modèles, à la connaissance du cœur humain, à l'usage du monde, au travail assidu, à l'expérience et à l'habitude du théâtre de perfectionner le don de la nature. – Diderot.» (*Leçon avec l'élève Johen*, notes de J. S. MacKaye, c. 1870, HML, box 2c, folder 84).

⁷¹ «Des sensibilités diverses qui se concertent entre elles pour obtenir le plus grand effet possible, [...] cela me fait rire. J'insiste donc, et je dis : "C'est l'extrême sensibilité qui fait les acteurs médiocres ; c'est la sensibilité médiocre qui fait la multitude des mauvais acteurs ; et c'est le manque absolu de sensibilité qui prépare les acteurs sublimes".» (Diderot *op. cit.*, p. 98). M^{lle} Dumesnil (1713-1802) est l'une de ces actrices dont le jeu était guidé par la passion et l'inspiration : «Après des débuts en province,

Nous avons vu aussi que la plupart des effets consacrés dans ces écoles spéciales d'art sont basés précisément sur des tics de métier et, par conséquent, profondément erronés. Nous avons vu combien ces recommandations peuvent stériliser le talent du comédien ou du chanteur ou du peintre. Vous avez vu que ce que la nature donne et produit sous 27 aspects⁷² se trouve réduit à un dans nos écoles. Vous vous rappelez ce que j'ai dit de l'affirmation. Ça se trouve dans beaucoup de cas. Les 27 manières d'affirmer se trouvent réduites à une chez ceux qui ont beaucoup étudié... La belle avance ! Mais enfin, c'est comme cela.

J'ai signalé l'impuissance de la plupart des définitions au point de vue qui doit nous préoccuper. N'ayant pas {trouvé} de définition sérieuse de l'art, nous avons cherché les définitions du Beau, mais nous avons constaté que le Beau plastique avait été oublié et, par conséquent, je vous dois donc cette définition du Beau. Je vais vous la donner : le Beau - je parle ici du Beau plastique⁷³ - est cette

titulaire des premiers rôles tragiques à la Comédie-Française de 1737 à 1776 [...], elle bouscule le jeu classique, ose courir sur la scène, a des mouvements inattendus qui saisissent le public.» (Corvin, 1998, p. 540-541). Dans son *Paradoxe*, Diderot s'inspire de l'opposition entre le jeu de M^{lle} Dumesnil (sensibilité) et de la Clairon (raison).

⁷² Selon le système de classification delstarien, les trois *genres* (Vie, Esprit, Âme) peuvent chacun se subdiviser en trois *espèces* ou états de l'être, pour un total de neuf. À leur tour, ces neuf espèces peuvent encore une fois chacune se subdiviser en vingt-sept *variétés* de manifestations organiques. Bref, ce système, défini selon le multiple de trois, constitue la fondation de la méthodologie de classification de l'agent mimique, classification permettant d'identifier la forme des phénomènes corporels.

⁷³ Plastique : «Du grec πλαστικός, qui peut être modelé, mis en forme. Du modelage de l'argile, le terme s'est étendu à tous les arts de la forme et du dessin, qui s'adressent à la vue et s'expriment essentiellement dans l'espace.» (Souriau, 2004, p. 1140). Ce *Beau plastique* relève, chez Delsarte, du langage mimique.

harmonie qui résulte de la disposition dynamique des formes opérées en vue de la fonction ou de la faculté⁷⁴.

Tout d'abord, avec cette définition, nous voilà obligés de nous demander ce qu'est la fonction du trait auquel nous nous adressons. Nous avons parlé du nez l'autre jour... Revenons donc au nez. Spécifions en un mot. Je ne puis parler de toute une académie, ce serait trop. D'abord, nous nous demanderons quelle est la fonction du nez. La fonction, c'est l'olfaction. Il faut que nous sachions quel est le foyer de ce sens. - Je vous demande pardon. Ça sera probablement long et ennuyeux. Je crois qu'il vaut mieux réserver cette chose. Je vais tâcher d'abrèger cela -. Il y a là un os fort curieux, d'une ténuité prodigieuse, rempli de cellules inextricables, tapissé par la muqueuse, et des filaments en nombre prodigieux viennent aussi tapisser cet os ethmoïdal⁷⁵. Il faut que cet os soit protégé et contenu par les os propres du nez qui servent de base aux voûtes orbitaires.

Ensuite, nous avons à examiner des muscles dilatateurs ou abaisseurs ou releveurs et nous avons, au point de vue de cette fonction de l'olfaction, à nous demander ce que chacun des traits qui concourent à cet ensemble signifie, quelle est sa participation dans la fonction générale et si chacun de ces détails n'a pas la forme qu'il doit

⁷⁴ Ces formes opérées sur le plan de l'harmonie (rapport de conciliation entre le tout et ses parties) relèvent ici de cohérence (*cohaerens* «ce qui est rattaché à»). Dans le contexte, Delsarte exprime ici (en référant au concept d'*harmonie*) le caractère dynamique et *cohérent* du rapport entre les parties composant un tout. De plus, précisons que chez Delsarte, la *beauté plastique* se manifeste dans un rapport reliant forme et sujet agissant, à l'intérieur de laquelle se situe une dimension fonctionnelle destinée à déterminer la spécificité (fonction) expressive de l'organisme vivant. (Notes d'un séminaire avec le professeur André Villeneuve, Doctorat en Étude et pratique des arts).

⁷⁵ Nous ignorons si Delsarte a fréquenté les cours d'anatomie de l'École des Beaux-Arts de Paris. Toutefois, nous savons qu'il a assisté à des leçons à l'amphithéâtre pratique de l'École de médecine.

avoir. L'ensemble ne pourra pas répondre à la définition que je viens de donner.

Si, par exemple, les os propres du nez étaient déprimés, il y aurait oblitération et le nez serait un vilain nez parce qu'il ne répondrait pas au but pour lequel il aurait été produit. Je suis {fâché} de m'être embarqué dans cette analyse. Je vais la suspendre. Pour ne pas faire d'application, un petit exemple : il y a des chiens fort peu doués du côté du flair. Les bouledogues, par exemple, n'ont pas de flair : chez eux l'ethmoïde est déprimé et mal logé. Chez les levrettes, le même défaut existe par une autre raison : le museau allongé loge à l'étroit cet ethmoïde. Chez le chien de chasse, c'est tout autre chose : il est parfaitement logé. Il y a dans les naseaux du chien de chasse une mobilité très remarquable et qui doit nécessairement constituer la beauté. La laideur cache donc toujours un vice, fatalement⁷⁶.

Veillez expérimenter cette définition et étudier les choses au point de vue de cette définition, vous verrez qu'elle est parfaitement fondée et qu'elle vous rendra de sérieux services. On ne doit pas dire : «On ne discute pas des goûts et des couleurs.» C'est faux ! Le Beau est absolu. Le Beau est mathématique⁷⁷.

⁷⁶ En matière de philosophie esthétique, Delsarte se réfère souvent à Thomas d'Aquin. Chez ce dernier, «[t]rois [conditions] sont requises pour la beauté : d'abord, l'intégrité ou la perfection (*integritas sive perfectio*), car des choses brisées sont, par cela même, laides ; ensuite, la juste proportion ou l'harmonie (*debitra proportio sive consonantia*) ; et enfin, l'éclat (*claritas*). (Thomas d'Aquin, *Summa theologiae* I, qu. 39, art. 8, rép., *Opera Omnia*, t. 4, p. 409, in Lories, *op. cit.*, p. 61). Pour Delsarte, il apparaît que le Beau est inséparable du Bien.

⁷⁷ Delsarte se réfère ici à l'ordre mathématique au cœur de la Création. Le Beau est conçu telle l'harmonie. Augustin d'Hippone, dans son *Traité de la Musique (De Musica)*, conçoit la musique telle une science liée à la mathématique, une science de mouvements ordonnés. Par exemple, la beauté des sons (musique) suppose la combinaison de sons qui concourent à un effet d'ensemble harmonique.

Nous arriverons aux exemples dans d'autres leçons, mais il faut que je me débarrasse des définitions. Elles sont nécessaires. Une formule constitue un compas intellectif⁷⁸. Il faut à l'esprit une formule comme il faut un instrument dans les mains de l'ouvrier. Ces formules sont cependant, en général, sèches et arides, mais enfin, elles sont nécessaires. Vous me pardonnerez donc de n'être pas amusant. Je vais donc examiner la définition que je vous ai donnée et je vais tâcher d'en justifier les termes. Après avoir défini l'art, nous avons à définir le but de l'art et son objet. Quand nous aurons défini le but de l'art et son objet, nous caractériserons la somme des moyens à propos de laquelle il nous faudra le critérium dont j'ai parlé, critérium sans l'assistance duquel il serait très difficile qu'il y eût quelque chose de raisonnable sur cette somme immense de phénomènes si différents.

L'art – la définition ici est complexe ; elle est prise à toutes sortes de points de vue -, l'art est à la fois la connaissance, la possession et le gouvernement⁷⁹ des appareils ou agents en vertu desquels se révèlent la Vie, l'Âme et l'Esprit.

[La connaissance]

La connaissance suppose une certaine science des moyens dont il sera question. Voilà donc la science qui forme le point de départ de l'art. Il

⁷⁸ Pour Delsarte, ce compas permet de donner la mesure, la valeur qualitative des phénomènes. Il s'agit de l'«application sciemment appropriée du signe à la chose». (*Compas intellectuel*, box 1, folder 26 b, item 11).

⁷⁹ L'enseignement de Delsarte, constitué d'un ensemble de connaissances théoriques et pratiques, vise la formation d'un sujet créateur. La *connaissance* relève d'une compréhension des lois expressives (il est possible de prétendre que Delsarte se réfère ici à la *technè* désignant la connaissance des règles régissant l'activité artistique); la *possession*, elle, nécessite l'application de ces lois ; enfin, le *gouvernement* participe à la «direction libre et volontaire» de l'interprète à l'intérieur d'un processus de choix conscients.

faut en effet connaître la valeur relative des phénomènes à l'aide desquels l'Âme, la Vie et l'Esprit se révéleront. Cela n'est pas commode, mais c'est nécessaire. Il faut que ce soit.

La possession

Il faut posséder, c'est-à-dire qu'il faut que cette science passe à l'état de conscience. Il faut pouvoir généraliser ce qu'on possède. Comme le disait Jacotot : «Tout est dans tout⁸⁰». Pour savoir bien quelque chose, [il faut] l'apprendre et le répéter constamment. C'est en reproduisant une chose incessamment qu'on arrive à la possession.

[Le gouvernement]

Enfin, il faut la gouverner : on ne possède que ce qu'on connaît, et on ne gouverne que ce qu'on possède. Il faut donc connaître, posséder et gouverner ces agents en vertu desquels se révèlent la Vie, l'Âme et l'Esprit. (Applaudissements.)

J'aurai à vous entretenir de cette triple entité de l'être dans une prochaine leçon. Cependant, j'anticiperai et je vous dirai quelques mots de ce triple attribut. Il faut que cette triplicité soit incontestable, et pour qu'elle le soit, je ne vous parlerai pas d'abord de ces entités ; je vous parlerai de la triplicité d'organismes qui les constate. Examinons donc

⁸⁰ Jean Joseph Jacotot (1770-1840), avocat à 19 ans, docteur ès sciences (1809), activiste révolutionnaire, professeur successivement de logique, de latin, de mathématiques. L'expression de Jacotot se réfère aux nombreuses combinaisons que l'esprit peut établir à partir d'un principe premier : «Sachez une chose et rapportez-y tout le reste». L'idée première d'une organisation ternaire (Trinité) des phénomènes expressifs de laquelle découle tout le système delbartien correspond à l'enseignement de Jacotot.

succinctement - et je le ferai d'une façon plus étendue un autre jour -, l'homme à ce triple point de vue. Prenons-le dès le berceau... Ce ne sera pas bien long tout de même.

L'enfant au berceau ne parle pas, ne gesticule pas, mais il vagit. Il fait entendre, à mesure que sa sensibilité se développe, des sons qui s'enrichissent. Ces sons, qui ne sont d'abord que des sons mal articulés, deviennent des inflexions, et ces inflexions - à mesure que cet enfant sent d'une façon plus exquise - s'enrichissent et se multiplient. Avant que l'enfant ne gesticule, avant qu'il n'articule des mots, il arrive à produire environ trois millions d'inflexions spéciales et distinctes. (Rires.)

Je crois bien qu'on rit de *trois millions*, mais je démontrerai le fait. Je suis bien sûr de ce que j'avance. Je ne les ai pas compté une à une, mais je les ai vues ; je les connais.

L'enfant ne se montre pas intelligent, affectueux, d'abord, mais il vit, et le phénomène de sa vie se révèle spécialement au moyen des sons. Plus tard, à partir du moment où l'enfant connaît la cause de ses souffrances ou de ses joies - si merveilleusement traduites par sa vocale -, il s'éveille chez lui de nouveaux agents. Dès qu'il discerne la cause de ses souffrances ou de ses joies, il aime. Aussitôt qu'il aime, de nouveaux agents s'éveillent en lui et traduisent les phénomènes de sa volonté. Ainsi l'enfant veut-il repousser ce qui lui fait mal ou veut-il appeler à lui ce qui lui fait plaisir.

D'abord ses gestes sont fort peu nombreux, très bornés et peu riches dans leur forme. Il arrive après à des nombres que je ne veux pas dire cette fois-ci ! (Sourires.) Nous examinerons cela. Vous serez émerveillés des choses qui se produisent ainsi à notre insu, car c'est l'art divin ; c'est l'art de

Dieu. Nous sommes artistes à notre insu. C'est Dieu qui l'est pour nous, et nous avons de quoi admirer là sans {réserves} ! (Applaudissements.)

De même que les sons qui caractérisaient chez l'enfant les phénomènes de sa vie sont devenus insuffisants dès qu'il s'est agi d'exprimer sa volonté, l'amour de cet enfant, de même aussi son geste, va devenir insuffisant pour traduire chez l'homme les abstractions que fait son esprit. Ainsi, il se peut faire que, dans un même phénomène, la forme lui soit agréable, que la couleur lui déplaise. Comment traduire ce duel dans une même chose ? Comment l'exprimer ? Le geste devient insuffisant pour caractériser ces choses, et il lui a fallu des expressions *conventionnelles*. J'emploie ce mot à regret, exprimant conventionnellement ces choses, quoique je ne vois là rien de la convention, mais il fallait que le domaine de son entendement fut matérialisé pour être traduit par les sens comme l'étaient ces sensations. Voilà ces sensations qui, du domaine intellectif, passent, au moyen des mots, du langage articulé⁸¹ dans le domaine de la matière.

Voilà donc trois états bien distincts dans l'homme. Ils sont déterminés, caractérisés de façon à ne pouvoir être niés. Ce n'est pas de la pure théorie, ce sont des faits qui ne peuvent être niés. Il y a donc dans l'homme trois organismes distincts, mis au service d'une triple entité. Il y a, pour servir à la personnalité sensitive humaine, un organisme vocal⁸² ; au

⁸¹ Le langage articulé relève du domaine de l'Esprit. Il est associé aux domaines de la déclamation et du chant. Dans son cours d'éloquence et de déclamation qu'il destine aux prédicateurs, aux acteurs et aux chanteurs, Delsarte élabore un système de *degrés de valeur*, une grammaire qu'il avait composé à l'usage de ses élèves où il analyse du point de vue de la diction les éléments du discours. «Dans cette catégorie se trouvent les définitions qui servent à classer les valeurs quantitatives ou degrés : c'est-à-dire la durée assignée à chaque articulation ou émission vocale pour qu'elle exprime la pensée, les sentiments et les sensations de notre être, dans leur vérité, et leur intensité proportionnelle»⁸ (Amaud, 1882, p. 231).

⁸² «L'organisme vocal est donc anatomiquement, physiologiquement et philosophiquement triple. // Il se compose en effet d'un levier ou partie centrique,

service des sentiments⁸³, il y a un organisme myologique⁸⁴; et au service de l'entendement, un organisme tout spécial: l'organisme buccal, la bouche⁸⁵.

Je suis fâché de vous avoir parlé de cela ce soir, mais il le fallait. C'est une question très intéressante sur laquelle il faudrait revenir. Elle constitue la base du travail que nous aurons ultérieurement à développer. Je tiens à vous montrer ces trois principes dans l'homme: la Vie, l'Âme et l'Esprit.

L'art est encore l'application sciemment appropriée du signe à la chose⁸⁶. L'appropriation du signe à la chose se fait merveilleusement chez

l'appareil laryngien; / d'une force dirigeante, l'appareil respiratoire; d'un point d'appui, d'une résistance, l'appareil buccal.» (*Cours d'art oratoire*, leçon du 21 mai 1859). L'organisme vocal est, dans le système delbartien, l'instrument de la Vie. Rappelons que le larynx est le thermomètre de la vie sensitive; il correspond parfaitement aux sentiments exprimés.

⁸³ Chez Delsarte, le sentiment est cette faculté qu'a l'Âme de recevoir l'impression des objets par les sens. Leur manifestation s'assure à partir des attitudes scéniques.

⁸⁴ «La tête, le torse et les membres nous présentent les trois agents de l'appareil myologique.» (*Cours de Monsieur Delsarte*, juillet 1839, HML, box 11b, Mss Volume). L'organisme myologique, agent dynamique (musculaire), correspond aux manifestations de l'Âme.

⁸⁵ «Appareil buccal ou acoustique // Énumérons d'abord les différentes parties anatomiques qui le constitue. L'appareil acoustique se compose des dents, des lèvres, du palais, du voile du palais et de la luette qui le termine. Il faut ensuite distinguer le sommet de la langue et sa racine, la bouche et proprement dit l'arrière-bouche. Viennent enfin le tube vocal, la voûte palatine ou cavité {orbitaire} et les fosses nasales. Ainsi constituée, la bouche en général (ou l'appareil acoustique) est organisée pour produire une multitude de sons.» (*Cours de Monsieur Delsarte*, 22 mai 1839). L'organisme buccal correspond à l'agent spécial de l'Esprit.

⁸⁶ Se référant à l'ouvrage de Johann Jacob Engel (1741-1802), publié en 1795 (*Idées sur le geste et l'action théâtrale* (p. 60)), Giraudet écrit au sujet de «l'étude méthodique et scientifique» delbartienne de l'expression: «Pourquoi une collection de gestes expressifs ne serait-elle pas aussi possible et aussi utile qu'une collection de dessins, de coquilles, de plantes et d'insectes? Et, si cette manière était un jour l'objet d'une étude sérieuse, pourquoi ne parviendrait-on pas aussi bien à trouver les mots techniques et les termes propres pour cette science, qu'on est parvenu à imaginer pour

tout le monde quand on n'y pense pas. Mais dès qu'on pense à le composer, à «faire de l'art», cette application ne se fait plus !

Ainsi, je suppose deux enfants qui sanglotent. Il y en a un qui a été fouetté injustement ; il y en a un autre qui a été justement corrigé. Ces deux enfants ne sanglotent pas de la même manière. Le signe est parfaitement approprié [à la chose]. Ce n'est pas de l'invention de l'enfant, de l'art humain ; c'est le bon Dieu qui a fait cela. L'un sanglote comme ça : (sur l'aspiration), l'autre comme ça : (sur l'expiration). Voilà deux sanglots. Il est évident pour l'observateur que celui-ci sanglote parce qu'il a été corrigé injustement ; celui-là parce qu'il est attendri, qu'il a reconnu ses torts ; celui-là, inconsolable, parce qu'il a été corrigé injustement. L'artiste qui, à propos d'un tort réel, sanglotera de la première manière, se trompera ; et l'autre qui, parce qu'il aura été attendri, sanglotera comme cela (sur l'expiration) aura fait une savante application des moyens qui échappent au vulgaire des artistes. Voilà l'application sciemment appropriée, l'application faite journallement, celle qui ne ressort pas de nos études, et c'est l'application essentielle et transcendante ; c'est l'application divine ; c'est la nature.

Un même geste, par exemple, ne sera pas exprimé de la même manière par des individus appartenant à diverses sphères sociales. Il se modifiera selon les milieux d'où il part. Il y a là une sorte d'échelle à caractériser qui est tout naturellement produite et qu'il faut savoir. Ce serait alors l'application sciemment appropriée. Je vais vous donner un petit exemple.

l'histoire naturelle ? // Eh bien, cette étude méthodique et scientifique de l'art de l'expression, Del Sartre l'a entreprise. Il a étudié le geste au point de vue du mouvement physiologique ; il l'a analysé dans son rythme, sa forme, et sa nature ; il a examiné la réunion des différents agents de l'expression, leur succession et leur enchaînement selon les lois de l'équilibre, de la grâce, selon la raison d'être de leur prédominance, etc.» (*op. cit.*, p. 9). Cette étude «du signe à la chose» relève, chez Delsarte, de ce qu'il appelle la séméiotique, point de départ de sa «science».

Les articulations du geste - je ne sais pas trop comment vous tourner cette formule ; elle ne me vient pas ; je l'ai quelque part -, les articulations partent du centre pour aboutir aux extrémités⁸⁷ au fur et à mesure de l'avancement du sujet vers les degrés de l'échelle sociale⁸⁸ et prouvent, en se rapprochant, une distinction croissante. Ainsi les paysans, les gens abrutis par le travail manuel, par les intempéries sont comme ankylosés. Leurs articulations sont comme n'étant pas. Vous les appelez d'un côté ; ils se retournent tout d'une pièce. Les articulations ne jouent pas. (Rires⁸⁹.) Voilà le premier degré. Tous les gestes sont rapportés à ce mouvement. Il y a une articulation seulement : l'articulation centrique.

À un degré plus élevé, c'est déjà un être avancé. Ce sont les épaules qui vont ; la tête ne va pas encore. L'individu se retourne avec un grand mouvement d'épaules. Parallèlement à ce mouvement d'épaules, à cette articulation deltoïdienne⁹⁰, il y a une articulation qui lui correspond : la jambe se lève, mais la main est comme ankylosée. Tout le reste est absolument inerte.

⁸⁷ Delsarte traite ici de «l'articulation centrique», soit la loi proximo-distale : acquisition du contrôle musculaire du centre du corps vers les extrémités.

⁸⁸ «[L]a recherche de caractères communs entre individus afin de déterminer des "types" sociaux répond [...] à un problème spécifique à la seconde moitié du XIX^e siècle. Durant cette période d'expansion urbaine, tandis que de nouvelles figures de la distinction entre classes [...] se négociaient dans l'environnement de la ville moderne, la classification visuelle rapide des types de caractères répondait à un besoin social urgent.» (Clair, 1993, p. 362).

⁸⁹ Il apparaît évident que Delsarte s'amusait à produire des démonstrations au cours de ses leçons. Dans son ouvrage, Angélique Arnaud vante d'ailleurs les mérites de son «génie dramatique» (Arnaud, *op. cit.*, p. 96-106).

⁹⁰ Muscle triangulaire de l'épaule, reliant l'humérus à la clavicule et à l'omoplate.

À un degré supérieur, voilà l'homme déjà gradé. Ce sont les coudes qui agissent. Alors ce sont des gens fort avancés. Ce sont eux - qu'on appelle dans le peuple «les malins» - qui font de ces mouvements. Remarquez que la main est encore ankylosée. Qu'ils se sont amusés !... Qu'ils s'en sont donné !... La main ne bouge pas ! (Rires et applaudissements.)

Plus tard vient l'articulation du carpe et du tarse⁹¹... Il y a toujours une parfaite concordance dans ces articulations. À partir du moment où le carpe se mobilise, le visage prend une grande mobilité. Il y a une grande affinité entre les mouvements du carpe et les mouvements physiologiques.

Ensuite, l'articulation passe du carpe aux phalanges, et voilà la perfection mimique⁹². Voilà un mouvement qui exprime la pensée et une certaine élévation. Le visage et la main forment une unité parfaitement intéressante.

Tous les mouvements doivent être soumis d'abord à cette échelle-là. Cela se fait dans la nature parfaitement bien, et il faut arriver à avoir beaucoup de science pour la produire à volonté.

⁹¹ Carpe : double rangée de petits os, située entre l'avant-bras et la métacarpe. Tarse : partie du squelette du pied qui correspond au carpe de la main et qui est constituée par une double rangée d'os courts situés au-dessous de la jambe. (Rey (a), *op. cit.*, t. I, p. 1275 ; *ibid.*, t. IV, p. 1237).

⁹² «Les expressions du carpe sont plus générales que particulières. Elles varient par la combinaison des rotations de l'avant-bras ; c'est ainsi que, par la forme excentrique, on repousse, on expose, on admire, on dépeint, on caresse, etc. // Par la forme concentrique, on retient, on contient, on délimite, on cache, on attire, etc. // Par la forme normale, on couvre, on protège, on soutient, on affirme, on tranche, on pèse, on reçoit, on divise, etc.» (Giraudet, *op. cit.*, p. 81). Relativement à cette «perfection mimique», Delsarte se réfère à la gradation (succession) de mouvements, à ce qu'il nomme la *richesse dynamique* qui relève d'une hiérarchie expressive.

L'art est le rapport synthétique des beautés éparses de la nature à un type supérieur et défini.

Vous le savez depuis longtemps : l'humanité est comme estropiée. La beauté n'existe que par fragments⁹³ ; elle n'est nulle part sur cette Terre. Les types ne se trouvent pas : ils sont dans l'intellect ; ils ne sont pas dans la nature. La beauté n'étant nulle part, il faut par conséquent qu'elle soit constituée par l'artiste, par un travail synthétique⁹⁴. Mais il faut un type adamique défini. Puisque la beauté n'existe pas sur la Terre, il est assez difficile de trouver sur la Terre le type qu'on cherche. Il faut dès lors le composer d'après un idéal, mais un idéal défini. Il y a à propos de la beauté et de l'art quelques mots qui m'ont beaucoup frappé dans les Saintes Lettres. Il est dit : «Dieu atteint avec force et dispose avec suavité⁹⁵.» La force et la suavité, je ne les ai jamais vues réunies sur la Terre. La force est abrupte, plus ou moins. La suavité est efféminée et molle. Mais la force

⁹³ Chez les Romantiques, il appartient à l'artiste de découvrir et d'exprimer le Beau dans la nature, de «déchiffrer les symboles». «Les artistes [...] se trouvent investis d'une sorte de ministère spirituel : c'est à eux qu'il appartient de chanter l'hymne de l'univers, de mettre à jour les correspondances qui unissent la terre et le Ciel [...]. Éclairant la nature et la destinée humaine, l'artiste explique, pour ainsi dire, l'œuvre divine et réalise l'accord du fini et de l'infini.» (Brix, 1999, p. 49).

⁹⁴ Le système delbartien voudra analyser les ressorts, les moyens propres aux manifestations à partir du principe de l'accord de Trinité. «Il a pris à part chacun des agents de l'organisme [...], il les a examinés dans leurs détails, et leur a assigné leur rôle dans la transmission sensitive, animique ou intellectuelle dont ils sont chargés.» (Arnaud, *op. cit.*, p. 193). Delsarte dira au sujet de sa science des manifestations : «Toute science qui dans ces principes ne nous présenterait pas cette synthèse admirable fondée sur un triple accord ne pourra être à nos yeux une science complète.» (*Cours de Monsieur Delsarte*, juillet 1839).

⁹⁵ Augustin d'Hippone écrit à cet effet : «Il atteint d'une extrémité à l'autre avec force, et il dispose toutes choses avec suavité», citation tirée du Cantique nouveau et du retour à la céleste Patrie, chapitre VII, Erreurs des Ariens.

unie à la suavité, c'est sublime, c'est divin. C'est vers cet assemblage, ce mariage que doit tendre incessamment l'art⁹⁶. (Applaudissements.)

L'art est la tendance de l'âme déchue vers sa pureté primitive ou sa splendeur finale.

L'homme est déchu, emprisonné dans un corps où mille inspirations inassouvies lui rappellent incessamment la profondeur de sa chute. Au fond de toutes ses affections, de tout ce qu'il aime, de tout ce qu'il touche, il y a une douleur, une amertume et quelquefois un remords. Tout lui échappe. Tout l'abandonne sur cette Terre. Lui-même, son corps s'use et vieillit. Il assiste tous les jours à sa propre décomposition. Mais sous les décombres de ce corps, il y a une âme jeune et dont la perpétuelle jeunesse fait le supplice, car cette âme est là, solitaire ; elle est abandonnée, et tous ces sens, si intimement unis même à son être, l'ont trahie et lui refusent leur concours comme des amis infidèles. Elle se sent, par ce corps même, avilie et déshonorée comme par un masque qui la défigure. Elle se sent alors séparée de tout ce qu'elle aime et de tout ce à quoi elle voudrait encore s'unir ! («Bravo !»)

Pour cette âme infortunée, il y a cependant encore des joies bien pures, bien vives. Il y a les joies que donne l'art ! On ne s'enrichit pas avec l'art. On n'est jamais trop vieux pour sentir ces joies-là. («Bravo !») Au contraire, plus une âme a été déçue, plus elle s'est brisée, plus elle a souffert, plus elle est apte à sentir les joies, les bienfaits de l'art ! («Bravo !») L'art est donc une bien grande chose.

⁹⁶ Delsarte se réfère ici à l'acte artistique, à la grâce des formes expressives du corps. Il écrit à cet effet : «[Le] Beau est cet accord qui résulte de la disposition dynamique des formes opérées en vue des aptitudes et des fonctions, et réalisant dans une harmonieuse solidarité l'union de la force à la suavité. C'est une imitation du procédé divin parce que les Saintes Lettres nous apprennent que Dieu opère avec force et suavité. Force et suavité !! Voilà le problème des problèmes dans l'art. Voilà évidemment la source du Beau.» (HML, box 9-10, folder OS : 36 a, item 3).

Ce sont des joies qui ne sont plus du monde et qui font entrevoir celles du ciel.

Vous savez tous ce qu'on peut dire du chant en particulier : c'est lui qui calme nos douleurs, qui double nos plaisirs. C'est le trésor et la consolation du pauvre ; c'est la chanson qui lui donne du cœur à l'ouvrage, comme il dit. Retirez au pauvre ouvrier sa chanson, autant vaudrait-il lui retirer la vie.

Il y a quelque chose de bien profondément mystérieux et de bien admirable dans l'art. Il y a là comme un canal mystérieux au travers duquel Dieu se sent ! On a pu nier Dieu. Il y a des infortunés qui ont nié Dieu. Mais ceux qui ont nié Dieu n'aimaient pas l'art. Pour moi, c'est évident ! Des philosophes ont pu nier Dieu, des savants ont pu nier Dieu, mais les artistes dignes de ce nom n'ont pas nié Dieu. L'artiste ne peut pas nier Dieu ! («Bravo ! Bravo !»)

Il nous reste, pour compléter la définition, un terme : l'art est la recherche du type éternel. D'où vient donc ce charme si puissant de l'art ? C'est que l'art est divin dans son principe ; il est divin dans son objet et dans son essence⁹⁷. Que se propose l'art sinon la réalisation du Vrai, du Beau et du Bien ? Qu'est-ce que le Beau ? Qu'est-ce que le Bien ? Qu'est-ce que le Vrai, sinon Dieu⁹⁸ ?

⁹⁷ Dans le paradigme romantique, l'art désire s'élever à l'absolu. Dans cet esprit, Delsarte est convaincu que l'art est en mesure d'unir le monde à l'universel. Chez lui, tout comme chez les Romantiques, il existe une sacralisation de l'art. «Est romantique toute position considérant que l'art permet de connaître l'essence du monde.» (Sherringham, 1992, p. 251).

⁹⁸ Ici, la référence à Augustin d'Hippone est manifeste. Chez ce dernier, la création toute entière, source de beauté et d'unité, est parfaite, puisque créée par Dieu. «Dieu a tout disposé avec mesure, nombre et pondération, nous révèle la Sagesse» (Ancien Testament, *Livre de la Sagesse*, XI, 20). «Rien dans l'ordre qui ne soit beau, et comme dit l'Apôtre, "tout ordre vient de Dieu"» (Rom. XII, 1) (Augustin d'Hippone, *De vera religione*, XLI, 77, p. 139, in Lories et al., *op. cit.*, p. 42).

Donc, l'art tend nécessairement à Dieu⁹⁹ ! L'art illumine la pensée, purifie la Vie et transfigure l'Âme. Voilà l'art que j'aime, que j'honore ; l'art auquel je dois mes joies les plus pures. (« Bravo ! »)

Rien n'est fin sur cette Terre. Rien n'est but. Tout est moyen. L'art est un sublime moyen, mais ce n'est pas un but. L'art ne doit pas être un but. Que dire de ces artistes distingués qui - comme on le dit, et ils s'en font gloire et expriment par là leur haute distinction - aiment « l'art pour l'art¹⁰⁰ » ? C'est tout simplement de l'idolâtrie ! On ne doit pas aimer l'art pour l'art. L'art est un moyen, sublime instrument, mais instrument. Ce sont des ailes données à l'âme avec lesquelles elle s'élèvera vers Dieu. Elle ne doit pas se borner à contempler ses ailes. (Rires et applaudissements.)

L'art est un moyen. Que dire de ces artistes - ils ne devraient pas porter ce nom - qui ne voient dans leur art que prétexte de leurs tours de force, qu'instrument de leur vanité propre seulement à {faire} parler d'eux ? Qu'en dire, sinon ce qu'en disait autrefois des chanteurs le père Martini¹⁰¹ ? Voici ce qu'il disait des chanteurs de son temps - qu'en dirait-il aujourd'hui ?... :

⁹⁹ Chez les Romantiques, le « statut de l'art est donc éminent et fondamentalement religieux ». (Sherringham, *op. cit.*, p. 244).

¹⁰⁰ La formule « l'art pour l'art » est introduite en 1818 par le philosophe français Victor Cousin dans le cadre de son cours *Introduction à l'histoire de la philosophie*. Pour sa part, Pierre Jules Théophile Gautier (1811-1872), poète, romancier, peintre et critique d'art français, dénonce dans la préface de son premier roman, *Mademoiselle de Maupin* (1835), les excès idéalistes du romantisme et formule l'essentiel de sa théorie de « l'art pour l'art ». Pour Gautier et les Parnassiens, seule la beauté formelle compte.

¹⁰¹ Père Giovanni Battista Martini (Bologne, 1706-1784), violoniste, chanteur, claveciniste, organiste, puis collectionneur, théoricien, compositeur et pédagogue, personnalité considérable du XVIII^e siècle. Il eut parmi ses élèves Johann Christian Bach et Wolfgang Amadeus Mozart. Au cours de sa carrière, il rassemble plus de 17 000 livres sur la musique (incluant incunables, volumes imprimés, manuscrits, livrets d'opéra, etc.).

«Il est des voix auxquelles on ne reproche rien. Mais mon coeur leur reproche tout, car elles ne savent rien lui dire ! On paie des chanteurs pour émouvoir et des danseurs de corde pour étonner, mais ces chanteurs font souvent comme ces danseurs de corde !» (Rires et applaudissements.)



LE JOUR DES DÉBUTS
Il ne s'agit pas de chanter juste, mais de chanter fort.

102

Nous allons dire quelques mots des buts de l'art. L'art doit réaliser trois choses distinctes : il doit émouvoir ; il doit intéresser ; il doit persuader¹⁰³. L'émotion, l'intérêt et la persuasion, tels sont les premiers termes de l'art.

¹⁰² Eustache Lorisay, «Le théâtre en province», *La Vie parisienne*, 6 juin 1863, in Lacombe, 2001, p. 220.

¹⁰³ Delsarte se réfère ici au domaine de l'éloquence. Dans un premier temps, cet art de la parole relève de l'éloquence sacrée au XIX^e siècle : «L'éloquence est la faculté d'agir sur les esprits et sur les âmes par le moyen de la parole : sur les esprits, c'est le talent d'instruire ; sur les âmes, c'est le talent d'intéresser et d'émouvoir, et de ces deux talents résulte au plus haut point le talent de persuader.» (Abbé Nadal, 1861, p. 339). Chez Delsarte, l'éloquence relève aussi du travail propre à l'artiste, travail qui consiste à agir sur le spectateur par le biais de la voix, de la parole et du geste.

Il émeut au moyen des sons, par la voix. L'agent de l'émotion le plus puissant, c'est l'agent vocal. Il intéresse ; il captive l'esprit par le langage articulé. Mais il convainc, il persuade par son geste... Voilà le moyen persuasif par excellence.

Il y a donc trois agents d'action : le vocal, la parole articulée et le geste¹⁰⁴. Je vous donnerai quelques exemples qui prouveront que la persuasion, que la conviction résultent bien plus du geste que de tout ce que peut dire la parole articulée. Mais je dois seulement vous donner une formule aussi sèche que possible - non pas que je cherche à la rendre sèche, au contraire, mais je ne veux pas l'allonger.

L'artiste peut, avec ces trois moyens d'action, faire le mal, appauvrir l'esprit, corrompre l'âme, comme il peut purifier, illuminer, sanctifier et perfectionner. L'émotion doit avoir un objet défini : on peut émouvoir par la vue du Laid¹⁰⁵ comme par la vue du Beau... On aime le Laid ! C'est triste à dire, mais cela est. De même, on intéresse l'esprit avec le Vrai comme avec le Faux, et plus souvent avec le Faux ! L'esprit aime se laisser entraîner par le Faux. Cela plaît naturellement à l'esprit. Je ne fais pas une plaisanterie. Vous le savez, le roman plaît à l'esprit... Enfin, on peut convaincre et persuader du Mal comme du Bien.

¹⁰⁴ Ce sont là les trois champs d'investigation delsartiens.

¹⁰⁵ En peinture, Gustave Courbet (1819-1877) érigea, selon certains, la démarche du *laid* en critère esthétique (*Une après-dînée à Ornans*, 1850). Champfleury (1821-1889), fervent défenseur de Courbet et ami de Baudelaire est, dès 1855, le chef de la première école réaliste. Il écrit : «En 1848, *l'Après-dînée à Ornans*, grand tableau d'intérieur de famille, obtint un succès réel sans trop de contestations. [...] Puis vinrent les scandales successifs : / 1^{er} scandale : *L'enterrement à Ornans* (1850). / 2^e scandale : *Les Demoiselles de village* (1851). / 3^e scandale : *Les Baigneuses* (1852). / 4^e scandale : *Du réalisme*. [...] // On répète encore cette vieille plaisanterie : *Vive le laid !* le laid seul est aimable, qu'on met dans la bouche du peintre ; il est surprenant qu'on ose ramasser de pareilles niaiseries qui furent jetées, il y a déjà trente ans, à la tête de M. Victor Hugo et de son école. Toujours le système de la vieille tragédie renaîtra de ses cendres. Les progrès sont bien lents et nous avons peu marché depuis une trentaine d'années.» (Champfleury, 1857, p. 281-282).

Il n'y a pas de milieu pour l'artiste. S'il ne sanctifie pas, s'il n'illumine pas, s'il n'a pas une mission sublime, c'est un corrupteur, un malfaiteur, forcément, fatalement, parce que si 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 Bien¹⁰⁶.

Ainsi le Beau, le Vrai et le Bien, voilà les trois objets de l'art. Mais finalement, pourquoi le Bien plutôt que le Mal ? Il faut purifier, et le Beau est essentiellement purifiant¹⁰⁷. 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. Et puis le Bien sanctifie, et il faut sanctifier. De sorte que voilà l'artiste appelé à cette grande et magnifique action, appelé à purifier la Vie, à illuminer l'entendement et à sanctifier le cœur !

Je n'en dirai pas plus ce soir sur le but de l'art. Je n'en ai pas beaucoup dit. J'ai cependant beaucoup parlé. Il ne faut pas s'écarter du but. Nous devons causer de l'art, examiner très attentivement les choses. Vous me permettrez donc d'aller pas à pas et de ne pas laisser de

¹⁰⁶ Pour Delsarte, l'idée du Beau du Bien et du Vrai ne relève pas seulement de l'esthétique, mais bien aussi d'une mission que l'artiste doit assumer. Cette mission s'apparente, par son expression, à la doctrine platonicienne (triade du Beau, du Vrai et du Bien). Précisons qu'au cours de la première moitié du XIX^e siècle, plusieurs artistes manifestent leur appui à l'idéalisme platonicien. «Au XIX^e siècle [...], l'idéalisme platonicien impose aux artistes de tendre vers le Vrai. Vers les trois notions de Beau, de Vrai et de Bien, qui voisinent dans l'idéal, tendent les ambitions humaines les plus élevées.» (Brix, *op. cit.*, p. 29 et p. 160).

¹⁰⁷ «L'artiste [romantique] ne vise pas, en effet, à produire une copie identique à l'objet visible, mais bien plutôt à saisir et à exprimer la ressemblance de celui-ci avec le Beau idéal.» (Brix, *op. cit.*, p. 30).

lacunes autant que possible. La prochaine fois, nous entrerons dans l'ordre des exemples.

[Troisième leçon]

Nous avons, l'autre jour, justifié les termes de notre définition de l'art, sauf une phrase que je n'ai pas reproduite. Vous vous en êtes sans doute aperçus ? La voici :

«L'art n'est pas l'imitation de la nature ; il en est la représentation idéalisée.»

L'imitation est inférieure à l'original. L'imitation du Vrai, c'est le Faux, et si l'art était l'imitation de la nature, le daguerréotype¹⁰⁸ serait son dernier mot ! Il n'en est pas ainsi. L'art, par les autres termes de sa définition - nous l'avons reconnu -, est très supérieur à la nature ; c'est la nature régénérée.

Nous avons caractérisé le but de l'art. Le but de l'art est complexe puisque l'art est triple. Le but se résume dans ces trois termes : émouvoir, intéresser, persuader. Nous avons dit que, par l'émotion, l'artiste devait se proposer la vue du Beau¹⁰⁹ ; que par l'intérêt, l'artiste ne devait intéresser qu'en vue du Vrai¹¹⁰ ; qu'il ne devait chercher à persuader qu'en vue du

¹⁰⁸ Daguerréotype : «Procédé de reproduction inventé par Daguerre et Niepce [1839] par lequel l'image était fixée sur une plaque argentée traitée aux vapeurs d'iode.» (Rey (a), *op. cit.*, p. 2075). Delsarte se réfère ici à une pure reproduction de la nature.

¹⁰⁹ Chez Delsarte, le Beau est le «témoignage expressif des réalités mystérieuses dont la forme offre le type sensible, expression des fonctions et des aptitudes.» (HML, box 9-10, folder OS : 36a, item 3).

¹¹⁰ «[!] ne paraît pas outrancièrement simplificateur d'affirmer qu'un des traits fondamentaux du romantisme, et peut-être l'un de ceux qui le caractérisent le mieux, est d'avoir posé l'Art (avec majuscule) comme lieu de rapport au mystère essentiel du monde, ou plus franchement encore, l'Art comme rapport au monde. À la racine de la

Bien¹¹¹. Il y a donc trois arts, et chacun de ces arts doit réaliser un de ces objets. Ainsi, à la musique appartient plus spécialement l'émotion, à la plastique la conviction et à la logique l'intérêt.

Nous avons aussi parlé du Beau. Je n'ai pas osé poursuivre une application que j'avais commencée, car elle m'eût entraîné fort loin. Il eût fallu toute une séance pour appliquer et pour vérifier les termes de cette définition.

À propos du Beau, j'ai une formule à vous donner qui n'est pas de moi, qui est fort belle. Elle est de saint Thomas : «La nature de l'âme est d'être la forme du corps.¹¹²» Cette formule est vraie à tous égards. Nous pourrions le vérifier dans la suite des développements que nous donnerons. Elle est éblouissante de vérité et d'une fécondité prodigieuse. Il ne peut se faire qu'un vice traverse l'âme sans qu'il ne laisse en effet sur le visage une profonde empreinte. Le vice doit nécessairement stigmatiser la forme du corps dès qu'il traverse l'âme.

révolution romantique, il y a le désir de «sacraliser l'Art en lui reconnaissant un pouvoir de dire le vrai sur le monde» (Aumont, 1998, p. 73).

¹¹¹ Chez Delsarte, l'artiste occupe ce rang de voyant-guide. L'acte artistique permet d'accéder à Dieu.

¹¹² Delsarte se réfère ici au chapitre LXXI de la *Somme contre les gentils* : «Nous avons prouvé, en effet, que l'âme est unie avec le corps comme étant sa forme. Or, la forme s'unit à la matière sans aucun moyen ; car il lui appartient d'être l'acte d'un corps, essentiellement et non en vertu d'un principe distinct d'elle-même. C'est pourquoi aucun agent n'a le pouvoir de faire une même chose de la matière et de la forme, si ce n'est celui qui réduit la puissance à l'acte, ainsi qu'Aristote le prouve ; car la matière est à la forme ce qu'est la puissance relativement à l'acte.» (L'abbé P.-F. Écalle, 1854, p. 115). Pour Thomas d'Aquin et Delsarte, il n'y a donc aucune dualité chez l'homme : âme et corps sont complémentaires : «la forme [l'âme] conférant une essence connaissable et reconnaissable à une "matière" [le corps]». (Rey (a), *op. cit.*, t. II, p. 1117).

Après avoir défini le but de l'art, il nous reste à définir son objet. Puis nous aurons à nous occuper spécialement de la somme des moyens.

L'objet de l'art

Peintre vivant de la nature humaine, l'artiste est - et doit être à lui-même - son propre objet d'étude¹¹³. Et s'il est vrai qu'il doit reproduire fidèlement, et selon son gré, l'image des passions qui l'ont agité, qui l'ont affecté sans en être présentement impressionné, 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.

J'ai, par les termes mêmes de la première définition que je vous ai donnée, été forcé d'anticiper sur cette leçon. Nous avons déjà parlé de l'homme. Permettez-moi de me reproduire un peu parce qu'il y a des choses d'une certaine importance pour la suite. Étudions donc l'homme au point de vue de ses manifestations, et peut-être ferais-je mieux de donner avant tout une formule. J'ai deux définitions. Elles sont très complexes parce que c'est tout un enseignement, et elles ne sont pas élégantes. Mais j'ai voulu y dire beaucoup de choses. Je vais vous donner la définition sous deux formes :

«L'homme porte en son corps, comme en sa substance, l'auguste empreinte de sa triple causalité¹¹⁴.»

¹¹³ À partir de l'analyse des manifestations de l'être, Delsarte veut déduire les règles de fonctionnement de l'expression humaine.

¹¹⁴ Delsarte est convaincu de la pertinence du concept de Trinité comme outil d'analyse de la réalité et comme principe d'organisation. Chez lui, cette Trinité devient le

Fait à l'image de Dieu, l'homme est donc une trinité¹¹⁵ au service de laquelle fonctionnent trois appareils dont les groupes d'agents constatent trois états et engendrent, sous l'empire d'une triplicité de phénomènes, d'actes et de rapports, trois langages¹¹⁶ qu'il faut étudier dans leur prédominance successive et leur égalité d'équilibre.

Je vous ai prévenus qu'elle était longue et obscure, mais cela dit ce que je veux dire, et cela s'éclaircira. En voici une explication un peu moins obscure. Je vais vous la lire, et vous verrez pourquoi la plus obscure devait mieux me convenir.

«L'homme, considéré au point de vue de l'art, présente à l'observation trois ordres de fonctions essentielles, dépendant chacun d'un appareil organique propre et déterminé. Ces appareils engendrent trois 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.»

«critérium infaillible [...] l'axiome inébranlable» lui permettant l'analyse des manifestations de l'œuvre divine à travers la diversité des phénomènes corporels. «Trois principes distincts encadrent en lui trois aptitudes ou facultés et y gouvernent trois modes d'activité immanente. Ces trois principes coessentiels sont : la Vie, l'Âme et l'Esprit. C'est à ce triple titre que l'homme est fait à l'image de Dieu.» (HML, box 1, folder 24, item 13).

¹¹⁵ Il y a ici vice de forme. Ces triades observées chez l'homme et décrites de façon intéressante, Delsarte ne peut prétendre les expliquer par le mystère de la Trinité divine. Ce serait contraire à la pensée de Thomas d'Aquin pour qui l'acquisition de la connaissance procède du plus connu de l'être (ici, l'homme) au plus connu en soi (ici, Dieu). Dans sa démarche analogique, Delsarte emprunte le chemin inverse, associant la nature de chacune des individualités divines aux manifestations tripartites de l'être (langages).

¹¹⁶ Ces langages ou appareils expressifs sont formés des inflexions vocales (associées à la Vie), de la parole articulée (associée à l'Esprit) et du geste (associé à l'Âme)

Ces trois ordres de fonctions, d'appareils et de langages constatent la division naturelle de la personnalité humaine et de la triple causalité. Cette manière d'envisager l'homme nous montre le rôle de ses deux natures dans toutes leurs manifestations.

À chaque fonction spirituelle correspond une fonction du corps.

À chacune des fonctions du corps répond un acte spirituel¹¹⁷.

Elle permet en même temps d'étudier séparément ce qui est de l'esprit¹¹⁸ et ce qui est du corps¹¹⁹. 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, née chacun d'une source distincte, s'allient, se pénètrent et se prouvent réciproquement¹²⁰.

Examinons donc attentivement l'homme au point de vue de ces manifestations. Admirons avec quelle harmonie, avec quel ordre, avec

¹¹⁷ Delsarte établit un lieu de convergence entre l'acte spirituel et l'acte corporel. Le principe de Thomas d'Aquin selon lequel l'unité de l'être naît de l'union de la forme (âme) et de la matière (corps) est manifeste. La référence à Emmanuel Swedenborg (1688-1776) l'est tout autant (correspondance entre l'ordre de composition du naturel et du spirituel).

¹¹⁸ L'esprit est considéré comme la faculté productrice de nos pensées ; elle s'oppose à la sensibilité, aux pulsions. C'est une «force spéculative d'objectivation qui pénètre le monde objectif» (HML, box 1, folder 23, item 27). L'esprit puise son action intellectuelle à partir de la mémoire ; il assure des rapports, déduit des conséquences et pèse la valeur relative des objets d'étude (*Cours d'Esthétique appliquée*, 8 juin 1859, 5^e leçon). Les *Épisodes révélateurs* rendent compte de l'action de la mémoire (notre édition, p. 573, l. 653, note 63).

¹¹⁹ Delsarte propose, à partir d'une rigoureuse observation de gestes et d'attitudes, une classification de la part externe du langage corporel.

¹²⁰ Par le biais des *Naturphilosophes*, le XIX^e siècle a proposé un lieu d'émergence favorable à la composition d'un champ unitaire où les facultés de l'Âme, de l'Esprit et du corps sont posées en principe.

quel art, sans qu'il s'en doute, tout ce qui constitue son être vient concourir, par des signes divers et de diverses natures, à la manifestation de ses moindres impressions. Sachons qu'il n'est pas un de ces signes, si prodigieusement multipliés qu'ils soient, qui ne renferme une raison profonde. Il n'en est pas un qui puisse être attribué au hasard. Tous, en définitive, naissent d'une cause et s'énoncent pour un but. Pour peu, donc, que nous examinions ces moyens avec soin, nous ne tarderons pas à être frappés d'admiration par la sagesse souveraine qui gouverne ces signes.

Je reviendrai, avec votre permission - et je crois que ça ne vous fera pas de mal si vous voulez étudier l'art -, sur ce que nous avons dit l'autre jour de la naissance, de la genèse de ces langages qui constitue ces arts.

Les premiers signes que l'homme donne de sa sensibilité sont les vagissements entrecoupés qu'il fait retentir d'abord par intervalles¹²¹, et qui, par leur rythme animé, par leur acuité, par leur forme ascendante, peignent à la fois la faiblesse et la douleur physique de l'homme. Telles sont en effet ses premières sensations. Mais dès que l'enfant a senti les bienfaits des tendres soins de sa mère, il discerne ces choses-là. À partir de ce moment, sa voix, de brève et ascendante qu'elle était, devient plus calme, se prolonge, prend une forme posée et résolue sur un diapason moins aigu, de telle sorte que l'organe de la voix, le larynx - qui est l'instrument le plus impressionnable qui soit en nous, et que j'ai appelé le *thermomètre*¹²² de la vie sensitive -, le larynx se modifie et

¹²¹ Relativement à l'acte de la parole, Delsarte a déterminé un sens défini aux intervalles. Ces dernières sont de type ascendants (Vie), descendants (Esprit) et suspensifs (Âme). Ces trois modes d'inflexion constituent chez lui les expressions élémentaires de ce langage musical.

¹²² La notion de thermomètre, chère à Delsarte, lui permet de mesurer l'action des agents expressifs. Il dit, par exemple, au sujet de l'épaule : «L'émotion dont l'épaule est

produit, par ses diverses modifications des sons, des inflexions¹²³ qui constituent une équation parfaite du sentiment qu'elles doivent rendre.

Ainsi, chaque impression est par là exprimée. Tout ce que l'homme exprime d'une façon mimique, tout cela est nommé, tout cela est mesuré, tout cela est pesé¹²⁴, tout cela constitue une harmonie admirable. Le langage, dont le larynx constitue l'organe, est universellement sympathique¹²⁵ parce qu'il est commun à tous les êtres doués de facultés sensibles. Ainsi, ce langage est parlé non seulement par tous les hommes - il n'est pas seulement identique chez tous les hommes -, il est parlé par les animaux¹²⁶. Quand les philosophes ont cherché une langue universelle¹²⁷, je me demande où ils allaient la chercher ! Elle est là ; elle n'est pas universelle seulement pour l'homme, elle l'est pour le genre animal. Et cela est fort curieux à observer : l'homme et l'animal, se trouvant dans une situation identique et produisant des

le thermomètre [...]», au sujet du poignet : «L'énergie vitale dont le poignet est le thermomètre [...]» et du pouce : «La force de la volonté dont le pouce est le thermomètre [...]» (Leçons avec l'élève Johen, *op. cit.*).

¹²³ Chez Delsarte, les inflexions de la voix relèvent de l'unité sensitive que traduisent les émotions et les sentiments.

¹²⁴ À l'aide d'un tableau synoptique (accord de neuvième) à caractère théorique et didactique, Delsarte classe et répertorie les phénomènes expressifs. Chez lui, le langage gestuel et celui des inflexions sont notés, catégorisés, sérialisés.

¹²⁵ «Qui est en relation, en affinité avec autre chose.» (Rey (a), *op. cit.*, t. IV, p. 1160).

¹²⁶ Tout comme Delsarte, Diderot s'était intéressé au langage. A partir de l'étude de l'orang-outang, Diderot définit le langage animal comme la première phase de l'histoire linguistique du genre humain. Hypertexte : <rde-1742 27-isa-dard>, Le Ru, Paolo QUINTILI, *La pensée critique de Diderot. Matérialisme, science et poésie à l'âge de l'Encyclopédie 1742-1782*, 2006, (consulté le 10 juillet 2009).

¹²⁷ Plusieurs philosophes se sont intéressés au principe de la langue universelle : Comenius (1592-1670) dans son ouvrage *Janua Linguarum reserata* (1649), Descartes (1596-1650), Francis Godwin (1562-1633) dans *l'Histoire comique des États et Empire du soleil* (1656) et Leibniz (1646-1716) dans sa dissertation : *arte combinatoria*.

sons, expriment cette situation identique par un intervalle parfaitement identique. Ainsi, qu'un enfant monte sur une table, il exalte son adresse ; il appelle sa mère avec joie pour lui montrer qu'il est adroit. Il se sert d'un intervalle tout spécial qui lui a été donné pour cela : l'intervalle de la quarte¹²⁸. Sa joie est-elle plus vive, plus véhémence, il se sert de la sixte. S'il voit dans l'oeil de sa mère un certain froncement, il appellera peut-être encore sa maman, mais il se servira de la tierce mineure qui caractérisera son inquiétude... ainsi de suite. Il n'est pas une situation, un mouvement des sens qui n'ait son intervalle, qui n'ait son inflexion, qui n'ait, en un mot, son air correspondant, sa chanson correspondante. (Approbation.)

Le langage n'a rien de vague. Il est mathématique. Il n'y a rien de plus formel, de plus arrêté que ce langage, et, chose étrange, il semble pourtant n'avoir jamais fait l'objet d'une sérieuse attention de la part des hommes spécieux. Et ce magnifique concert, que Dieu fait entendre en nous, n'a pas d'auditeurs ; il n'y a pas là de spectateurs. On aime un concert de Mozart : on se presse ; on se foule pour entendre une symphonie de Beethoven. Mais l'oeuvre de Dieu, si admirable, on n'y fait pas attention. C'est une oeuvre de la nature ! Une oeuvre aveugle ! Je ne sais. En définitive, l'homme ne cherche que lui, et, pour qu'il admire une oeuvre, il faut qu'elle ait été en quelque sorte déshonorée par lui.

¹²⁸ Quarte : Intervalle de quatre degrés (Rey (a), *op. cit.*, t. III, p. 2279). Delsarte dira : «J'écoutais attentivement autour de moi et lorsqu'une voix parcourait une quarte, je cherchais à retenir les paroles qu'elle y joignait. Au bout de quelque temps, j'aperçus de singuliers rapports entre toutes ces phrases. Enfin, je fus forcé de conclure que la quarte est l'expression de la quiétude.» (*Cours d'Esthétique appliquée*, 4^e leçon, 1859). On peut certes interroger cette remarque de Delsarte. En toute honnêteté, il est plutôt préférable de prétendre que l'intervalle peut correspondre soit à la quiétude soit à tout autre état. Bref, le caractère donné ici à l'intervalle est parfaitement relatif. Delsarte essaie de fixer ce qui est purement circonstanciel. En réalité, il se réfère à ce qui relève de l'intention d'énonciation des syllabes. L'intervalle fait l'objet, chez lui, d'une analyse systématique qu'il nomme «Valeur sensitive des inflexions. Secret au moyen duquel je démontre l'état sensitif de tous les êtres du monde, c'est-à-dire des animaux comme des hommes à la simple audition de leur voix.» (*Liste de mes découvertes*, *op. cit.*, notre édition, p. 612, l. 6-8). (Villeneuve, *loc. cit.*).

Si l'oeuvre n'est pas abaissée, elle ne plaît pas. Nous sommes toujours les fils d'Adam. C'est toujours le même orgueil suivi des mêmes ténèbres...

En voulez-vous une preuve puisque nous sommes sur le langage des sons ? Voyez ! Il y avait autrefois, dans l'Antiquité, pour exprimer les divers mouvements de l'Âme, un mode particulier. Il y avait une gamme spéciale affectée à chaque sentiment de l'Âme¹²⁹. Plus tard, ces gammes nombreuses, ces modes nombreux ont été réduits à huit, et, de progrès en progrès, nous sommes arrivés à deux modes : le mode majeur et le mode mineur¹³⁰. On appelle cela une conquête de l'esprit humain ! Voilà où nous en sommes. C'est absolument ce que je vous racontais de l'affirmation qui de 27 est réduite à une... Vous verrez presque toujours le travail de l'homme prendre cette direction ! En un mot, ces phénomènes n'ont pas été examinés sérieusement, ce qui est très malheureux.

Si, pour nous bien convaincre de notre peu de lumière à propos des arts et de leur genèse, à propos même des choses les plus simples, je vous parlais des inflexions. Elles constituent la base musicale de l'art. Tous les artistes conviennent que cet art constitue le langage du sentiment, ce qui n'est pas absolument vrai. C'est le langage vital ; c'est le langage des phénomènes de la Vie. Il ne devient le

¹²⁹ Augustin d'Hippone (354 – 430), dans son *De Musica*, VI, s'inscrit dans une tradition qui lui succède, soit la référence au chant chrétien antique (IX^e-XI^e siècles), précision des intervalles que l'Antiquité chrétienne nomme *mouvements de l'âme* dans sa contemplation du divin. Chez Delsarte, les modulations de la voix (inflexions vocales) occupent une fonction décisive dans la détermination du sens énoncé par le locuteur.

¹³⁰ Il s'agit des modes du plein chant au Moyen Âge (huit modes). Par la suite, historiquement, la pratique musicale en est venu à imposer deux modes principaux (les modes majeur et mineur issus respectivement des échelles de *do* et de *la*). À partir du XV^e siècle, la tonalité s'est peu à peu implantée à partir de ces deux échelles. (Villeneuve, *loc. cit.*).

langage du sentiment que lorsqu'il emprunte aux autres langages, au geste surtout. Si c'est le langage du sentiment, il est évident que les éléments constitutifs de ce langage doivent avoir une affinité, une correspondance sensitive déterminée. Nous parlons un langage. Évidemment, chacun des mots dont se compose une phrase a un sens qui peut être déterminé.

Demandez maintenant à un compositeur, au plus grand des compositeurs, ce que signifie au point de vue du sentiment une quinte. Il vous dira :

«C'est un intervalle composé de deux tons et d'un demi-ton¹³¹.»

Vous direz :

«Non ! Je veux savoir ce que cela veut dire ! Vous écrivez de la musique, je veux savoir à propos de quel phénomène, de quel sentiment vous vous servez d'une quinte¹³² !»

On ne vous répondra pas ou l'on vous répondra d'une façon évasive :

«C'est selon ! Ça se sent !»

¹³¹ Quinte : Intervalle entre deux notes distantes de 5 degrés (Vignal, 1999, p. 701). «*Quinte juste* : intervalle de trois tons et un demi-ton diatoniques. [...] *Quinte augmentée* : intervalle de trois tons, un demi-ton diatonique et un demi-ton chromatique. *Quinte diminuée* : intervalle de deux tons et deux demi-tons diatoniques.» (Rey (a), *op. cit.*, t. III, p. 2300). On se réfère ici certainement à la *quinte juste*. Delsarte ou le sténographe aura commis une erreur. Cependant, toute quinte, selon la composition de ses intervalles, peut être qualifiée de *juste*, d'*augmentée* ou de *diminuée*. Quant à savoir au sentiment qu'elle peut exprimer, cela relève de l'intention du compositeur et de la perception. (Villeneuve, *loc. cit.*).

¹³² Delsarte réfère ici à la stabilité de l'intervalle du point de vue de l'acoustique. Quant au sentiment qu'il peut procurer, encore une fois cela est entièrement relatif au compositeur ou à la perception du sujet. (Villeneuve, *loc. cit.*).

Cependant, on enseigne la composition. Si on n'enseigne pas cela, je vous demande ce que l'on enseigne !

Ce que je dis du musicien, je le dirai du peintre. Demandez par exemple à un peintre qui peint des yeux, des nez, des bouches, qui peint en définitive tout l'homme, de quelle sorte d'expression doit être affecté tel trait par rapport à tel autre. De combien d'expressions l'œil, par exemple, est susceptible ? Ou enfin, dans cette synthèse à produire, quel doit être le rôle partiel de chacun des éléments dont il s'occupe ? Il n'en sait rien. Il devrait le savoir. S'il avait étudié un peu l'homme, il le saurait.



Après cela, demandez compte aux linguistes¹³⁴ de la signification des éléments du langage. Ce que vaut par exemple une voyelle ou une

¹³³ Croquis de Delsarte. HML, box 1, folder 14 et 36. Le système delsartien vise la reconnaissance des signes intérieurs par la manifestation extérieure. La notation des manifestations répond à une visée synthétique des traces fugitives du corps.

¹³⁴ En France, dès le début du XIX^e siècle, les linguistes s'intéressent essentiellement aux dialectes, terme que Littré applique essentiellement aux formes du français autres que la langue dominante. Dès la seconde moitié du XIX^e siècle débutent des études sur l'ancien français. «La "linguistique", dans son évolution historique à partir du XIX^e siècle, traverse des phases qui commandent les thèmes de recherche : comparaison, classement, évolution des langues, puis études spécifiques de phonétique, de phonologie, de grammaire, l'accent étant mis sur les catégories, les fonctions, les formes, les structures.» (Rey (a), *op. cit.*, t. II, p. 2336).

consonne. Je ne crois pas que beaucoup soient en mesure de répondre à cette question. Pourquoi ? Parce que l'on n'a pas vu que les consonnes et que les voyelles n'étaient pas autre chose que des gestes¹³⁵, et qu'il fallait aller chercher, dans l'étude même du geste, le vrai physiologique de ces phénomènes parlés et articulés qui ne sont pas d'invention humaine, qui sont tout aussi formellement vrais, aussi mathématiques, aussi expressifs que les phénomènes vocaux et les phénomènes animiques. À part cela, il doit y avoir un moyen de distinguer la vraie manière de dire et la fausse. Il y a tous les arts dans l'articulation. Cet art-là n'a {pas} été examiné¹³⁶ ! Je suis fâché de le dire, mais il faut que je le constate, afin que mon exposé ne paraisse pas inutile.

Voyez quel doit être, par exemple, l'embarras d'un peintre à propos d'une situation donnée. Je vais vous donner un exemple d'opéra, parce que cela m'est familier. Je suppose Arnold dans Guillaume Tell¹³⁷ au moment où il dit :

«Ne m'abandonne pas, espoir de la vengeance¹³⁸ !»

¹³⁵ Nous présentons deux extraits du *Cours d'Esthétique appliquée* de 1859 où Delsarte traite de cette correspondance entre les consonnes, les voyelles et le geste : «On n'a jamais dit la valeur des signes, la force mimique des consonnes, la force sensitive des voyelles, la loi qui préside aux transformations des consonnes chez les différents peuples» (4^e leçon) ; «Une consonne n'est autre chose qu'un geste» (5^e leçon). En matière d'énonciation vocale, Delsarte considère les voyelles et les consonnes tel un acte qui dicte au texte une coloration et une corporalité.

¹³⁶ Delsarte se réfère ici aux degrés de valeur, grammaire qu'il a composée à l'usage de ses élèves où il analyse du point de vue de la diction les éléments du discours. Voir neuvième leçon du présent document, p. 333-360.

¹³⁷ Opéra de Gioacchino Rossini ; livret de Victor Joseph-Étienne de Jouy, créé à l'Académie royale de musique de Paris (3 août 1829). À la création, Arnold est interprété par Marcello Giordani. Adolphe Nourrit reprend le rôle en 1837.

¹³⁸ Arnold. / Ne m'abandonne point, espoir de la vengeance ! / Guillaume est dans les fers, et mon impatience / Presse le moment des combats [...] (IV, 1).

Il s'agit de savoir comment rendre cela, tant pour l'acteur que pour le peintre. Il fera une foule d'ébauches. Il se dira, par exemple :

«Supposez que je n'aie pas de lois, pas de règles. Comment vais-je sortir de cette difficulté que je vais me poser ? Ainsi, n'y a-t-il qu'une manière de dire cela ? Il faut que je sollicite de la part de mes instincts tout ce qu'ils pourraient m'inspirer. Je raisonne et j'applique un principe et une règle. Si je l'aime, me voilà, peintre ou acteur, obligé de décider comment doit se dire cette phrase, quel geste il y a à faire, quelle inflexion à produire.»

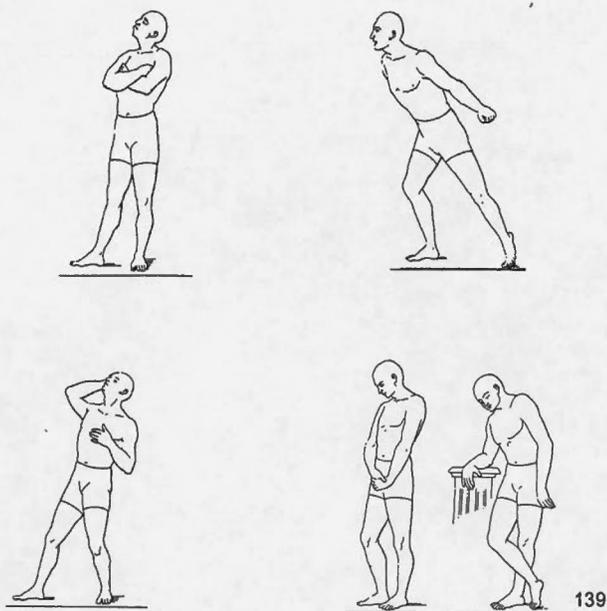
Il dira, je suppose, en se croisant les bras :

«Ne m'abandonne pas, espoir de la vengeance !»

Dois-je élever le sourcil ? Dois-je l'abaisser ? Dois-je porter la tête de côté ? Dois-je la porter haute ? Dois-je la porter basse ?... Il faut que tout cela soit formel. Il ne faut pas que je reste indécis là-dessus ! Maintenant, dois-je croiser les bras ainsi ?... ou dois-je les croiser dans ce sens ?... Et si je porte la tête dans ce sens, si je croise les bras dans ce sens, dois-je porter le corps sur la jambe de devant ? Ne dois-je pas plutôt le porter sur la jambe de derrière ? Ne dois-je pas porter le corps sur les deux jambes ?...»

Maintenant, ne dois-je pas solliciter les mauvais instincts et dire :

«Ne m'abandonne pas, espoir de la vengeance !»



Il y a quelque chose de bien là-dedans, quelque chose de véhément ! Après cela, ne sera-ce pas ce mouvement : le poing appuyé sur la poitrine ?



Ne sera-ce pas celui-ci : les deux bras en avant, les poings fermés, etc. ?

¹³⁹ (Giraudet, planche XXIII, figures 175, 176, 177 et 181, *op. cit.*, p. 88a). Nous reproduisons trois planches d'attitudes propres au système delbartien. À partir de la position debout, le poids peut être porté vers l'avant (excentrique), vers l'arrière (concentrique) ou à partir du centre (normal). Ces attitudes s'inscrivent à l'intérieur d'ensembles spatiaux (concentrique, excentrique, normal), régies par le système trinitaire, qui situent le corps à l'intérieur d'espaces signifiants.

¹⁴⁰ Poids porté vers l'arrière (attitude excentrique). (Giraudet, *op. cit.*, planche XXIII, figure 177, p. 88a). Attitude issue de codes classiques.

Nous en pouvons trouver deux ou trois cents à peu près convenables. Chacun de ces deux ou trois cents mouvements - je n'exagère pas -, doit être examiné. Au point de vue de la jambe sur laquelle le corps doit porter en disant ceci, c'est important. Si je le dis sur la jambe de devant, cette jambe qui caractérise les mouvements véhéments, excentriques et passionnels du jeune homme, cela pourra peut-être convenir à Arnold parce qu'il est jeune et qu'il peut être imprudent. Cependant, il a affaire à plus fort que lui, et l'homme se plaçant devant un ennemi plus fort que lui résume toutes ses forces dans une attitude comme celle-ci. Ne serait-il pas mieux de se placer comme ceci ? Ou plutôt ne serait-il pas mieux de se mettre entre l'une et l'autre pose¹⁴¹?... Ainsi de suite.

Supposez, je ne dis pas cent, mais cinquante de ces mouvements à étudier sans principes, sans règles établies, sans rien de formel, de mathématique. Ce sera le hasard en grande partie qui me décidera.

Faisons une petite synthèse. Je suppose ceci : «Il faut bien subir ce qu'on ne peut éviter». Voilà une chose toute bonhomme qui n'est pas bien prétentieuse. Analysez cela. Vous allez voir que de difficultés il y a pour créer un simple mouvement comme celui-là par les parties qui le composent. Que se passe-t-il, là ? Le sourcil¹⁴² se lève en signe d'impuissance. L'oeil ne s'ouvre pas parce qu'il y a impossibilité de lutter avec succès ; et comme l'oeil est l'agent de l'esprit, il ne lutte pas. Mais il y a une lutte physique, et, comme le sourcil est, dans cet agent intellectif, la

¹⁴¹ Par cette étude de variations d'attitudes de l'ordre du concentrique, de l'excentrique et du normal qu'il nomme *séméiotique*, Delsarte détermine la valeur des agents expressifs.

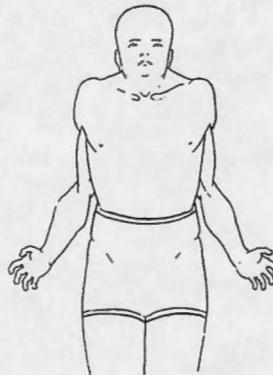
¹⁴² Relativement à l'oeil, Delsarte définit son expression à partir de deux éléments, soit la position de la paupière (genre) et celle du sourcil (espèce). Delsarte fournit trois combinaisons (concentrique, excentrique et normal) de la paupière et de celles du sourcil (élevé, normal, froncé) afin d'établir neuf attitudes (accord de neuvième).

partie physique, il s'exalte et il prouve toujours, quand l'oeil est normal, l'impuissance. Voilà le caractère de l'impuissance.



143

De plus, j'avance la tête en signe de résignation. De plus, il y a dans ma bouche une grimace qui exprime que ça ne me plaît pas. Il y a de plus, un soulèvement de l'épaule, et l'épaule est d'une grande expression. Nous le verrons.

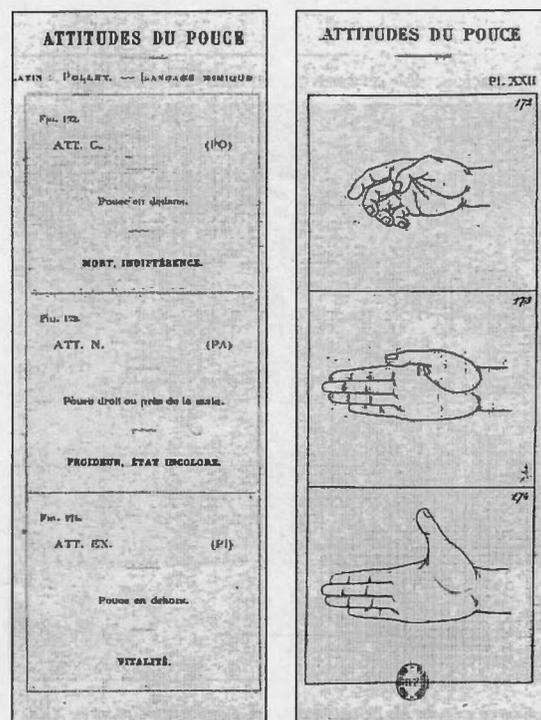


144

¹⁴³ Œil normal, sourcil élevé (attitude excentrique-normale). (Giraudet, *op. cit.*, p. 36a, planche I, figure 4). Giraudet associe cette physionomie à l'*indifférence*. Delsarte, lui, à l'*impuissance*. Ce travail de différenciation des attitudes physionomiques propres au système delbartien qui propose, comme cadre de départ, un accord cartographié de neuf attitudes (système d'équivalences entre les sentiments et leur visualisation physionomique), ne peut prétendre fournir une taxonomie différenciée de toutes les variations expressives de l'être. C'est la raison pour laquelle, comme nous l'avons vu, le système prévoit des variétés, sous-variétés et phénomènes.

¹⁴⁴ Giraudet, *op. cit.*, p. 54a, planche X, figure 88.

L'épaule en se soulevant prouve que la chose est pesante, dure, cruelle, mais il y a de la part de la tête une résignation. De plus, on ouvre les mains... Me permettrai-je d'écarter le pouce ? Pas du tout. C'est l'expression de la Vie¹⁴⁵, et il ne doit pas y avoir exaltation de la Vie, au contraire. Il faut donc que le pouce ait là une attitude toute normale.



146

Maintenant mes doigts sont écartés, en pandiculation... en pandiculation parce qu'il n'y a rien à faire de plus ; écartés parce que je ne possède pas de moyens pour résister. De plus, cette tête passe

¹⁴⁵ Delsarte écrit en 1870-1871 : «Ainsi, j'avais acquis la preuve que non seulement l'adduction totale du pouce caractérise la mort, mais que ce phénomène en révèle les approches dans la mesure de son intensité. Je possédais donc le principe d'une séméiotique jusque-là ignorée des physiologistes.» (*Mes Épisodes révélateurs*, notre édition, p. 567, l. 521-524).

¹⁴⁶ Giraudet, *op. cit.*, planche XXII, p. 86-86 a.

alternativement de l'une à l'autre main pour chercher ce moyen qui n'existe pas. («Bravo ! Bravo !»)

Voilà ce que c'est à peu près qu'une synthèse¹⁴⁷. Il faut que tous ces éléments soient mathématiquement connus pour apprécier sûrement, pour arriver à quelque chose de sérieux.

J'ajouterai à ces quelques exemples - je suis très gêné parce que je crains par mes exemples d'en dire trop. («Non ! Non !») Je crains de vous dire des choses que je dois vous dire plus tard, et dans les séances subséquentes, certaines situations sont très difficiles. Il est assez difficile par exemple de pousser un exposé de principe jusqu'à dix leçons. Je pourrais, je pourrais vous en dire pendant longtemps, mais à la condition d'être très ennuyeux. Cependant, dix leçons suffisent... Pas pour vous montrer les applications¹⁴⁸ de ces principes: dix leçons ne suffiraient pas pour vous montrer ces applications ; un an ne suffirait pas ; nous ne verrions pas ; nous serions très loin d'avoir vu les applications essentielles jusque-là¹⁴⁹...

Je pourrais vous produire moi-même une application, mais j'aurais l'air de vous la donner à plaisir ; j'aurais l'air de jouer la comédie ; d'avoir fait à dessein des gaucheries, afin de les étudier. Vous diriez : «Les

¹⁴⁷ Delsarte se réfère au réseau différentiel des formes expressives que constitue son accord de neuvième.

¹⁴⁸ Delsarte a offert des cours destinés à un plus large auditoire, d'autres qui s'adressaient à quelques élèves et des leçons privées. Les cours individuels et ceux destinés à un petit nombre d'élèves couvraient l'aspect pratique de la formation.

¹⁴⁹ Vingt-trois ans après avoir étudié avec Delsarte, James Steele MacKaye (1842-1894) rédige le récit de ses études chez son maître. Il écrit : «[Delsarte] taught a series of gestures which were very beautiful and expressive in character - but exceedingly intricate and difficult of imitation. Many of his pupils devoted years to their mastery, and yet failed to completely understand and obey their subtleties.» (Lettre de Steele MacKaye à son épouse, Mary Medbery MacKaye, 1892, HML, Box 14, folder 156).

gaucheries qu'il nous montre ne sont pas les nôtres. Nous ne serions pas aussi gauches...» D'un autre côté, j'aurais des [élèves] qui pourraient rendre ces choses, mais ça reviendrait à peu près au même. Si vous voulez que ces séances soient réellement d'un grand intérêt et fructueuses, je crois - puisque nous avons appelé cela *l'Esthétique appliquée* -, je crois qu'il serait très bien, quand j'aurai exposé les trois langages - et j'aurai besoin de gestes -, qu'il serait très intéressant pour tout le monde que quelques-uns de vous voulussent bien appliquer, essayer l'application des principes dont nous aurons parlé. Je sais bien que ce sera jouer un rôle de victime, mais ce serait un acte héroïque dont tout le monde vous saurait gré. Tout le monde se féliciterait d'une application comme celle-là. Et ceux de vous - je ne parle pas des élèves que j'ai en partie formés ; ça n'aurait pas d'intérêt - ceux qui ne savent rien - et plus ils seraient gauches, plus il y aurait de charme à la leçon -, ceux de vous qui voudraient bien se soumettre à l'exercice voudront bien me faire connaître leur nom. J'espère que vous voudrez bien faire cet acte de vertu pour tout le monde. Je suis convaincu que ça sera d'un très haut intérêt. Cependant, j'ai besoin encore de trois ou quatre séances parce que j'ai à vous parler de la valeur mathématique des idées¹⁵⁰, de l'art de les produire vraies et avec certitude.

Je dois aussi vous parler de la musique, du chant¹⁵¹. Je dois aussi vous donner les séries passionnelles des principaux agents dynamiques¹⁵².

¹⁵⁰ Dans le cadre de son cours d'art oratoire (1859), Delsarte dit : «Il faut savoir ensuite quelle valeur celui qui parle donne au substantif par rapport à l'adjectif, au verbe par rapport au sujet, etc. En un mot, il faut connaître les valeurs oratoires relatives aux neuf parties du discours.» Aussi, Delsarte établit-il des règles de différenciation gouvernant l'expression des idées (degrés de valeur oratoire).

¹⁵¹ Il s'agit de la dixième leçon du présent *cours d'Esthétique appliquée*.

¹⁵² Relativement à *l'harmonie dynamique*, Giraudet écrit : «L'harmonie dynamique est fondée sur la concomitance de rapport qui existe entre tous les agents du geste.» (Giraudet, *op. cit.*, p. 115). Aussi, le système delsartien, en matière expressive, est-il basé sur le caractère de réciprocité des agents.

Puis, enfin, ce critérium dont j'ai tant parlé. Il faut que j'arrive à le donner, et j'ai peur de le donner parce que c'est très abstrait, et peut-être ce sera bien ennuyeux pour plusieurs. Mais enfin, je tâcherai d'abrégé les choses ennuyeuses. Il faut d'abord que je vous fasse connaître le tableau complet de l'homme¹⁵³ à ce point de vue de la définition que j'ai donnée tout à l'heure, puis le critérium, puis chaque langage. Ce qui fera cinq séances. Après ces cinq séances, il sera très intéressant de voir comment ces choses prennent vie, comment elle s'appliquent et tout le parti qu'on peut tirer de ces principes qui, jusqu'ici, ne sont que des abstractions, des choses froides.

Nous avons vu l'homme, sous l'empire unique des sens, exprimer les modifications de la Vie par des sons, par des intervalles, par des inflexions, et je vous l'ai dit, les animaux - qui sont doués de la faculté à produire des sons vocaux - expriment identiquement les intervalles produits par l'homme, dans une situation sensitive donnée. Voilà un fait fort curieux et qui a occupé bon nombre d'années de ma vie. Il a fallu que je vérifie le fait. Je l'ai étudié autrefois à la barrière du Combat¹⁵⁴, quand les animaux avaient à se battre. Je l'ai étudié au Jardin des Plantes¹⁵⁵. J'ai fréquenté les animaux et je connais leur langage.... C'est tout à fait le nôtre. (Rires.)

¹⁵³ Delsarte se réfère ici à son *Compendium*, tableau synthétique qui présente les articulations gouvernant les trois natures de l'être et ses manifestations organiques. Nous le reproduisons en p. 231.

¹⁵⁴ Quartier situé entre les rues de la Grange-aux-Belles et de Meaux (X^e arrondissement). Il s'agissait de combats d'animaux dont les Parisiens étaient friands. En 1853, les spectacles de combats furent abolis.

¹⁵⁵ Le Jardin des Plantes de Paris (5^e arrondissement) est le plus ancien zoo du monde.

En second lieu, nous l'avons vu, dès que l'homme, l'enfant distingue la cause de ses douleurs ou de son bien-être ou de sa joie, il aime ou il hait ; il repousse ou il appelle. Voilà ses premiers mouvements qui ne sont pas bien riches, mais qui se développent et s'élèvent à... - je ne veux pas dire le nombre - à des nombres prodigieux. Ainsi, parallèlement aux sentiments, s'éveillent chez l'homme de nouveaux agents. Ce n'est plus l'agent vocal, c'est l'agent que j'appelle *dynamique*¹⁵⁶, l'agent myologique¹⁵⁷. C'est tout le corps qui contribue à l'expression des sentiments. Ainsi, le geste est au cœur ce que la vocale est aux sens.

En troisième lieu, dès que l'homme raisonne, dès que son esprit fait des abstractions, le geste comme l'inflexion deviennent insuffisants : il parle, il donne en quelque sorte un corps à sa pensée afin qu'elle soit transmissible et appréciable par les sens. Transformation merveilleuse que les sophistes modernes¹⁵⁸ attribuent aux sociétés primitives, et qu'ils seraient encore bien embarrassés de constituer aujourd'hui si Dieu, dès le berceau de la création, n'avait en quelque sorte couvé l'homme.

¹⁵⁶ L'agent dynamique relève du geste ; «l'agent spécial de l'âme», il est la «science du mouvement expressif». (Giraudet, *op. cit.*, p. 108).

¹⁵⁷ Voir p. 142, note 84.

¹⁵⁸ Il serait ardu de recenser l'accumulation progressive des inventions et des découvertes humaines dans le domaine des théories de l'évolution. Nommons toutefois la théorie matérialiste et mécaniste de la vie et de l'évolution des êtres de Jean-Baptiste Lamarck (1744-1829) et l'histoire naturelle de Georges-Louis Leclerc, comte de Buffon (1707-1788). Enfin, n'oublions surtout pas les recherches évolutionnistes de Charles Darwin (1809-1882), recherches qu'il réalise au cours de son voyage autour du monde (1831-1836) sur le Beagle. Du même coup, il importe de préciser que son célèbre ouvrage, *L'Origine des espèces*, n'est publié qu'en 1859. Précisons aussi qu'en février 1858, Alfred Russel Wallace (1823-1913), ami de Darwin, lui achemine un essai, «*On the Tendency of Species to form Varieties*», ouvrage qui traite de la divergence évolutionniste des espèces. Wallace confie ensuite son essai à la Société linéenne de Londres le 1^{er} juillet 1858. Bref, il nous apparaît peu probable que Delsarte ait été au courant de l'existence de telles recherches.

Voilà donc trois appareils mis en action : l'appareil vocal, l'appareil myologique et l'appareil buccal.

Vous me direz que ces trois appareils constituent un tout indivisible. C'est vrai : l'appareil vocal appartient à la tête ; l'appareil buccal est dans tout le reste¹⁵⁹. La bouche appartient à la tête et aux mouvements, mais tout cela se distingue, car tout cela se met successivement en activité. D'abord, bien que l'enfant se meuve parce qu'il est de la nature de la vie de se mouvoir, il se meut cependant sans raisons : il ne fait pas de gestes ; il fait des mouvements incohérents tout à fait dénués d'expression. Mais sa voix ne manque pas d'expression. Ces intervalles¹⁶⁰ qu'il produit sont considérablement nombreux et variés avant qu'il ne pense à gesticuler, et bien longtemps avant qu'il ne parle.

Ainsi, vous voyez trois appareils parfaitement distincts et successifs dans leur activité, bien que, plus tard, ils soient comme inséparablement unis pour constituer la parole humaine qui se compose d'une inflexion, d'un geste et d'une articulation.

Voilà la parole : elle est triple¹⁶¹. Voilà le verbe humain. Il n'est pas dans la parole articulée, car il serait singulièrement impuissant. Il n'est pas dans le geste. Il n'est pas dans l'inflexion. Il est dans tout cela.

¹⁵⁹ L'appareil buccal engendre le langage articulé et la résonance des sons. Il est constitué de l'ensemble de l'appareil musculaire.

¹⁶⁰ Les inflexions vocales traduisent le sentiment. À partir des inflexions, Delsarte propose un examen des intervalles et un répertoire de nuances.

¹⁶¹ Delsarte se réfère ici à la triade qui façonne le langage, soit l'inflexion vocale, la parole articulée et le geste. Pour lui, ces trois langages sont interdépendants, conécessaires à l'expression juste.

Je disais la parole articulée impuissante... Elle est très inférieure au geste, parce qu'elle ne correspond qu'aux phénomènes de l'Esprit. Le geste, au contraire, est l'agent du coeur, de l'Âme. C'est l'agent persuasif. En voulez-vous un exemple ? J'ai là un morceau de sucre. Mon enfant me demande :

«Papa, veux-tu me donner ce morceau de sucre ?»

Je vais employer deux langages pour lui répondre. En lui présentant le morceau de sucre, je dis :

«Non !...»

en lui présentant le morceau de sucre. Il le prend :

«Comment, misérable, tu as pris le morceau de sucre !

- Tu m'as fait signe de le prendre !...

- Mais je t'ai dit non !...

- Oui, mais tu as fait signe de le prendre !»

Il croit à ce signe et non pas à la parole. On croit au geste parce que le geste persuade. Les plus beaux discours ne persuadent pas. Ils peuvent intéresser l'esprit. On peut faire des lieues à pied pour entendre un orateur parce que sa parole est belle, parce qu'elle flatte, mais cette parole laisse au fond froid, ne convainc pas, ne convertit pas. Au contraire, quelquefois un autre orateur, mais avec un air sincère, fera infiniment plus de bien et pourra convertir. Un bon curé de village dira avec foi ce qu'il croit ; il touchera l'Âme et tel autre orateur qui

intéresse infiniment ne touchera pas l'Âme. Ainsi, ce n'est pas ce qu'on dit qui persuade, c'est la façon dont on le dit.

Si le visage ne porte pas le caractère de foi et de persuasion, on ne persuade pas. C'est par là d'ailleurs que les gens nous sont sympathiques ou antipathiques. Ce n'est pas ce qu'ils disent, c'est la façon dont ils le disent.

Un homme est sympathique ou antipathique. On ne sait pas pourquoi. On dit :

«Tout ce que cet homme me dira, je le croirai !»

ou

«Tout ce que cet homme me dira je ne le croirai pas !»

J'écouterai avec plaisir le second parce qu'il parle admirablement, mais je ne crois pas un mot de ce qu'il dit ! Qu'est-ce qui fait cela ? C'est un premier geste. Ainsi, nous voyons la puissance souveraine du geste chez un orateur.

Constatons donc bien, aujourd'hui, ce triple élément de la parole et pourquoi Dieu nous a donné ce triple élément. Si nous étions seulement une intelligence, Dieu ne nous eût pas donné un geste et une inflexion. D'autre part, voyez le rôle de l'inflexion : il est immense¹⁶². Je suppose un homme recevant chez lui, le jour de sa fête, un tableau, un cadeau qui est destiné à lui faire plaisir. On lui dit que ce tableau vient de sa fille - c'est sa fille qui [le] lui a fait. L'expression de la

¹⁶² Chez Delsarte, les inflexions ne relèvent pas seulement de la voix, mais aussi du langage du corps. «Tous les membres sont susceptibles d'attitudes et d'inflexions.» (*Cours d'esthétique appliquée*, 7^e leçon, 22 juin 1859).

reconnaissance de cet homme se traduit par une inflexion descendante.

Il dira :

«Ah ! la pauvre enfant ! C'est elle qui m'a donné cela !»

Sa voix descendra.

Le tableau lui vient d'un étranger qu'il ne savait pas peindre, il dira :

«Tiens ! Pourquoi m'envoie-t-il cela ?...»

La voix prendra une forme tout inverse : elle montera.

Je suppose maintenant qu'il ne sache pas de qui cela lui vient : la voix ne montera ni ne descendra. Il dira :

«Tiens ! tiens ! tiens !...»

Je suppose que sa fille est peintre. Elle a fait une espèce de chef-d'oeuvre. Le voilà étonné du charme de cette oeuvre et en même temps très reconnaissant et pénétré à la vue de ce tableau. Il aura les deux inflexions. Si la surprise est plus forte que l'affection, il mettra en prédominance l'inflexion ascendante. Au contraire, s'il y a plus d'affection encore que de surprise, il dira :

«Ah ! la pauvre enfant. C'est elle qui m'a donné cela !...»

À propos de l'inflexion, il ne serait peut-être pas mauvais que je vous dise ce qui m'est arrivé il n'y a pas longtemps ; c'est très intéressant. Je ne sais pas un mot de chinois. (On rit.) Il m'est arrivé, il

n'y a pas si longtemps, d'être invité à dîner avec un Chinois chez un de mes bons amis. On interroge ce Chinois. Je ne sais pas si les voyelles que je vais vous donner sont exactes. Peu importe. Je vais vous indiquer seulement le mécanisme de cette langue que vous connaissez sans doute, mais que tous ne connaissent pas. On demande à ce chinois :

«Comment appelez-vous dans votre langue - je parle des objets usuels - le toit d'une maison ?»

Il dit :

«Kan - ou quelque chose comme cela. Ce n'est peut-être pas cela, mais ça y ressemble.

- Comment dites-vous la cave ?

- Kan¹⁶³.

- Et le puits ?

- Kan.

- Et une chambre ?

- Kan.

- Et un lit ?

¹⁶³ En effet, en chinois, un même son renvoie, selon son intonation, à diverses significations.

- Kan.
- Et un tombeau ?
- Kan.»

Vous comprenez ma surprise. Je fus, quoique très habitué à l'inflexion, singulièrement surpris. Cependant, j'aperçus des nuances dans l'inflexion, et je dis :

«Il paraît que vous tenez grand compte des inflexions ?»

Il parlait français. En effet, il leur suffit d'un simple signe modifié par une inflexion ! Je suppose que le toit s'exprime de haut en bas. La cave, dont on ne peut que remonter, s'exprime de bas en haut. Si c'est un puits, le mouvement est le même, mais beaucoup plus intense. La voix s'élève davantage.

Je fus émerveillé de ce fait qui m'était cependant très familier, puisque j'avais étudié l'inflexion, mais surtout du compte qu'ils en tenaient. Je me dis : «Ils sont singulièrement plus avancés que nous, ces Chinois !» (Rires), car voilà des inflexions dont ils tirent merveilleusement compte ! Ils donnent peut-être 40 ou 50 interprétations à un même signe primordial, extrêmement simple, et le modifient par un signe inflexif¹⁶⁴. Ils tiennent compte de la gravité, de l'acuité du son, de l'intervalle qu'il produit, de son intensité ; la même inflexion - intense ici et plus douce là - n'exprime pas la même chose. Ils tiennent compte du

¹⁶⁴ Néologisme. Adjectif que Delsarte associe au nom *inflexion* : «Action de fléchir, de plier, d'incliner. Inflexion du corps, de corps. // [...] // Se dit aussi des changements de ton, d'accent dans la voix, soit en chantant, soit en parlant.» (*Dictionnaire de l'Académie française*, 6^e édition (1832-1835)). Parfois Delsarte ou même ses élèves disent *inflectif*. Nous normalisons.

À propos de ces signes, voici ce qui m'est arrivé : un homme avec qui j'étais lié vint autrefois me trouver et me présenta sa fille qui était très jeune. Il voulait en faire une actrice. Il voulait donc que je lui enseignasse la tragédie. Il me demanda :

«Que doit-elle apprendre ?... Doit-elle apprendre un rôle ?

- Pas du tout.
- Une scène ?
- Pas le moins du monde.
- Une fable, n'est-ce pas ?
- Pas du tout. Un mot.»

Et comme je disais cela, j'avais un chien. Cette enfant, étant distraite, dit :

«Il est joli, ce chien !»

Je dis :

«Voilà précisément le mot que tu dois travailler. Quand tu connaîtras ce mot, tu connaîtras toutes les inflexions possibles, tu pourras dire tout ce que tu voudras.»

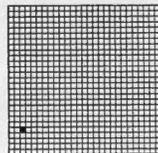
Elle a étudié ce mot et elle est arrivée à 675 expressions déterminées, chiffrées, notées. Ainsi, par exemple, ce chien est-il petit,

négation (2) et mépris (3)), les associant ensuite aux trois espèces (bien-être, rejet et stabilité) afin de déterminer l'accord.

elle dit avec une voix dans le haut : «Il est joli, ce chien !» Je suppose qu'on veut lui faire du mal, à ce chien, elle dira : «Il est joli, ce chien !» (Ne lui faites pas de mal !) Je suppose que ce chien fait des ordures, elle dira : «Il est joli, ce chien !» (Quel chien mal élevé !). Je suppose que ce chien lui ait mordu les mollets, elle dira : «Il est joli, ce chien !» (Il est bien méchant, ce chien !), etc...

Cela s'étend donc, et ces inflexions vont très loin. Nous ne les énumérerons pas une à une, mais nous en étudierons les types essentiels. Nous pourrions étudier les intervalles, et nous verrions le sens qu'on doit attacher à ces intervalles.

J'éprouve un grand embarras, et vous allez me pardonner. Je voulais faire une leçon sur ce tableau, car il faut bien que je synthétise, que je résume ce que j'ai à vous dire de l'homme. Il faut que vous connaissiez avec quelle complexité les choses se déduisent. Il y a ici un tableau dont il me faut pour l'écrire clairement à peu près une heure. D'un autre côté, je l'ai là au net, mais il ne serait pas visible pour ceux assis à l'arrière de l'auditoire. Je vous demande la permission d'en rester là pour aujourd'hui. La prochaine fois, je vous ferai, à l'aide d'un grand tableau¹⁶⁷, une leçon sur la synthèse de l'homme et nous pourrons alors examiner sérieusement les choses.



168

¹⁶⁷ Delsarte se réfère ici à son *Compendium* (voir p. 231).

¹⁶⁸ Nous reproduisons l'un des tableaux utilisés par Delsarte, tableau lui permettant de classer les nuances expressives : correspondance entre l'état et la forme à partir d'une reconnaissance des genres, espèces, variétés, sous-variétés et phénomènes. Ici, le point indique un «phénomène concentrique normal de la sous-variété excentrique

[Quatrième leçon]

Nous avons aujourd'hui à développer la formule que j'ai produite l'autre jour. Cette formule, comme vous l'avez vu, n'était pas très claire. (Sourires.) Je vais tâcher de l'éclaircir. C'est difficile. Je vais être - mathématiquement, on ne peut éviter cela - très abstrait. Il est bien difficile de satisfaire un auditoire.

Quelques auditeurs se sont plaints à moi des formules que je donne, et ils disent :

«Mais vous assaisonnez tout ce que vous dites de tant de choses qu'on ne peut pas conclure. Ce n'est pas clair !»

D'autres me disent :

«Vous n'êtes pas assez imagé. Vous êtes trop abstrait. Vous ne donnez pas assez d'exemples. Ce sont les exemples qui intéressent.»

Je le sais bien, mais je veux quelque chose de mieux pour vous que les exemples. Je veux vous donner la lumière de ces exemples, le moyen d'en profiter, car il y en a partout. La nature est là et nous en donne de magnifiques tous les jours. On n'en profite pas parce qu'on n'a pas de formules, parce qu'on n'a pas de mesures, de critérium enfin. C'est ce que je veux vous donner. Ce n'est pas amusant, mais ce sera intéressant pour ceux qui veulent sérieusement arriver à la connaissance et à la juste appréciation des choses.

normale de l'espèce excentrique du genre excentrique». (Giraudet, *op. cit.*, p. 18). Aussi, une telle grille analytique permet-elle de cerner et de situer les caractéristiques d'un agent mimique à partir d'un point d'intersection entre l'axe horizontal (genre) et l'axe vertical (espèce) et de fournir, selon un principe de déclinaison, la forme qui la caractérise. Notons que le tableau ici représenté permet d'identifier sept cent vingt-neuf nuances expressives.

Pour les auditeurs que cette démonstration ennuiera, je terminerai cette séance par une petite fable. (Rires et approbation.) Je tâcherai que cette petite fable vous soit profitable, c'est-à-dire en déterminant le point de vue sous lequel elle doit être dite et en indiquant quelques-uns des moyens en vertu desquels la fable doit exprimer ce qu'elle dit.

Il est dans l'homme une puissance¹⁶⁹ féconde, essentiellement assimilatrice, qui insubjective^o en quelque sorte le monde à notre être, qui rapproche les distances, qui actualise le passé, qui donne la permanence à l'instantanéité et qui, malgré les ravages du temps qui s'opèrent en nous, laisse cependant incorruptible et inaltérable en nous le produit de ses perceptions. Cette puissance, qui échappe aux conditions du temps et qui est l'être lui-même, cette puissance c'est la Vie¹⁷⁰...

Là ne s'arrête pas le rôle de la Vie. Essentiellement féconde, elle puise dans le trésor de la mémoire¹⁷¹ - qui est sa faculté propre -, les éléments d'un monde idéal. Elle engendre donc en nous un principe égal à elle-même, lumineux dans lequel résident les raisons spéculatives des

¹⁶⁹ Delsarte écrit au sujet des puissances : «Les puissances sont des actes immanents qui, sous l'impulsion des vertus constitutives de l'être, dirigent et gouvernent les forces corporelles» (*Mécanisme de l'être*, notre édition, p. 445, l. 34-35).

¹⁷⁰ Chez Delsarte, la Vie (manifestation de l'existence d'une force vitale et sensible) détermine «l'unité et la spécificité de la nature vivante» (Rey (a), *op. cit.*, t. III, p. 1196). Giraudet écrit à cet effet : «La Vie est l'action des forces sensibles de l'être.» (*op.*, *cit.*, p. 12). Elle est perceptible par l'expérience des sensations.

¹⁷¹ Le vital accueille l'univers perceptible par le biais des sensations, et la mémoire, ensuite, intègre les données sensibles. La mémoire est ici perçue telle une sensation continue, une «puissance assimilatrice essentiellement féconde, qui reproduit en nous, et comme en dehors d'elle-même, les choses extérieures pour les incarner à notre être» (HML, box 1, folder 24, item 10).

choses. Ce principe intellectif qu'on peut appeler la splendeur même de la Vie, c'est l'Esprit¹⁷².

Voilà donc en nous deux créations, deux mondes distincts. Il procède en nous, de ces deux mondes, de ces deux principes, une troisième puissance qui les contemple, qui, cependant, les régit, les contient dans son unité et qui est pour l'un la chaleur et le mouvement, pour l'autre l'initiateur de l'Esprit et sa lumière. Cette puissance merveilleuse, translumineuse°, qui est en nous, c'est l'Âme¹⁷³.

L'homme voit, connaît et croit.¹⁷⁴

Voir, connaître et croire, c'est tout l'être, et par la constitution même de son être, l'homme est en rapport avec l'univers ; il est en communion intime avec l'univers¹⁷⁵. Il regarde, par la Vie, la nature, et il

¹⁷² L'Esprit est ici perçu telle une faculté intellectuelle de l'entendement. Il «puise dans les trésors de la mémoire un monde idéal permanent. [...] L'état intellectif porte sur une triplicité de rapports. L'Esprit saisit des rapports, en déduit des conséquences et pèse la valeur relative de ces conséquences. Après quoi, il prend un parti.» (*Cours d'Esthétique appliquée*, 5^e leçon, 8 juin 1859).

¹⁷³ «Il est dit dans la genèse, à propos de la création de l'homme, que Dieu souffla sur son visage un esprit de vie : ce souffle qui anima l'homme est évidemment l'Âme.» (*Cours d'Esthétique appliquée*, 5^e leçon, 8 juin 1859). Dans le système delkartien, l'Âme est le principe unificateur des natures de l'être. Elle est ici perçue tel un facteur d'harmonie entre les parties (Vie et Esprit). Aussi Delsarte se situe-t-il dans la filiation de la pensée augustinienne, «une unification et un accord d'éléments complexes et multiples dans une relation équilibrée.» (Lories, et al., *op. cit.*, p. 42). «De la Vie et de l'Esprit procèdent un dernier principe, une raison finale qui, cependant, les contient dans son unité, qui les gouverne, qui donne à la Vie sa chaleur et son mouvement, qui fixe et embrase le cœur, qui élève l'Esprit à la contemplation des mondes invisibles. Cette puissance translumineuse° s'appelle : l'Âme.» (*Cours d'Esthétique appliquée*, 5^e leçon, 8 juin 1859).

¹⁷⁴ Delsarte résume ainsi l'ensemble de l'activité humaine (actes immanents) à l'intérieur d'un ordre trinitaire. Le premier terme (*voit*) renvoie à la méthode empirique qui s'appuie sur l'expérience (Vie), le second (*connaît*) à l'entendement (Esprit) et le troisième (*croit*) à la contemplation (Âme).

¹⁷⁵ Delsarte situe son propos à même le discours métaphysique de Thomas d'Aquin : analogie de l'homme-microcosme considéré comme une image réduite du grand univers

s'y unit, il se l'insubjective° - pardonnez-moi le mot, il n'y en a pas d'autres - : il se regarde lui-même. Il regarde en dedans, et là il se trouve, il s'unit au monde des sciences. Puis il élève ses regards au-dessus de lui-même, et le voilà dans le monde de la grâce¹⁷⁶.

Ainsi, il s'unit par la Vie à la nature. Il est comme le type de cette nature, et il trouve dans cette nature des affinités singulières avec son être, avec la Vie, avec son Âme ; et s'il ne les trouvait pas, il serait étranger à cette même nature. De sorte qu'il s'unit absolument à ces phénomènes qui sont en parfaite concomitance de rapports avec son être même.

Puis, par son Esprit, le voilà dans le domaine de la science, et vous le savez, les sciences sont basées sur des principes, sur une génération qui est en parfaite affinité avec son être. Il se reconnaît encore là dans le monde intellectif.

(macrocosme). «Ainsi saint Thomas situe-t-il souvent l'homme et définit-il sa condition comme une nature composée d'esprit et de matière, à l'interférence de deux mondes. // De plus grand intérêt pour nous et pour toute la théologie est cette fameuse "démonstration" de la nécessité de l'ordre surnaturel pour la totale béatitude de l'homme. Avant de s'engager dans les exégèses analytiques, il faut mesurer l'ampleur de la vision métaphysique à laquelle nous invite saint Thomas dans un univers ordonné où toute nature n'atteint sa perfection que par sa conjonction avec la nature immédiatement supérieure, et non par ses seules forces internes.» (Chenu, 1954, p. 156-157).

¹⁷⁶ C'est par l'entremise de la contemplation («regarder en s'absorbant dans la vue de l'objet») (Rey (b), 2006, p. 869) que l'Âme permet à l'être d'atteindre la complétude, la totale connaissance et ainsi de s'élever vers Dieu. «L'homme, par sa constitution même, est en présence de trois mondes avec lesquels il doit communier. Il jette un regard extérieur sur la nature, un regard intérieur sur lui-même, un regard supérieur vers le monde de la grâce.» (*Cours d'Esthétique appliquée*, 6^e leçon, 15 juin 1859). Aussi, Delsarte associe-t-il la grâce à la résultante de l'action de contempler.

En s'élevant, il trouve enfin l'archétype de son être en Dieu¹⁷⁷, et là, il cherche à s'unir à ce bien suprême. De sorte qu'il y a trois sortes d'union avec l'être. – Je vous demande pardon si j'insiste, il le faut, car toutes les conséquences découlent de là, et seront d'autant plus claires que les principes auront été sérieusement posés.

Ces trois principes conécessaires entre eux sont consubstantiellement^o unis ; ils n'ont qu'une essence indivise¹⁷⁸. Ainsi, dire la Vie et l'Âme, c'est dire l'Esprit. Ainsi, on peut dire que la Vie et l'Âme sont un seul et même Esprit¹⁷⁹. On peut dire de l'Âme et de l'Esprit que c'est une seule et même Vie. On peut dire de la Vie et de l'Esprit que c'est une seule et même Âme. Une seule et même Âme, un seul et même Esprit, une seule et même Vie. Ces trois bases de notre être se pénètrent en se réverbérant réciproquement¹⁸⁰. Sans cela, il n'y aurait pas d'unité, et l'unité résulte précisément de ce que chacun

¹⁷⁷ La référence à Thomas d'Aquin est ici encore une fois manifeste. «Saint Thomas considérait Dieu comme la Plénitude d'être et l'archétype de tout être : tout être en dehors de Dieu doit son existence à sa participation à la Plénitude d'être, qui se "contracte" dans les créatures.» (de Rijk, 1985, p. 164).

¹⁷⁸ Tout comme en Dieu, l'être, ainsi perçu dans une triplicité, est conçu de façon indivise. La référence à Thomas d'Aquin est là aussi indubitable : «Ainsi, quand nous disons que l'essence est une, le mot *un* signifie l'essence indivise ; quand nous disons que la personne est une, le mot "un" signifie la personne indivise, et quand nous disons qu'en Dieu il y a plusieurs personnes, nous affirmons l'existence de chacune de ces personnes et leur indivision respective, parce qu'il est dans la nature de la multiplicité de se composer d'unités.» (L'abbé Drioux, 1851, essai tiré de *La Somme théologique de saint Thomas*, t. I, p. 287).

¹⁷⁹ Thomas d'Aquin écrit à cet effet, mais dans une vision qui défère à une dualité aristotélicienne plutôt qu'une triplicité : «Or, dans l'hypothèse où la substance intellectuelle est la forme d'un corps, elle aura un *être* commun avec ce corps, puisque l'unité absolue ou l'unité de *l'être* est produite par l'union de la forme et de la matière. Donc l'opération de la substance intellectuelle appartiendra aussi au corps, et sa vertu résidera dans un corps.» (L'abbé P.-F. Écalle, *Somme de la foi catholique contre les gentils*, op. cit., II, LVI, p. 46).

¹⁸⁰ Cette question de réciprocité (union des trois constituantes distinctes de l'être) constitue la base du système delbartien. Chez Delsarte, les manifestations de l'être se déduisent du concours réciproque de la source distincte de chacune des puissances de l'être.

d'eux emprunte à ses congénères¹⁸¹. Donc, dans la vie intime, la Vie s'y trouve reproduite, ainsi que l'Esprit, par des actes spéciaux.

Voilà l'attribut propre de la Vie.

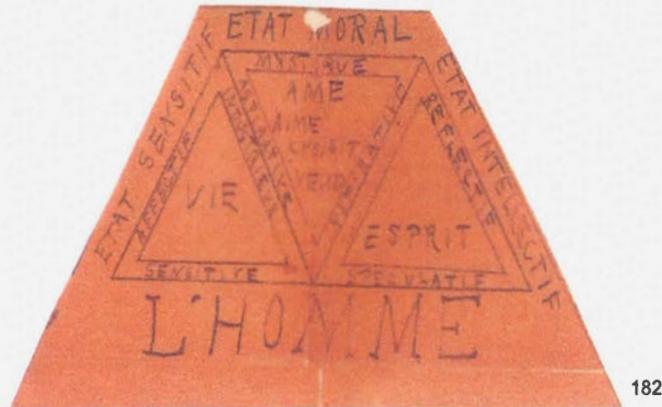
La Vie est d'abord *sensitive*, et par ce que la Vie emprunte à l'Esprit, elle est *industriouse*, et par ce que la Vie emprunte à l'Âme, elle est *affective*.

Mes expressions ne seront peut-être pas toujours justes, mais vous comprenez ce que je veux dire.

Dans le domaine de l'Esprit, nous retrouvons la même chose : l'Esprit est essentiellement *spéculatif*. Voilà son être. En ce qui touche à la Vie, il est *rationnel*. - Je démontrerai cela par d'autres figures. - En ce qui touche à l'Âme, il est *réflexif, réfléchi*.

L'Âme, à son tour, se trouve donc en rapport et doit réverbérer deux congénères. L'Âme est essentiellement *mystique* de sa nature. Voilà ce qui la constitue Âme. Elle est, par ses affinités avec la Vie, *aspirative*, et comme elle est la lumière de l'Esprit, car en définitive l'Esprit ne fonctionnerait pas s'il ne se mouvait pas au service de l'Âme, l'Esprit - l'intelligence -, n'a pas de besoins particuliers. Il est l'humble serviteur du cœur ; il n'est que sous l'incubation du cœur. À ce point de vue, puisque l'Âme est l'institutrice de l'Esprit, elle est donc *inspirative*.

¹⁸¹ Chez Delsarte, l'idée d'une organisation ternaire de l'être se trouve fondée à partir de manifestations consubstantielles^o. Les trois constituantes coexistent et forment l'ensemble des manifestations passionnelles. «Qui nomme l'un, nomme par cela même les deux autres. Pour en définir deux, il faut le troisième. Ils se pénètrent réciproquement, ils se touchent, ils s'embrassent par les côtés qu'ils {s'empruntent}.» (*Cours d'Esthétique appliquée*, 5^e leçon, 8 juin 1859).



Ces trois bases de notre être¹⁸³ prennent en nous trois états parfaitement distincts. Il est important de les constater et de constater leur origine, car l'art n'est pas autre chose que l'expression de ce triple état dans l'homme.

Il y a donc un état *sensitif*, un état *moral* et un état *intellectif*¹⁸⁴.

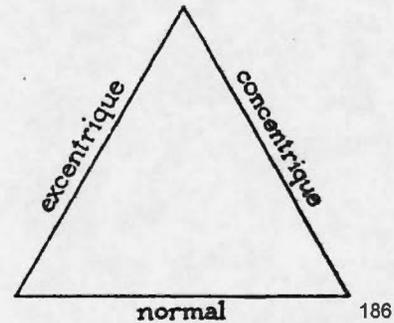
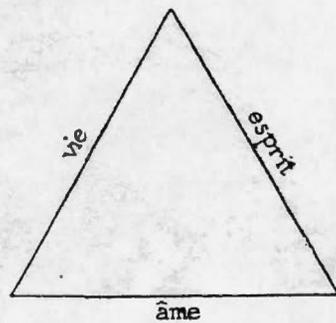
À l'état sensible, correspondent trois phénomènes : un phénomène excentrique, un phénomène concentrique et un phénomène normal. Toutes les expressions de la Vie se réduisent à ces trois types : un type excentrique ou véhément, type concentrique et type normal.

¹⁸² Nous reproduisons l'une des parties supérieures du *Compendium*, tableau synthétique qui présente les articulations gouvernant les trois natures de l'être et ses manifestations organiques (HML, box 12c, Oversize folder 1, c. 1870).

¹⁸³ Dans la composition de son système expressif, Delsarte s'intéresse à l'ensemble des natures de l'être. Il conçoit, à partir du principe trinitaire (Âme, Esprit, Vie), une essence commune, forme intelligible et immanente à la nature même des êtres sensibles.

¹⁸⁴ Comme nous l'avons vu, les manifestations de l'être correspondent au sens, à la pensée et au cœur. «Ces manifestations sont donc de trois genres : aux sens, les manifestations de genre vital [sensitif] ; à la pensée, les manifestations de genre intellectif ; au cœur, les manifestations de genre moral ou animique.» (Giraudet, *op. cit.*, p. 13-14).

En thèse générale, ce que j'insère dans un triangle¹⁸⁵, à gauche, rappelle la Vie. Ce que j'insère à droite rappelle l'Esprit et ce que j'insère médiatement rappelle l'Âme. De sorte que chaque phénomène pris individuellement présente ces trois raisons : raison séminale, raison spéculative et raison animique.

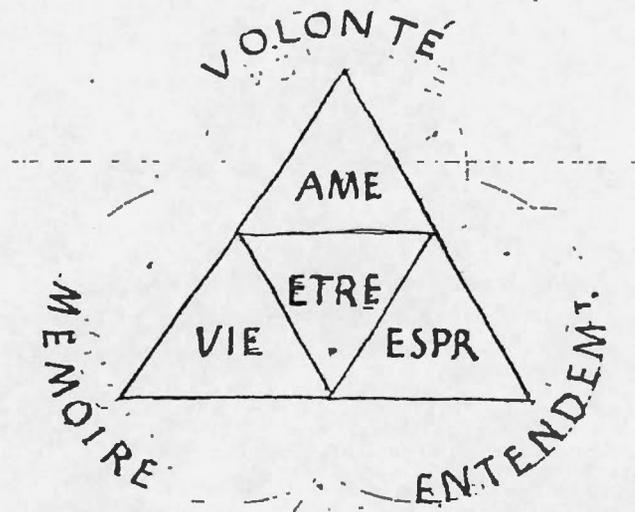


L'Âme se traduit par trois actes : un acte répulsif, un acte attractif et un acte expansif.

L'Esprit perçoit des rapports, et il se traduit par l'expression de ces rapports. Nous avons donc à voir là trois rapports : rapport d'identité, rapport d'opposition et rapport de coexistence. Les trois termes de la proposition résument ces rapports.

¹⁸⁵ Déjà en 1839, Delsarte utilise ce triangle qui symbolise la Trinité, principe à partir duquel il représente l'ensemble composé des individualités qui se manifestent au sein d'une même nature.

¹⁸⁶ Giraudet, *op. cit.*, figures 6 et 7, p. 19. Présence du triangle équilatéral ou présentation substantiellement distincte de chacune des individualités de l'être.



187

Maintenant viennent les facultés correspondantes à ces trois entités¹⁸⁸ de l'être. Nous avons donc la mémoire¹⁸⁹, avons-nous dit, puis ici l'entendement¹⁹⁰, puis ici la volonté¹⁹¹. C'est elle qui fait mouvoir tout l'être. Chacune de ces facultés a son mode spécial, sa triple manifestation, sa triple attitude qu'il faut distinguer et qu'il faut signaler.

¹⁸⁷ HML, box 9-10, OS folder 32.

¹⁸⁸ Entité : «Philosophie scolastique. Ce qui constitue l'être ou l'essence de quelque chose.» (*Dictionnaire de l'Académie française*, 6^e édition, 1832-1835). Ce choix de terme peut surprendre. On se serait plutôt attendu à «natures» ou à «constituantes».

¹⁸⁹ Voir p. 184, note 171.

¹⁹⁰ Delsarte associe l'entendement (conscience, jugement, induction) aux facultés intellectives, au domaine de la compréhension.

¹⁹¹ La volonté est associée à l'Âme. Delsarte écrit : «L'art : l'expression qui n'a pas son origine dans l'impression, mais dans la volonté. L'art produit rationnellement les phénomènes de la spontanéité.» (HML, box 1, folder 36a). La volonté se traduit par une décision conforme au sentiment, à l'intuition et à la contemplation. Voir le *Compendium* à la page suivante.

J'aurais dû vous dire, avant de traduire ces termes, que la mémoire retient les choses. Elle retient les phénomènes qui ont impressionné les sens, qui ont éveillé le discernement et qui ont sollicité nos appétits : et voilà la sympathie¹⁹⁶.

Ces trois termes sont encore conécessaires. Ils se sous-entendent forcément. Ainsi, pour qu'une impression soit conservée dans la mémoire, il faut qu'elle ait éveillé ces sympathies et les instincts. Sans cela, elle ne serait qu'une simple impression fugitive qui passerait et ne se conserverait pas dans la mémoire. Ce ne serait d'ailleurs pas une sensation. Il ne peut y avoir sympathie là où il n'y a pas instinct, là où il n'y a pas sensation.

L'intelligence saisit, comme nous l'avons dit, des rapports : et voilà le jugement¹⁹⁷. Elle juge. Par conséquent, elle induit des conséquences de ces rapports. Voilà l'induction¹⁹⁸. Et puis elle en pèse la valeur, et voilà la conscience¹⁹⁹.

reçue d'un agent extérieur, à un phénomène qui échappe à la conscience. Pour Delsarte, l'instinct est synonyme d'inspiration (idée, intuition). De plus, pour lui, les gestes instinctifs concourent à la mémoire. Rappelons le mouvement de rétroaction associé à l'épisode du papa Dugrand (*Cours d'Esthétique appliquée*, 1858, première leçon, p. 118, note 37).

¹⁹⁶ La forme animique de la mémoire est la sympathie. «Affinité morale, similitude de sentiments ou convenance de goûts entre deux ou plusieurs personnes → accord, conformité, harmonie.» (Rey (a), *op. cit.*, t. IV, p. 1159).

¹⁹⁷ Le jugement (fondement de la connaissance) permet l'établissement d'une relation entre des propositions. Il est à l'origine du savoir.

¹⁹⁸ Induction : «Opération mentale qui consiste à remonter des faits à la loi» (Rey (a), *op. cit.*, t. II, p. 1947). L'induction permet, à partir d'un cas singulier, l'établissement d'une proposition générale (loi).

¹⁹⁹ Conscience (faculté de l'Âme) est ici synonyme de *connaissance réflexive* ; elle «articule des relations mentales avec le monde» (Rey (a), *op. cit.*, t. I, p. 1793). Chez Delsarte, elle est celle qui apprécie et détermine la valeur. «La conscience est vraiment

Pour la volonté, nous allons également trouver trois actes qui sont, en ce que la volonté a de rapports avec la Vie :

le *sentiment*²⁰⁰ qui embrase,
 l'*intuition*²⁰¹ qui illumine l'entendement,
 puis la *contemplation*²⁰², acte par lequel l'Âme s'élève au-dessus d'elle-même.

Ces trois sphères constituent trois sciences spéciales :

la science de la Vie ou *biotique*²⁰³,
 celle de l'Esprit ou la *synétique*²⁰⁴,
 et celle de l'Âme ou la *psychique*²⁰⁵.

un tribunal où se pèsent les jugements et les intuitions.» (*Cours d'Esthétique appliquée*, 6^e leçon, 15 juin 1859).

²⁰⁰ Voir p. 142, note 83.

²⁰¹ L'intuition relève de l'intellectif. «Avec le christianisme, cette idée [l'intuition] fut transférée à celle de "vision directe" d'"appréhension de toute chose" attribuée à Dieu (Augustin, *De Trinitate*, XV, VII ; Thomas d'Aquin, *Somme théologique*, I, quest. 14).» (Rey (a), *op. cit.*, p. 2090). Pour Delsarte, elle est la forme animique de l'esprit puisqu'elle caractérise un rapport immédiat de connaissance. Pour Descartes, par contre, c'est par l'intuition que sont saisis les premiers principes qui sont à la base de toute démonstration (André-G. Bourassa, «Descartes et la connaissance intuitive», *Dialogue, Canadian Philosophical Review – Revue canadienne de philosophie*, vol. 6, n^o 4, 1968, p. 541-542).

²⁰² La contemplation associée à l'acte animique relève de l'observation attentive et la compréhension de phénomènes liés au monde naturel et surnaturel. Elle est considérée, par Delsarte, comme la résultante d'une profonde conversation avec soi-même, à la contemplation de l'objet.

²⁰³ Biotique: «1845 "vital", [...] empr. au bas lat. *bioticus* "qui permet de vivre", pris au grec *biôtikos* "qui permet la vie"» (Rey (a), *op. cit.*, t. I, p. 936). Aussi la biotique constitue-t-elle la science des manifestations de la Vie.

²⁰⁴ Delsarte se réfère ici à la puissance d'idéation. «Idéation : Didact. Formation et enchaînement des idées (conçues comme une sorte de fonction naturelle de l'esprit).» (Rey (a), *op. cit.*, t. II, p. 1786).

Il y aurait donc trois sciences, mais cela constituerait en définitive l'étude de la connaissance de l'être, ce qui constituerait l'ontologie.

Avant de passer aux moyens, je vais donner un peu de repos à votre esprit. Nous allons passer à l'étude de l'organisme. J'ai été aussi bref que possible ; je vais tâcher de l'être également ici. Cependant, il n'est possible de connaître la valeur des phénomènes organiques qu'en vue de l'être. Si vous ignorez l'être - puisque la nature de l'Âme est d'être la forme du corps, en vertu de cette formule -, si vous ne connaissez pas l'Âme, ses formes intimes, vous ne connaîtrez jamais la valeur et le sens des phénomènes qui n'en sont que les échos.

L'organisme vocal²⁰⁶ est l'instrument tout spécial de la Vie. Aussi le larynx est-il le thermomètre de la vie sensitive ; l'organisme buccal²⁰⁷ ou la bouche que je mets actuellement en mouvement est l'agent spécial de l'Esprit ; l'organisme myologique²⁰⁸ - que j'appelle à dessein

²⁰⁵ Au milieu du XIX^e siècle, le vocable psychique renvoie aussi à ce qui concerne la nouvelle psychologie, soit «la connaissance empirique des sentiments [...] et, par métonymie, l'ensemble des sensations, sentiments et motivations accompagnant un acte, un phénomène.» (Rey (b), *op. cit.*, t. III, p. 2999). Il s'agit d'une science psychologique primitive.

²⁰⁶ À la connaissance anatomique de l'instrument vocal, Delsarte associe une trinité d'agents : appareils respiratoire, laryngien et buccal. «Examinons l'organisme, car à chaque faculté correspond un agent spécial. À la Vie est affecté l'appareil vocal, et cet organisme même nous offre encore une triplicité correspondante. À l'Esprit est affecté l'appareil buccal. À l'Âme, l'appareil dynamique. Tous ces appareils se confondent comme se confondent la Vie, l'Âme et l'Esprit.» (*Cours d'Esthétique appliquée*, 5^e leçon, 8 juin 1859).

²⁰⁷ L'organisme buccal constitue le complément de l'organisme vocal : le buccal, par l'entremise de l'appareil vocal, engendre la parole articulée.

²⁰⁸ «My(o)-, gr. mus, muos, muscle.» (Dubois, et al., 2001, p. 497). Delsarte se réfère ici à l'action musculaire et aux facteurs physiologiques inhérents aux mouvements de l'organisme. La tête, le torse et les membres constituent les moteurs de cet agent. L'organisme myologique est associé à l'Âme.

dynamique²⁰⁹, parce qu'il n'est pas seulement myologique - est l'agent spécial de l'Âme.



210

Voilà donc trois appareils fonctionnant au service de ces trois êtres²¹¹ qui sont dans l'être. Voilà donc trois agents dont le rôle est tout à fait déterminé.

L'appareil vocal étant destiné à produire des sons, il faut savoir de quoi se compose cet appareil : le larynx, l'arrière-bouche, le poumon.

Cette spécification n'est pas vaine. Chacun de ces agents a, dans la fonction, un rôle spécial. Il est fâcheux qu'on n'en tienne pas compte. Les anatomistes²¹² eux-mêmes n'en ont pas tenu compte. Ils ont

²⁰⁹ «La dynamique est l'action des forces équilibrées par la statique ; elle règle la proportion des mouvements que l'Âme veut imprimer au corps» (*Série de gestes pour exercices*, 1861, notre édition, p. 475, l. 21-22).

²¹⁰ L'une des parties inférieures du *Compendium*.

²¹¹ L'emploi du mot «être» peut porter à confusion, mais il s'agit bien ici de trois parties distinctes du corps, et non, comme plus haut, de trois *composantes*, ou *natures*, de l'être humain.

²¹² Encore au XIX^e siècle s'efforçait-on souvent de définir le fonctionnement des organes vocaux par l'entremise de comparaisons avec les instruments de musique ou autres : «En 1825, Savart et Lootens s'intéressent au ventricule qui joue pour eux un rôle prédominant. La voix serait engendrée par des phénomènes tourbillonnaires au niveau

voulu expliquer la phonation par le larynx²¹³, et ils ont propagé considérablement d'erreurs parce que le larynx ne peut pas être seul pour produire le son ; chacun de ces agents n'a de valeur qu'en vertu de la co-action de ses congénères. Le larynx pris isolément n'est rien : le larynx ne doit être envisagé que dans sa participation à l'action générale produite par l'arrière-bouche et le poumon²¹⁴.

Deux mots sur le produit matériel de l'appareil vocal. Que produit-il ? Des sons, simplement. Vous allez voir cet être se réverbérer dans chacun des produits à considérer. Je ne le ferai pas sur tous, mais examinons simplement ceci : un son. Nous allons encore trouver la parfaite expression de ces trois entités : sa Vie, son Âme et son Esprit. Il ne peut pas se faire qu'un son ne soit pas triple.

Un son, par cela même qu'il se met en vibration, qu'il se fait entendre, est triple. Ce qu'on appelle la tonique²¹⁵ - ce que le vulgaire

du ventricule. Ils comparent le larynx à l'appeau des oiseleurs [petit instrument utilisé par les chasseurs qui sert à contrefaire des chants d'oiseaux]. // En 1831, Muller attribue à la "corde vocale inférieure" la signification d'une anche vibrante. Cette affirmation provoque de nombreuses discussions, le problème étant de décider si c'est la corde ou l'air qui vibre dans le larynx, et si l'on doit comparer le larynx à une clarinette ou à un tuyau d'orgue.» (Le Huche et Allali, 2001, p. 81). «M. Savart croit que la production des sons dans la voix est analogue à celle du son dans les tuyaux de flûte.» (Despretz, 1837, p. 301).

²¹³ Au XIX^e siècle, les physiologistes expliquaient le phénomène de la phonation à partir de la seule action du larynx (Béclard, 1856, p. 687).

²¹⁴ Déjà en 1839, Delsarte disait au sujet de l'appareil vocal : «L'appareil respiratoire où la poitrine est le fournisseur du souffle, l'appareil laryngien où le larynx est l'embouchure de l'instrument et l'appareil buccal en est, par l'arrière-bouche, la table d'harmonie ; comme par la bouche, il forme les touches de l'instrument.» (*Cours de Monsieur Delsarte*, 1839, 1^{re} leçon). Pour Delsarte, ces trois appareils sont conécessaires à la production du son.

²¹⁵ «La tonique : note fondamentale, premier degré de l'échelle des sons dans le système tonal.» (Rey (a), *op. cit.*, t. IV, p. 1437). Delsarte se réfère à l'échelle acoustique de résonance, aux harmoniques. Plus spécifiquement, Delsarte nous indique par l'expression «un son est triple» qu'il fait référence ici aux tous premiers harmoniques de l'échelle acoustique de résonance qui sont aisément perceptibles. Ces premiers sons

entend - fait nécessairement, fatalement entendre sa dominante : la quinte. Un son n'est tonique qu'à la condition de vibrer parallèlement avec sa quinte. Il engendre donc cette quinte ; et de la tonique et de sa dominante procède ce qu'on appelle la médiane²¹⁶ qui constitue l'accord parfait. L'accord parfait résulte de cette triplicité intime du son.

Dès que vous connaissez le rôle de la Vie, de l'Âme et de l'Esprit, vous les retrouvez dans les résonances elles-mêmes, et il y a là quelque chose de si parfaitement conforme à l'archétype, à Dieu, quelque chose de si merveilleux que je ne m'étonne pas de la puissante action de la musique sur les animaux mêmes. Il n'y a rien de plus vivant que cette image.

Supposez une tonique. Vous allez voir les trois termes de la divine Trinité dans une procession toute physique, toute matérielle. Supposez une tonique éternelle²¹⁷. Vous voilà forcé d'admettre une dominante

harmoniques constituent l'accord parfait majeur dans le système tonal. L'accord parfait majeur étant constitué, dans le système tonal, d'une tonique, d'une dominante et de la médiane. (Villeneuve, *loc. cit.*).

²¹⁶ Médiane : «Troisième degré de la gamme (tierce majeure ou mineure au-dessus de la tonique.» (Rey (a), *op. cit.*, t. III, p. 496). / Dans le système tonal ou modal, c'est la troisième note de la gamme. (Vignal, 1999, p. 105). La médiane est en fait la cinquième harmonique de l'échelle acoustique de résonance. L'appellation *accord parfait* réfère strictement au système tonal. Il est toujours constitué de trois sons et se retrouve sur tous les degrés des gammes majeure et mineure. (Villeneuve, *loc. cit.*).

²¹⁷ Il est évident que par les termes spécifiques qu'il utilise (tonique, dominante et médiane), Delsarte réfère à la tonalité. On comprendra que ses références symboliques (archétype de la Trinité chez Delsarte) sont non fonctionnelles du point de vue de la musique. Elles sont de l'ordre analogique, voire métaphorique. Précisons, et à titre d'indication seulement, qu'au regard de l'harmonie classique, toute note considérée comme la fondamentale d'un accord parfait majeur (ou mineur) peut être considérée comme une tonique. Toutefois, dans le cas précis de cette «tonique éternelle» invoquée par Delsarte, nous pouvons déduire, à partir de sa propre analogie avec la Trinité et selon son propre mode de pensée, que la tonique peut symboliser Dieu (Âme), la dominante (Vie) et la médiane le Saint-Esprit (Esprit). Le fait d'établir cette analogie entre la Trinité et la stabilité de l'accord parfait est *fonctionnelle* pour son système de pensée. Cette autre analogie entre l'éternité de Dieu et une tonique qualifiée d'«éternelle» est aussi bien éloquente. (Villeneuve, *loc. cit.*).

engendrée de la tonique. Puis la médiate, qui procède de ces deux termes, contient ensuite dans son unité qui forme l'accord parfait. Je ne vois pas d'image plus belle, plus ravissante que ce dogme de la Trinité. Nous ne pourrions pas examiner un phénomène qui ne porte cette empreinte, et voilà pourquoi ce tableau est fait de triangles. Chacun des phénomènes que nous aurons à examiner doit être triplement examiné sous peine de n'être pas connu.

Maintenant, comparons aux phénomènes mécaniques ces trois agents : le larynx, l'arrière-bouche et le poumon.

Nous trouvons, dans le larynx, le levier ; dans l'arrière-bouche, le point d'appui ; dans les poumons, la force dirigeante.

Il faut un agent projecteur, un agent vibratile et un agent répercuteur²¹⁸. Si ces trois agents ne sont pas parallèlement en action, il ne s'opère rien. Il n'y a pas de sons. Il y a conécessité d'action.

On a examiné le larynx comme la plupart du temps on examine l'homme : comme s'il n'était qu'un cerveau. On parle de l'esprit humain, mais on oublie le cœur ; on oublie la Vie, ce qui est grave. Si nous voulions d'autres analogies, nous trouverions que le larynx est l'embouchure de l'instrument ; l'arrière-bouche serait le pavillon et les poumons seraient l'instrument lui-même²¹⁹.

Une autre analogie, si vous voulez. Prenons le violon : le larynx sera la corde ; les poumons seront l'archet provocateur du son ;

²¹⁸ Néologisme : *répercuteur* (celui qui percute).

²¹⁹ Dans un cadre analogique, Delsarte compare le larynx à un levier, l'arrière-bouche à un point d'appui et les poumons à une force dirigeante.

l'arrière-bouche sera l'instrument lui-même. La triple action de ces agents est donc nécessaire à la production du son. Voilà la base de la phonation.

Qu'engendrent donc ces trois agents dans leur action parallèle ? Ils engendrent d'abord des sons, puis des inflexions. Celles-ci constatent dans l'homme et traduisent l'état sensible comme l'appareil vocal traduit la Vie. Il serait donc important de savoir la valeur relative des inflexions²²⁰, de connaître la valeur sensitive des intervalles²²¹ dont se composent ces mêmes inflexions. C'est une magnifique chose qui n'a pas été examinée, que je sache...

Les inflexions engendrent un langage sensitif qu'on appelle la musique, et comme je le disais l'autre jour, la musique n'est le langage des sentiments que parce qu'elle emprunte aux autres langages. Intrinsèquement prise, elle est le langage des sens et non pas des sentiments. Ce n'est que par la forme elliptique²²² empruntée au geste et par les expressions empruntées à l'Esprit qu'elle devient le langage des sentiments.

Comme la Vie emprunte des attributs à l'Âme et à l'Esprit, chacun de ces langages empruntera à ses congénères une forme spéciale²²³. Nous

²²⁰ Voir p. 159, note 123.

²²¹ Voir p. 158, note 121 et p. 174, note 160.

²²² La forme elliptique, au sens métaphorique, signifie «manque». Chez Delsarte cette forme renvoie à un ensemble de gestes ou d'attitudes qui révèlent, sans la présence de paroles, les sentiments de l'énonciateur. «L'ellipse est un sens caché dont la révélation appartient exclusivement au geste. Voilà pourquoi le geste constitue le langage elliptique.» (*Cours de Monsieur Delsarte*, 18 juillet 1839).

²²³ Aussi chacun des états porte-t-il sur une triplicité de phénomènes (manifestations organiques) : le sensible : excentrique → vital / concentrique → intellectif / normal →

avons ici la tête, le torse et les membres, soit : le levier, la force dirigeante et le point d'appui²²⁴.

Nous aurons toujours à reproduire ces expressions-là. L'appareil dynamique²²⁵ engendre des gestes. Le geste est à l'état moral comme l'inflexion est à l'état sensitif. Le geste traduit l'état moral au même titre que les inflexions traduisent l'état sensitif. Il y a aussi trois agents dans l'appareil buccal : ce sont les lèvres, la langue et le voile du palais.

Je vous dispenserai de vous parler successivement de certaines choses ; nous n'arriverions pas à finir le tableau. Cependant, il y a là quelque chose de magnifique encore à examiner : c'est le rôle partiel de ces agents, c'est le rôle mimique de ces agents : la raison en vertu de laquelle ces agents se meuvent. Ce n'est pas avec la base conventionnelle comme on le croit. On ne fait pas une {langue} comme on fait autre chose. Il y a dans chacun de ces agents une série de gestes parfaitement successifs et appréciables. Voilà encore des faits qui ne sont pas connus.

Les éléments de l'inflexion sont {ceux-ci} : l'inflexion est suspendue comme celle que je vous ai fait entendre à propos de

animique ; l'intellectif : similitude → sensitif / opposition → intellectif / coexistence → animique ; l'animique : répulsif → sensitif / l'attractif → intellectif / l'expansif → animique (*Cours d'Esthétique appliquée*, 5^e leçon 8 juin 1859).

²²⁴ Le torse (agent animique), principe premier de l'articulation des expressions, occupe le rôle du levier, les membres (vital) constituent la force dirigeante et la tête (intellective), le point d'appui. Tous trois participent au phénomène de l'expression. «Le geste est harmonique par la multiplicité des parties qui concourent à sa formation. Ainsi, l'accord parfait est dans la consonance des 3 agents *tête, torse, membres.*» (HML, *Cours de Monsieur Delsarte*, leçon du 12 mai 1839).

²²⁵ La *dynamique* forme la science du mouvement.

l'indécision. Elle est ascendante et elle est descendante. Voilà les expressions élémentaires de ce langage qu'on appelle la musique.

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

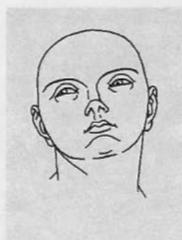
- un mouvement oblique²²⁶ ;
- un mouvement direct ;
- un mouvement circulaire²²⁷.

N'oubliez pas que ces expressions se rapportent toujours, par leur position, à la Vie, à l'Âme et à l'Esprit.

Ainsi, les mouvements circulaires appartiennent aux phénomènes de l'Esprit ; les mouvements obliques aux phénomènes animiques. Je vais vous donner un exemple à ce propos. Les phénomènes de l'Esprit se traduisent dans la mimique par des mouvements circulaires. La mimique d'un esprit élevé, c'est l'abaissement de la tête. L'absence de l'Esprit, c'est le soulèvement de la tête.



228



229

²²⁶ Delsarte se réfère au mouvement (déplacement) sur une ligne diagonale.

²²⁷ Le *circulaire* désigne le mouvement des articulations.

²²⁸ Giraudet, *op. cit.*, attitude de la tête (attitude concentrique-concentrique), planche VIII, figure 66, p. 50a.

Voilà le mouvement circulaire. Vous ne voyez de mouvement véhément, élevé qu'autant qu'il n'y a pas d'Esprit. L'Esprit amène cet abaissement, de sorte que plus il y a d'abaissement d'un côté, plus il y a d'élévation d'un autre côté.

Voilà donc les expressions élémentaires propres à ce langage. Ce langage, nous l'appellerons mimique. C'est la plastique ; la plastique est basée sur le geste²³⁰.

Puis nous avons, correspondant à cet état et pour le traduire, la parole articulée²³¹. Je spécifie à dessein, car vous avez compris que la parole, c'est à la fois cette triple action : la parole ne peut pas être comprise quand elle est {dépourvue} du geste. Le verbe humain est triple. Il s'exprime par ces trois langages. Il y a donc trois éléments bien distincts dans le verbe. Sans cela, il n'aurait pas de puissance d'action.

- Je dis ici la parole articulée pour l'articulation.

La musique²³² est basée sur trois puissances qui sont le rythme, la mélodie et l'harmonie²³³... Voilà pour quelle raison ces {puissances} sont

²²⁹ Giraudet, *op. cit.*, attitudes de la tête (attitude concentrique-excentrique), planche VIII, figure 72, p. 50 a..

²³⁰ L'art du geste ou langage *plastique, gestuel, elliptique* ou *mimique* forme le langage de l'Âme. Chez Delsarte, le *geste* se réfère à l'expression de l'ensemble du corps humain.

²³¹ La parole articulée lorsque associée à l'inflexion vocale et au geste constitue le fondement absolu de l'expression.

²³² La musique est associée au langage des sens.

²³³ La mélodie correspond à l'intonation, à l'inflexion (qui résulte aussi de l'accentuation mélodique), au timbre et à la phonétique. Le rythme, pour sa part, fait appel aux durées et à la métrique. L'harmonie résulte des rapports des sons entre eux. (Villeneuve, *loc. cit.*).

le mouvement²³⁶,
 le mode de succession des sons²³⁷,
 et la mesure qui les contient²³⁸.

Le geste est basé sur trois choses :

la statique²³⁹,
 la dynamique²⁴⁰,
 et l'esthétique²⁴¹.

La *statique* sera l'équipondération° des formes mises en mouvement. La *dynamique* sera la forme même de ce mouvement, et l'*esthétique* sera la raison d'être de ces mouvements en vue de l'Âme. Chacun de ces termes est individuellement triple.

²³⁶ Le mouvement et ses variations agogiques (variations de tempi et variations de durée des sons) (Villeneuve, *loc. cit.*).

²³⁷ En référence aux durées des sons. (Villeneuve, *loc. cit.*).

²³⁸ En référence à la métrique et à la mesure. La mesure est une succession de temps qui se répète de façon cyclique. La métrique et la mesure sont l'organisation des durées des sons dans le temps. (Villeneuve, *loc. cit.*).

²³⁹ Statique : «Partie de la mécanique qui étudie les systèmes de points matériels soumis à l'action de forces, quand elles ne créent aucun mouvement (→équilibre).» (Rey (a), *op. cit.*, t. IV, p. 1000). La statique delbartienne relève de l'équilibre des forces. Delsarte dira que la «statique est la Vie du geste, elle constitue la science de l'équipondératon° des leviers ; elle enseigne la pesanteur des membres et l'étendue de leur développement pour conserver l'équilibre du corps. Son critérium serait une sorte de balance.» (*Série de gestes pour exercices*, 1861, notre édition, p. 474, l. 15-18).

²⁴⁰ La dynamique s'intéresse au jeu des forces en mouvement.

²⁴¹ «Le mot *esthétique* a été créé par Baumgarten à partir de la distinction traditionnelle entre les *noeta*, fait d'intelligence, et les *aistheta*, faits de sensibilité.» (Souriau, *op. cit.*, p. 689). L'esthétique forme «l'étude des manifestations des sentiments» (*Cours d'Esthétique appliquée*, 1^{re} leçon, 4 mai 1859). Delsarte dira que sans la statique, la dynamique et l'esthétique, le geste est inexplicable.

La *statique* traitera des formes, des types. Nous aurons à examiner trois sortes de types : des types passionnels²⁴², des types formels ou constitutionnels²⁴³ et des types habituels²⁴⁴.

La *dynamique* suppose trois expressions intéressantes : ce sont les mouvements inflexifs²⁴⁵, démonstratifs²⁴⁶ et passionnels. Le geste qui gouverne ces langages participe des puissances de la musique comme les mouvements de l'entendement. Ainsi, le geste est mélodique par ses formes ; il est rythmique parce que ses mouvements se subordonnent à une mesure donnée ; et il est essentiellement harmonique par la multiplicité des agents qui, parallèlement, agissent dans le geste, car il a cela de particulier qu'il est individuellement harmonique²⁴⁷.

Ce qui constitue la faiblesse du langage articulé, du langage philosophique, c'est qu'il est successif : il faut énoncer phrase par phrase. Chaque phrase est composée d'un certain nombre de mots. Chaque mot

²⁴² Delsarte les nomme aussi *fugitifs* ou *accidentels*. Ce sont ceux qui sont sans cesse «modifiés sous l'empire des passions, [qui] donnent à l'expression cette variété infinie d'aspects» (Giraudet, *op. cit.*, p. 33).

²⁴³ Il s'agit de types innés.

²⁴⁴ Ce qui relève des mouvements routiniers.

²⁴⁵ Voir p. 159, note 123.

²⁴⁶ Ce type d'expression n'est pas guidé par les sentiments. Il peut être soit de type réactionnel involontaire (signe spontané en réponse à une stimulation extérieure) ou servant à illustrer le discours. Delsarte qualifie aussi ce type de mouvement de *conventionnel*.

²⁴⁷ Delsarte établit une relation entre le geste et le langage musical. Il dira en 1859 : «Le geste est en effet rythmique, mélodique et harmonique, ce qui montre un grand rapport entre la mimique et la musique. Il est rythmique par ses mouvements, mélodique par ses inflexions, harmonique par la multiplicité des agents qui concourent à sa formation et par leur activité parallèle. Aussi, est-il véritablement le plus beau des langages.» (*Cours d'Esthétique appliquée*, 7^e leçon, 22 juin 1859).

est composé de syllabes. Chaque syllabe de lettres, de voyelles, de consonnes... Cela n'en finit pas.

Combien faut-il écrire de choses pour exprimer un sentiment ? Vous n'y parviendrez pas avec un volume. Un seul geste le dit. Il y a dans un geste des choses qui demanderaient un volume pour être traduites. Vous ne le traduiriez pas avec 100 pages. Ces 100 pages ne diraient pas ce que peut dire le mouvement parce que ce simple mouvement dit tout mon être. C'est tout l'homme {que} le geste. C'est pour cela qu'il est persuasif. C'est l'agent direct de l'Âme, et cela dit tout ; tandis que le langage articulé est analytique, successif.

La qualité de l'Esprit, c'est le nombre : c'est de spéculer, de compter, tandis que celui-ci embrasse tout par l'intuition, le sentiment et la contemplation. Il y a quelque chose de magnifique dans ce langage, parce qu'il se rapporte à des puissances d'une autre sphère : c'est le monde de la grâce.

Tout ceci constitue l'organisme²⁴⁸. En définitive, nous aurons par là la techno-génésie ou la génération²⁴⁹ des arts, leur source²⁵⁰. Voilà leur

²⁴⁸ L'idée d'organisme, au XIX^e siècle, soumet à une forme commune les phénomènes corporels et psychiques. Ils n'engendrent plus deux ordres distincts, mais bien plutôt une seule entité constituée en principe. «L'idée d'organisme fait autorité aussi bien dans le champ de la physiologie que dans l'ordre de la pensée ou dans la région de l'art. L'organisme remplace le système ; au thème d'une construction artificielle, il substitue une croissance vivante obéissant non à des règles arbitraires, mais à une inspiration immanente qui traduit l'épanouissement de la vie avec sa spontanéité imprévisible défiant l'esprit de géométrie, déduction rigides et axiomatiques fermées qui tentent de faire obstacle à la libre création des formes selon l'exigence d'une nécessité intime.» (Gusdorf, 1993, t. II, p. 247-248).

²⁴⁹ Génération : «Didact. Le fait d'engendrer, de faire exister. → engendrement, genèse, naissance, production.» (Rey (a), op. cit., t. II, p. 1305).

genèse, leur raison d'être. Ces trois arts constituent une nature indivise, et correspondent intimement à l'être. C'est pour cela qu'ils ont tant d'emprise sur l'être.

Je développerai successivement ces choses. Il y en a assez pour ce soir, là-dessus. Je tiendrai ma promesse. Je vous ai promis une fable. Non pas que je me pose comme type, tant s'en faut. Je veux vous donner infiniment mieux que moins. Je n'ai pas jusqu'ici multiplié ces exemples, parce que ces exemples sont si incorrects, et si j'avais à me corriger devant vous en vue des principes, ce serait misérable. Mais d'un principe, je vais vous donner une chose qui ne sera ni parfaite ni bien, mais ce sera un essai.

Il faut pour qu'une leçon soit bonne, déterminer son point de vue. Nous pourrions à ce compte dire et redire bien des fois une même fable et la dire toujours avec un grand intérêt en disant ce que nous voulons proposer. Proposons-nous ce qui constitue surtout l'éloquence : de faire pressentir aux autres ce que nous voulons qu'ils sentent. Si vous n'avez pas senti les choses, vous voilà désorienté, et vous n'êtes pas placés au même point de vue que moi. J'ai donc pour devoir de vous faire pressentir ce que j'aurai à vous dire.

Je vais vous dire une petite fable que quelques-uns ici m'ont entendu dire quelquefois. Je n'en sais pas beaucoup. Je n'ai pas de mémoire. Le geste est l'initiateur²⁵¹. C'est à lui d'exprimer les choses

²⁵⁰ Delsarte se réfère ici à la nature même de l'Art, c'est-à-dire à sa forme, à son principe et à sa fin. Nous référons le lecteur à la conférence qu'il prononce en 1865, *De l'art et de sa genèse*, notre édition, p. 738.

²⁵¹ Chez Delsarte le geste précède l'énonciation vocale. Il est l'instigateur. «Le geste doit toujours précéder la parole. Il faut laisser supposer à l'auditoire que c'est lui qui inspire les choses. Alors, il est d'autant plus disposé à applaudir, qu'il applaudira soit

d'abord. Je vais peut-être exagérer. Je vais le dire d'avance. Ça ne vaudra pas grand-chose, mais enfin, ce sera mon application :

«La cigale ayant chanté tout l'été...»

Avez-vous compris à peu près ce que je voulais dire ? C'est tout ce qu'il faut.

Une même fable doit être dite à toutes sortes de point de vue : au point de vue de l'impression même des gestes, au point de vue de l'inflexion de la parole articulée dont nous aurons à parler. Mais ce serait dénué d'un très haut intérêt quant à présent, puisque je n'ai pas posé les principes. Nous voilà donc obligés de revenir la prochaine fois aux principes.

[Cinquième leçon]

Nous continuerons aujourd'hui les démonstrations, et j'espère que je n'aurai plus à y revenir. Nous terminerons aujourd'hui les démonstrations. Nous dirons quelques mots encore de ce tableau (l'Homme²⁵²) parce qu'il est nécessaire d'y revenir. Je n'ai d'ailleurs pas conclu. La proposition que j'ai donnée, il y a deux leçons, devait être éclaircie et rapportée aux divers exemples de ce tableau. Je ne l'ai pas fait. Je n'ai donc pas conclu. Je donnerai donc aujourd'hui ce critérium d'examen.

son habileté à deviner ce que l'orateur dira, soit ce qu'il croit être sa propre pensée.»
(*Cours d'art oratoire de Monsieur Delsarte*, leçon du 14 mai 1859).

²⁵² Delsarte se réfère au *Compendium*. Voir p. 231.

La proposition principale, celle sur laquelle nous aurons incessamment à revenir, est celle-ci : «L'Âme est la forme du corps». Et comme tout l'art sera déduit de l'organisme, il est évident que, puisque l'organisme n'est lui-même que l'écho de l'Âme²⁵³, il fallait nous occuper des puissances constitutives mêmes de l'Âme. L'organisme est ici adéquat à l'Âme.

Nous avons parlé de la fécondité de sa Vie, de sa puissance d'insubjectivation°. Nous avons vu comment les phénomènes de l'Esprit, le monde idéal est engendré des phénomènes mêmes de la Vie, du trésor de la mémoire ; et puis, ensuite, nous avons vu comment cette forme plastique, cette puissance animique, procède de ces deux mondes extrêmes. Il y a donc à considérer trois sortes d'assimilations : assimilation sensitive, intellectuelle et animique.

Nous avons aussi signalé trois Vies dans l'être : Vie subjective, Vie objective et Vie surnaturelle. Pour réaliser ce but même de la Vie, il était nécessaire que le corps fût uni à l'Âme. Parlons du corps, revenons sur sa constitution intime en vue de l'Âme.

Le corps est un monde réduit et portatif au profit des développements de l'intelligence. Le corps est l'alphabet encyclopédique²⁵⁴ ; c'est la clef pour aller de notre monde naturel à

²⁵³ À même le système delbartien, les manifestations de l'Âme adoptent la forme du corps. La dialectique entre l'intérieur et l'extérieur est établie. «Le corps a sa forme propre ; c'est un agent, un instrument ; puis il emprunte à l'Âme une multitude de formes qui ne sont pas la sienne propre. Faites une grimace, ce ne sera pas la forme de votre visage mais une des formes de votre Âme.» (*Cours d'Esthétique appliquée*, 5^e leçon, 8 juin 1859).

²⁵⁴ Le corps est perçu dans l'universalité de ses formes au macrocosme puisque l'Âme en est le reflet. Pour Delsarte, le paradigme de l'organisme humain participe à l'harmonie universelle.

l'ensemble des harmonies créées²⁵⁵. Le corps présente trois choses à considérer : c'est un moyen²⁵⁶, c'est une méthode²⁵⁷, et c'est un instrument²⁵⁸.

C'est un moyen d'insubjectivation°. Nous avons vu le monde extérieur vivre en dehors de lui-même, en nous, par le moyen du corps.

C'est une méthode. Il est certain qu'en examinant le corps du point de vue de l'art, on peut arriver à de très grandes choses.

Toute vérité doit correspondre à cet organisme, au corps, pour arriver jusqu'à nous, et, par conséquent, la vérité doit se montrer à nous triplement. Nous avons déduit déjà dans les phénomènes physiques - nous n'aurons pas à y revenir - certaines démonstrations de la Trinité humaine. Elles ressortent partout.

²⁵⁵ Harmonie ou symétrie. Pour le philosophe Plotin, le rapport entre le Beau et la symétrie est indiscutable. «Tout le monde affirme que la beauté visible est une symétrie des parties les unes par rapport aux autres et par rapport à l'ensemble ; [...] la beauté dans les êtres comme d'ailleurs dans tout le reste, c'est leur symétrie et leur mesure.» (Plotin, *Ennéades*, I, 6, in Rey (a), *op. cit.*, t. IV, p. 1158).

²⁵⁶ Le corps delbartien (objet d'expression des manifestations) est perçu dans l'ordre d'une pédagogie du geste.

²⁵⁷ Méthode : «Au XVIII^e siècle, il a pris le sens spécialisé de "système de classification" (1793) dans le domaine des sciences naturelles et, par extension, se réfère à l'ordre réglant une activité, à l'arrangement qui en résulte.» (Rey (b), *op. cit.*, t. III, p. 2219). Delsarte se réfère ici à son système de classification et de taxinomie.

²⁵⁸ Giraudet écrit à cet effet : «Le corps est l'instrument, l'être, l'instrumentiste.» (Giraudet, *op. cit.*, p. 11). Aussi importait-il à Delsarte que l'élève se familiarise avec les formes, fonctions et propriétés de l'organisme humain.

Notre Seigneur dit : «Je suis la voie. Je suis la vie. Je suis la vérité²⁵⁹.» Nous avons un moyen de constater la vérité ; nous le verrons ultérieurement par ce que j'appelle le critérium. Nous jugeons la vérité elle-même par ce critérium organique. «Je suis la vie.» Ça n'a pas besoin d'être démontré. Ces affinités n'ont pas à se démontrer. Il est la source de la Vie. Il est la vérité. Il éclaire notre entendement. Ainsi, il s'offre à notre contemplation, à notre amour et à nos intuitions.

Vous voyez trois organismes. Chaque entité correspond à un organisme spécial. L'appareil vocal est à la Vie, comme l'appareil dynamique est à l'Âme, comme l'appareil buccal est à l'Esprit.

Nous avons vu comment le monde extérieur est comme insubjectivé° à notre être, vit en nous, en dehors de lui-même, et d'une vie très réelle. Il est curieux de voir comment notre esprit va s'unir au monde extérieur, comment nous y vivons comme en dehors de nous-même, sans rien perdre de notre identité. Voici comment ma démonstration n'est pas vaine, car la génération²⁶⁰ dont je vais parler se reproduit dans tous les actes physiques que vous pourrez examiner en vue de l'art.

Ainsi, Bossuet dit admirablement ce que je vais vous dire moins bien – je ne me rappelle pas son texte - : «Il y a en nous une intelligence qui engendre les phénomènes de l'Esprit²⁶¹.» L'artiste conçoit son œuvre. Cette œuvre est en lui. Elle est en lui, et il ne peut avoir conçu son œuvre sans l'aimer. S'il ne l'aimait pas, il ne s'en

²⁵⁹ Bossuet, *Méditations sur l'Évangile*, LXXIX^e jour, 1847, p. 793.

²⁶⁰ Voir p. 207, note 249.

²⁶¹ Bossuet, *Sur le mystère de la Très-Sainte Trinité*, op. cit., p. 35.

occuperait pas. L'amour n'est pas égoïste ; il veut être partagé. Cette oeuvre qui est dans le sujet, il faut qu'elle s'incorpore, qu'elle prenne une forme plastique. Il faut que cette oeuvre soit évidente pour tous, et que tout le monde soit appelé à l'aimer. Que fait alors l'amour ? L'amour prend l'expression de la volonté. Il commande à l'intelligence de lui suggérer les moyens d'agir et de matérialiser en quelque sorte son oeuvre, son verbe²⁶². Ainsi, l'amour devient opérateur dans cet acte. Et que se passe-t-il ? Il cherche dans la nature la matière la plus pure, la plus appropriée à son oeuvre. Voilà une pierre pure, vierge. Il y va déposer son oeuvre, et ici le corps devient un moyen d'action qui n'agit que sous l'incubation du cœur et de la volonté. Le corps agit ; il réalise le verbe intime ; il l'incarne dans cette matière. Et la matière et l'oeuvre sont si inséparablement unies qu'il serait impossible de détruire l'une sans détruire l'autre. Ainsi les magnifiques oeuvres de Phidias²⁶³ qui, après vingt siècles, font encore l'objet de l'admiration universelle ! Altérez la matière dans laquelle Phidias a conçu son oeuvre, vous tuez l'oeuvre. Voilà donc comment l'homme se survit en s'associant à la matière, en incarnant son verbe même.

Puis, enfin, l'Esprit. Nous avons parlé de trois mondes : le monde de la Nature, le monde de l'Esprit ou de la science et le monde de la grâce. Il faut que l'esprit se communique à l'esprit et s'insubjective° dans l'Esprit. Ici, la chose est plus facile à concevoir.

²⁶² L'expression verbale de sa pensée.

²⁶³ Phidias, né à Athènes (c. 490 av. J.-C.- 430). Son oeuvre sculpturale marque l'apogée de l'art athénien. Delsarte se sera certainement intéressé à la représentation réaliste de l'anatomie et à la majesté de ses sculptures. Delsarte dira à son sujet : « Ici, laissez-moi redire ce que j'ai plus d'une fois mis dans la bouche de Phydias [sic]. Il a dit à cette boue qu'il pétrissait dans ses mains : "Cette pierre est sa parole vivante, parole vivante sur une pierre morte. Le monde est la parole de Dieu. Et après tout, ce verbe inconnu n'est-il pas conçu de l'amour ; conçu de l'amour, né au sein d'une matière vierge." Que fait l'artiste ? C'est sous l'incitation de son amour qu'il veut donner un corps à son verbe. » (HML, *Homme, objet d'études*, box 1 a, folder 26b).

Que se fait-il ? La pensée prend un corps. Elle s'exprime par la parole, et cette parole a des vertus prodigieuses ! Bossuet... - je suis encore très fâché de n'avoir pas son texte - dit admirablement que la parole a les vertus mêmes du fils de Dieu²⁶⁴. C'est la nourriture de l'Esprit ; c'est la nourriture du cœur. Cette parole se donne tout entière et sans partage à tous ceux qui la reçoivent et à chacun d'eux en particulier. De sorte que, par cette sorte d'incarnation d'une autre nature, l'esprit va s'unir à l'Esprit, et va en quelque sorte se transfigurer, se transsubstantier°.

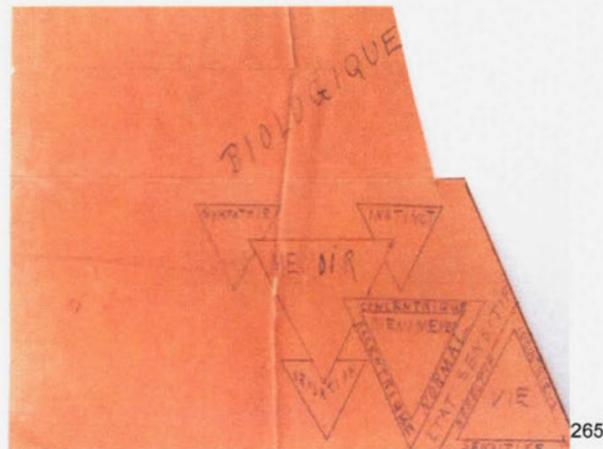
Reste un troisième monde auquel l'Âme tend surtout, auquel tendent les puissances mystiques de l'être, et ce sont les plus hautes puissances. Comment l'homme ira-t-il jusque-là ? La distance est infranchissable. Le verbe prend la forme même de l'homme : il en prend la chair, il se fait homme pour se livrer à lui, et ainsi se fait cette magnifique incarnation. Voilà donc l'homme uni à ce triple monde et en communion avec l'infini.

Ce qu'il importe surtout de se rappeler - car ce sera le type de la circumincession° dont nous aurons à parler -, c'est la physionomie que prennent alternativement ces puissances en se copénétrant les unes les autres : ainsi la physionomie que prend la Vie dans l'Esprit, qu'elle prend dans l'Âme, ainsi de suite.

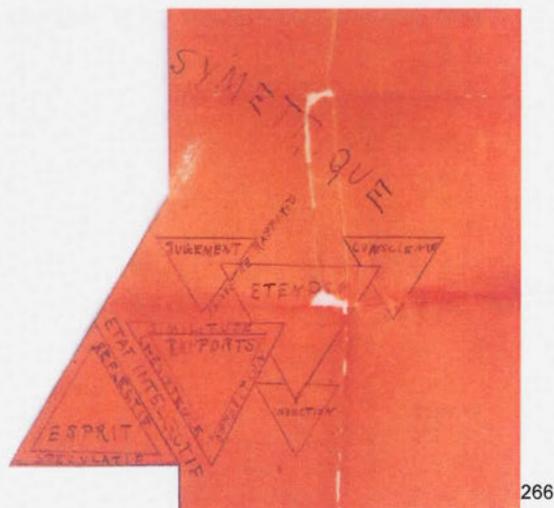
Du reste tout cela est parfaitement figuré dans les actes que voici.

Il est évident que la forme essentiellement vitale, c'est la *sensation* ; que la forme intellectuelle de la Vie est dans l'*instinct* ; que la forme animale de la Vie est dans la *sympathie*.

²⁶⁴ Bossuet, *Méditations sur l'Évangile*, LI^e jour, *op. cit.*, p. 781.



Puis la forme essentiellement spéculative de l'Esprit, c'est l'*induction* ; sa forme vitale, c'est le *jugement*. Et nous verrons pourquoi je l'appelle forme vitale : c'est qu'il y a dans chaque phénomène trois raisons à examiner et à reproduire partout. Il y a une raison féconde, séminale, une raison spéculative et une raison animique. Ces trois raisons préexistent à toute chose. La conscience est la forme animique de l'Esprit.



²⁶⁵ *Compendium*, côté supérieur gauche, présentant les facultés propres au sensitif (Vie).

²⁶⁶ *Compendium*, côté supérieur droit, présentant les facultés propres à l'intellectif (Esprit).

Puis nous trouvons dans l'Âme un acte tout à fait vital, c'est le *sentiment*; un acte intellectif, c'est l'*intuition*; puis un acte essentiellement animique - le plus élevé -, c'est la *contemplation*. C'est par là que l'homme s'unit au monde de la grâce.



267

Maintenant je vais reproduire la proposition si embrouillée que je vous ai donnée l'autre jour. Je ne me la rappelle pas bien, mais elle va sortir des termes de ce tableau.

L'homme porte en son corps, comme en sa substance, l'auguste empreinte de sa triple causalité. Il est donc une trinité au service de laquelle fonctionnent trois appareils dont les groupes d'agents et les produits relatifs constatent trois états et engendrent, sous l'empire d'une triplicité

²⁶⁷ *Compendium*, côté supérieur centre, présentant les facultés animiques (Âme).

de phénomènes, d'actes et de rapports, trois langages qu'il faut étudier dans leur égalité d'équilibre ou leur prédominance successive.

Ainsi, chaque qualité de l'art n'est autre qu'une prédominance. Ce n'est pas un fait isolé. Il ne faut jamais considérer une manifestation de l'art comme une expression isolée. La musique met en prédominance l'inflexion ; la plastique met en prédominance la forme, etc. Pour constituer le plus bel art, il faut cette égalité d'équilibre dont je parle. La mélopée antique²⁶⁸ présente la plus belle, la plus sublime expression de l'art, car la voilà en parfaite égalité d'équilibre. Dans cet art régnaient l'inflexion et toutes les puissances musicales, le geste et, par conséquent, la plastique et la parole articulée. Voilà le plus beau de tous les arts, évidemment, puisqu'il les contient tous et les contient en égalité d'équilibre.

J'ai presque envie, avant de vous donner la série des exemples qui découleront du critérium, de vous donner un petit exemple : comment le corps n'est qu'une forme subordonnée à cette forme plastique qui est en nous, en notre Âme.

Ainsi, lorsque les effets du vin troublent l'harmonie intime de l'âme, vous allez voir comment chacun des moyens mis au service de l'Âme va s'impressionner de la forme titubante de l'âme. Ainsi, qu'arrive-t-il ? Les iris, les yeux - qui doivent être convergents vers l'objet déterminé - entrent en duel, en parallélisme, et dès que les trous de l'iris entrent en parallélisme, il y a incohérence et on voit double. Il y a, par conséquent, titubation de la part des autres organes. Voilà les premiers symptômes.

²⁶⁸ «Déclamation sur accompagnement instrumental, en usage chez les Grecs.» (Rey (a), t. III, p. 510). Aussi Delsarte éprouve-t-il de l'admiration pour cet art de la composition (rythmique et poétique) et de l'exécution (jeu des instruments, art du chant et du geste).

Puis la langue se paralyse. Sous l'empire de cette titubation universelle, les lèvres font un suprême effort pour articuler, mais ne le peuvent pas. Ce n'est pas tout ! Nous avons un autre organisme dont je n'ai pas parlé : l'organisme vocal. Il se passe là un phénomène curieux : les cordes vocales ne sont pas tendues au même degré, et il résulte de là ce phénomène qu'on appelle le *couac*²⁶⁹. C'est un couac perpétuel. On ne peut pas trouver un moyen de prononcer et d'ajuster les yeux. La vue est double et toutes les expressions sont doubles. (Rires et applaudissements.)

Il faut, dans la composition d'un mouvement, voir la participation de chacun des agents dont nous avons parlé. Je vous donnerai les séries d'expressions. Avant tout, il est entendu que je vous dois le critérium dont j'ai tant parlé ; en un mot, la lumière qui éclaire ces exemples. Je veux vous donner un moyen de juger de la vérité des expressions et de juger de la vérité même.

Je sais bien que quelques personnes ont bien voulu trouver cette démonstration intéressante, mais beaucoup d'autres se sont plaintes, et entre autres une personne de mes amis. Elle m'a dit :

«Vous vous ferez beaucoup de tort avec tout cela. Vous vous montrez trop catholique. Ce n'est pas comme cela qu'on arrive au succès. On compromet son succès comme cela.»

Hélas, mon Dieu ! Le succès, c'est si peu de choses au bout du compte. Arrivés au dernier jour, il ne nous sera pas demandé si nous avons eu beaucoup de succès, mais quel bien nous aurons fait. Il ne s'agira pas de savoir si nous avons fait beaucoup de bien aux yeux ou aux oreilles,

²⁶⁹ Son faux, discordant.

mais à l'âme de ceux auxquels nous nous serons adressés. Et à ce propos, il y a un succès que j'ai toujours envié. Je vais vous le raconter.

Le bon et digne artiste, digne d'une meilleure fin, Nourrit²⁷⁰, était une grande âme. C'était un noble artiste. Il se plaignait souvent et me disait :



271

«Qu'est-ce que nous sommes, en définitive ? Nous sommes les instruments d'un plaisir éphémère. On nous sert après le café... C'est une vie misérable ! Que de turpitudes ne sommes-nous pas amenés à idéaliser, à

²⁷⁰ Adolphe Nourrit (1802-1839), ténor français. Il crée les grands rôles de l'époque (Arnold dans le *Guillaume Tell* de Rossini, Robert dans *Robert le diable* de Meyerbeer et Raoul des *Huguenots* de Meyerbeer. Il fut aussi professeur de déclamation lyrique à l'École royale de chant et de déclamation (1828-1838). Nourrit remarquera le jeune Delsarte alors qu'il fréquentait l'École royale. Tous deux entretiendront des liens d'amitié au cours des années 1830.

²⁷¹ Huile sur toile de F. G. G. Lepaulle (1835) représentant de gauche à droite : Nicolas Prosper Levasseur (Bertram), Adolphe Nourrit (Robert), Cornélie Falcon (Alice). La peinture présente du même coup le code gestuel propre au XIX^e siècle français (Lacombe, 1997, p. 61). Nous prenons soin de reproduire cette toile.

exprimer ? Cependant, me disait-il avec un certain orgueil que je comprends très bien, j'ai, dans ma vie, fait prier un homme !...»

Voici ce qui est arrivé. Dans Robert le diable, au cinquième acte, il y a une situation fort intéressante où Robert, désarmé, poursuivi, se réfugie dans une église. Il ne pense guère à prier Dieu. Quand il entend les majestueux sons de l'orgue, son âme est émue. Vous savez l'empire de la musique sur les sens et sur le cœur. Tout le monde prie. Là, il dit :

«Si je pouvais prier !²⁷²»

Cette phrase est fort heureusement reproduite. Un spectateur, très frappé de la façon dont Nourrit avait dit cela, ne peut plus rien entendre. Il se dit :

«Mon Dieu ! qu'il dit bien cela ! Que c'est beau !...»

Il s'en va de l'Opéra. Il avait quelque rendez-vous. Il ne s'y rend pas. Il va chez lui.

«Mon Dieu ! Cet animal-là, comme il dit cela !... "Si je pouvais prier !"... Quel talent !»

Enfin, il se couche, et voilà cette phrase qui le poursuit. Il se dit dans son lit :

«"Si je pouvais prier !"... Comme il dit bien cela, cet animal !»

²⁷² «Cette exclamation de repentir adressée au ciel [...], tout cela avec Nourrit vous saisissait, vous tenait en émoi. Cette belle physionomie n'avait pas un éclair qui ne fût un éclair de haute intelligence ; chaque muscle avait son expression particulière ; les paroles étaient inutiles avec la perfection de cette pantomime ; car Nourrit parlait avec sa figure et avec ses mains, et on comprenait tous ses gestes !» (Théodore Anne, *La France*, 3 décembre 1838, in Quicherat, 1867, p. 528).

Enfin, il ne put pas dormir. Il fut poursuivi par cette phrase. Et le lendemain, cet homme entra simplement dans une église. Il fit comme Robert, et dit :

«Si je pouvais prier !»

Il finit enfin par prier, et sentit le bonheur descendre dans son coeur... Il fut le même jour dire à Nourrit en l'embrassant :

«Vous m'avez rendu un bien plus grand service que mon père. Mon père m'a donné une existence dont je suis fatigué, et vous, vous m'avez ouvert le ciel !...»

S'il m'était possible un jour d'avoir un de ces succès-là, j'avoue que je pourrais mourir après cela content !

J'ai besoin de toute votre attention. La question est assez abstraite. Je tâcherai de la rendre claire, quoique ce soit très difficile. Ce l'est pour moi ; ce le sera plus pour vous, et cette première démonstration me paraît difficile. J'ai donc besoin que vous ne m'écoutez pas avec une sorte de prévention. Ne jugez pas d'avance. C'est l'expérience qui doit décider de la bonté du moyen que j'ai à vous donner. J'ai déjà été jugé, on me l'a dit : «Mon cher, votre système, ça ne va pas...» Ce qu'il y a de curieux, c'est que je n'ai pas encore dit un mot de mon système ni de ma méthode. Cela découle du critérium que je vais vous donner. Je n'en ai pas dit le premier mot. Cependant je suis jugé ! Voilà comment vont les choses ! Ne vous hâtez pas. Laissez de côté vos préoccupations particulières, et vous vérifierez mes expressions et ma théorie. Vous les jugerez, et je demande que vous les jugiez très sévèrement. Je ne veux pas d'indulgence. Je n'en demande pas. Loin de là. Si j'étais en défaut, j'aurais tout à gagner à

une rectification sérieuse. Je l'appelle de toutes mes forces. Si on me donne mieux, je serai enchanté.

Nous rapporterons trois chiffres aux trois puissances constitutives de l'être. Nous dirons 1 pour la Vie, 2 pour l'Esprit, 3 pour l'Âme²⁷³.

Il est dit dans les Saintes Lettres que Dieu fait toute chose avec poids, nombre et mesure²⁷⁴. Je désire que vous réfléchissiez sérieusement à l'importance de ces trois termes. Les trois raisons dont je parlais tout à l'heure, les raisons séminales, spéculatives et animiques, sont impliquées dans ces trois termes : poids, nombre et mesure.

Ces trois chiffres expriment cela :

1 est la mesure²⁷⁵,

2 renferme l'idée de nombre²⁷⁶.

²⁷³ Delsarte situe ici les manifestations de l'être sur un plan hiérarchique : «Si l'on considère l'homme à l'état parfait, les trois entités : la Vie, l'Esprit et l'Âme, sont nécessairement égales ; mais en les prenant abstractivement au point de vue hiérarchique, les forces représentées par la Vie sont inférieures aux puissances de l'Esprit, et celles-ci inférieures aux vertus de l'Âme. // Nous leur donnons donc l'ordre suivant : n° 1, la Vie ; n° 2, l'Esprit ; n° 3, l'Âme.» (Giraudet, *op. cit.*, p. 13).

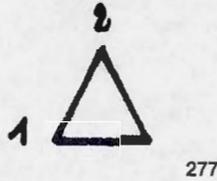
²⁷⁴ Sagesse 11, 18-21. Delsarte se réfère aussi à la pensée augustinienne relativement au Beau où il y a présence de recherche d'unité et d'harmonie entre différentes composantes, d'un ordre à partir d'une juste mesure et d'une proportion déterminée par les nombres. Chez Augustin d'Hippone, «[l]a beauté est donc la conséquence ultime du bon usage du nombre, source de la mesure appropriée grâce à laquelle s'élabore l'unité harmonieuse des parties. Si celles-ci sont bien ordonnées et harmonieusement disposées, la beauté résulte du tout.» (Lories, et al., *op. cit.*, p. 42).

²⁷⁵ «Ce n'est pas d'après moi qu'il faut travailler mais d'après la nature. Je vous ai donné des instruments avec lesquels vous pouvez mesurer les beautés de la nature, ce que vous n'auriez jamais pu faire sans une formule.» (*Cours d'Esthétique appliquée*, 9^e leçon, 6 juillet 1859).

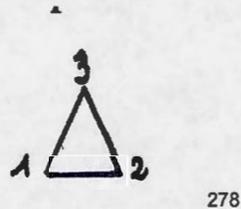
²⁷⁶ La mesure «constate» (Vie) la valeur des forces en action ; le nombre «distingue» (Esprit) les manifestations dynamiques ; le poids, union des précédents, «détermine» (Âme) l'application de la force exercée sur le corps, force proportionnelle à

Il y a égalité entre ces deux idées. Voilà comment le 1 est la mesure.

Je ne puis pas faire :



Ce 2 serait un mensonge avec ce 1 : 1 ne serait pas la mesure de 2. Ce sera d'une part la Vie, l'Esprit et l'Âme, et voilà la disposition que vous prendrez si vous voulez suivre une induction :



Dans toutes les expressions qui se succéderont, il faudra que le 2 soit en face du 1 : il l'engendre ; et le 3 - qui est la commune opération des deux termes, et il n'y a qu'une opération que puisse exprimer l'unité entre ces deux termes -, c'est le poids.

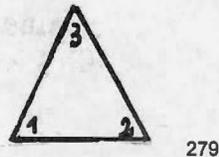
la masse en mouvement. Ces trois notions s'inscrivent à l'intérieur d'un ordre quantitatif visant la systématisation (classification et taxinomie) des manifestations expressives.

²⁷⁷ Porte, *op. cit.*, p. 109.

²⁷⁸ *Ibid.*

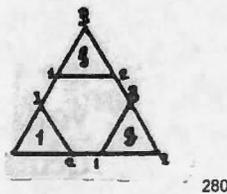
Le poids engendre le mouvement ! Le poids, par cela même, communique la Vie. Le poids répondra donc au cœur. C'est le cœur qui entraîne, qui fait se mouvoir. C'est le cœur qui agit le plus puissamment en nous : il répond à l'expression *poids* ; la Vie à l'expression *mesure* ; l'Esprit, à l'expression *nombre*. En effet, vous voyez la Vie en nous être la mesure de l'intelligence, en ce sens que la Vie, par sa faculté propre - la mémoire -, est le trésor de l'entendement. Que la mémoire s'éteigne, l'intelligence disparaît. La mémoire est la mesure de l'entendement, et le cœur en est le poids et le mouvement. C'est donc dans le cœur qu'il faut chercher la source de tout mouvement.

Nous placerons aux extrémités de ce triangle, ces trois chiffres :



Autrement dit : la Vie, l'Esprit et l'Âme.

À chacun de ces angles, vous reproduirez la figure totale :



²⁷⁹ *ibid.*

²⁸⁰ *ibid.*, p. 110.

Reportez-vous par la pensée aux neuf actes que j'ai spécifiés dans le tableau précédent²⁸¹.

Nous allons trouver dans la Vie une expression intellectuelle représentée par le 2 et une expression animique. Nous trouverons dans l'Esprit une expression vitale et une expression animique. Dans l'Âme, nous trouverons, une expression vitale et une expression intellectuelle. Ces trois vies doivent se copénétrer.

Ces trois cercles donnent la jonction²⁸². Voilà un cercle que j'appelle vital. Ces trois formes intellectives se copénètrent et ces trois formes animiques se trouvent ici. Chacun de ces cercles a son expression et son nom particuliers.

Si vous voulez reproduire la figure chez vous, vous y peindrez ce cercle vital en rouge. Le rouge a, depuis la plus haute antiquité, symbolisé la majesté, la puissance de la vie. C'est la chaleur.

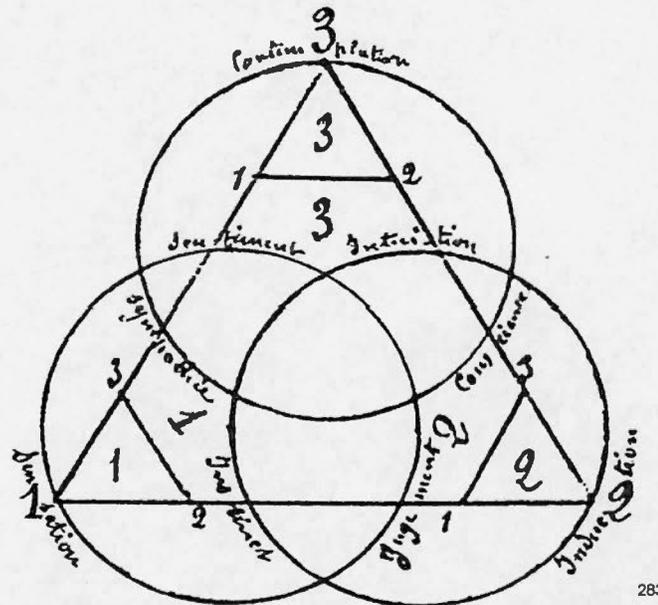
L'Esprit sera un cercle bleu. C'est une couleur qui a, de tout temps, symbolisé le Verbe, la Parole. L'intelligence, c'est la lumière.

Le cercle animique est jaune. Il répond à la flamme de l'amour, et toutes les traditions s'accordent à affecter ces couleurs aux divers attributs de notre être.

Vous vous rappelez à quels termes aboutissent ces chiffres ? Nous avons :

²⁸¹ Delsarte se réfère ici au *Compendium*.

²⁸² Voir graphique page suivante.



Dans chaque sphère, nous voyons se constituer, pour ces trois orbes, un monde : le monde vital, le monde intellectif et le monde animique. De sorte qu'ici la Vie semble recevoir la puissance sympathique et appétitive de l'Âme. Elle reçoit de l'Esprit, de la forme intellectuelle, l'instinct. Elle porte à l'Âme, en échange des sympathies qu'elle en reçoit, le sentiment qui est la forme vitale de l'Âme, et en échange de l'instinct qu'elle a reçu de la puissance intellectuelle, elle y porte le jugement.

Il y a donc trois expressions qui caractérisent dans ces trois mondes la vie particulière. Comment désignerons-nous ces trois termes ? La Vie est ce qui, dans les phénomènes, constate ; l'Esprit est ce qui distingue ; l'Âme est ce qui unit.

Ce qui constate la Vie, c'est la sensation²⁸⁴.

²⁸³ Croquis figurant dans le manuscrit.

²⁸⁴ Voir *Compendium*, p. 231.

Ce qui constate l'entendement, c'est d'abord et fatalement le jugement. Je puis bien ne pas induire ma conscience momentanément endormie, mais je ne puis pas ne pas juger. Je juge fatalement ; c'est la forme, c'est la Vie même de mon esprit. C'est ainsi que la Vie constate.

De même ici, le sentiment, c'est la forme vitale du cœur. Je puis bien ne pas être illuminé au même degré tous les jours ; je puis bien ne pas être toujours sous l'empire d'une contemplation puissante, mais je ne puis pas ne pas sentir, ne pas aimer. Par cela seul que j'ai un cœur, je dois aimer. Ce qui se fait fatalement s'appelle la Vie.

En suivant ce triangle, nous pourrions avoir une idée assez nette de la valeur même des expressions. Elles sont hiérarchisées à ce point qu'en partant de la sensation - qui est le premier fait vital -, nous arriverons toujours à trouver une faculté plus élevée.

Ainsi, l'instinct est supérieur à la sensation, et le jugement est comme un instinct d'ordre supérieur.

Au-dessus du jugement est l'induction, car l'induction est le jugement du jugement²⁸⁵.

Au-dessus de l'induction, c'est la conscience ; la conscience juge les inductions elles-mêmes. C'est le tribunal où se jugent les inductions²⁸⁶.

²⁸⁵ Ici, l'induction présente un processus de raisonnement qui consiste à dégager par déduction des vérités implicites.

²⁸⁶ Cette démarche n'est pas sans contradiction, mais elle est conforme à la pensée thomiste où la philosophie, notamment la morale (ou éthique), est assujettie à la

Au-dessus de la conscience est l'intuition ; c'est une conscience éclairée à la façon des Anges²⁸⁷. L'intuition est de beaucoup supérieure à la conscience. C'est une conscience illuminée.

Au-dessus de l'intuition est la contemplation, la vision, la béatification.

Partons de la sensation pour arriver par là à la contemplation. Nous avons la forme sympathique qui est supérieure à la sensation : elle participe déjà du mouvement du cœur. L'animal participe au mouvement de notre cœur par sa forme sympathique, au mouvement de notre esprit par ses instincts. Il se trouve concentré dans ce monde²⁸⁸. Au-dessus de la sensation est la *sympathie*, sensation d'un ordre supérieur parce qu'elle unit. Au-dessus de la sympathie est le *sentiment* qui lui est bien supérieur ; et au-dessus du sentiment, la *possession* même par une forme mystérieuse, c'est la *contemplation*.

Supposez ces orbes - faits pour se mouvoir - et la Vie qui va se retrouver dans l'Âme, dans le cœur. Tous ces mouvements, toutes ces copénérations, tout cela existe en Dieu, et tout cela s'appelle en Dieu la circumincession°.

théologie, ce qui impliquerait que l'athée est amoral. Voir : André-G. Bourassa, «Morale et dialectique inductive», *Dialogue*, Canadian Philosophical Review – Revue canadienne de philosophie, vol. 7, n° 2, 1968, p.254-267.

²⁸⁷ Dans la mesure où l'intuition est une saisie immédiate des principes premiers, démarche antérieure à celle du raisonnement qui déduit des conclusions. Dans la pensée chrétienne où s'inscrit Delsarte, les Anges ne sont pas assujettis aux quêtes de la raison. Pour Delsarte, les esprits célestes instruisent l'être humain et lui permettent de s'élever vers le divin. Aussi l'art et les Anges partagent-ils un même rôle d'édification.

²⁸⁸ Aux forces sensibles de l'être.

Comme nous sommes faits à l'image de Dieu, tout cela se trouve en nous à l'état d'image. C'est donc la circumincession° reproduite en notre être. Tous ces orbes sont faits pour se mouvoir, et ils sont ainsi disposés dans la Vie. Ces sources d'activités que voici ne sont pas chez nous hiérarchisées comme elles le sont sur ce tableau²⁸⁹. Il y a des perturbations, et souvent cet ordre est absolument renversé dans l'homme. Ainsi, la contemplation pourra être à la place de la sympathie, le sentiment à la place du jugement.

Il y a, en cet ordre, l'ordre voulu par Dieu et celui de la folie, car la subversion de ces termes serait la folie complète. Il y a 27 termes de transition entre la sagesse voulue par Dieu et la folie. Chez le fou, toutes ces facultés existent. Le fou a des intuitions ; le fou a une conscience, mais dans un ordre subversif. Tout cela ne s'accorde pas. Tout cela est mal hiérarchisé.

Supposons un homme très raisonnable et me disant ce qui m'a été dit souvent :

«Mon cher, vous êtes un illuminé ! Vous êtes un insensé ! Vous êtes un fou... Vous avez l'air de faire un sermon... Ce n'est pas raisonnable ! Il ne faut croire qu'aux choses démontrées, parfaitement prouvées.»

Je me dis : «Voilà un homme bien raisonnable !» Alors je me demande quelle sorte d'évolution s'est opérée en lui. Je l'étudie comme mon tableau : l'induction a pris la place de l'intuition²⁹⁰. Le voilà

²⁸⁹ Se référant au *Compendium*. Voir p. 231.

²⁹⁰ Substitution d'une faculté intellectuelle (induction) pour occuper les fonctions d'une faculté animique (intuition).

rationnel ; il raisonne ; il a substitué aux lumières de l'intuition la logique et la raison. Le voilà raisonnable. Mais comme, en définitive, il est dans la nature de tout homme d'être mystérieux, illuminé, il ne peut pas ne pas l'être. Il a tout aussi fatalement des intuitions... qu'il a un nez et une bouche. Il faut qu'il soit illuminé...

Je me dis :

«Par quel côté est-il illuminé ?... Il ne l'est pas à propos de la révélation²⁹¹. Il la rejette comme une fable, comme une folie. Je retrouve ses intuitions dans le domaine des sens. Il fait de l'illuminisme sensuel²⁹². Il faut que cette lumière soit quelque part. Il fait de la raison par ici²⁹³. Il fait de l'illuminisme par là. Je me demande ce qu'il a substitué dans le domaine de l'entendement aux intuitions. Il y a mis les instincts. Je me dis :

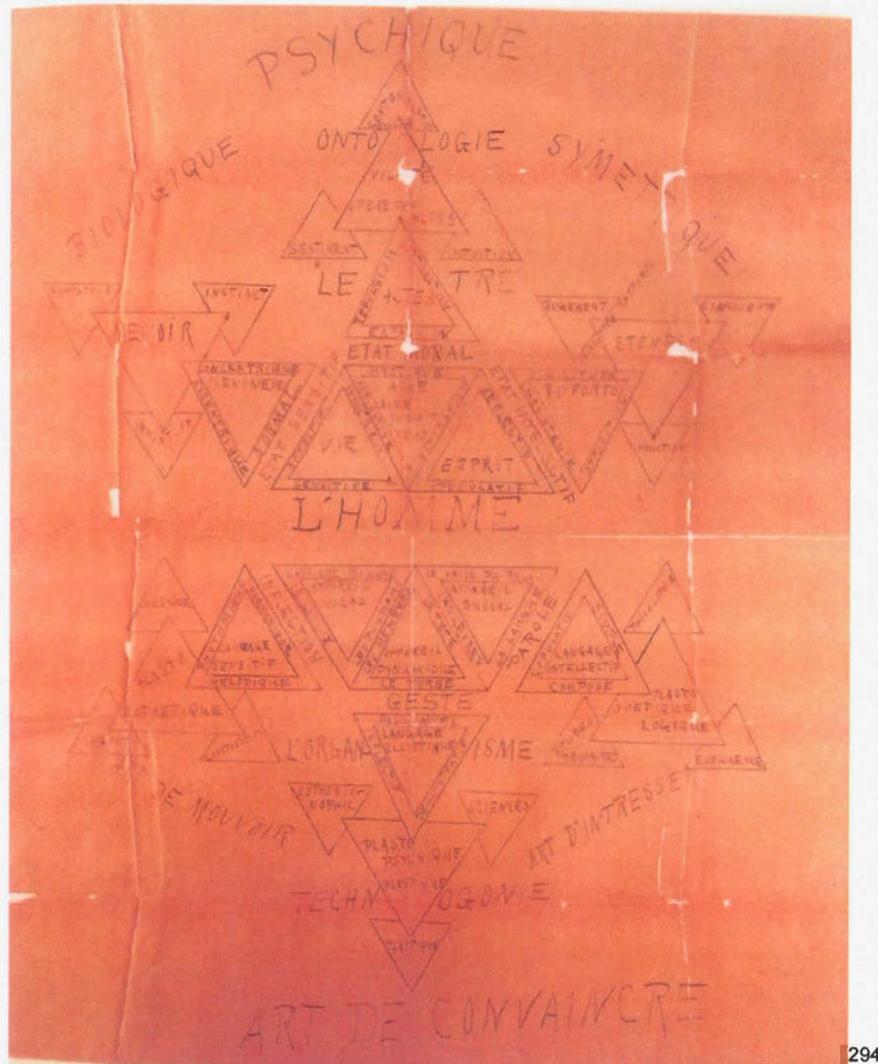
«C'est donc pour obéir aux instincts qu'il est si raisonnable ici, et si illuminé par là.»

Toutes ces diverses formes peuvent être ainsi figurées et expliquées, et vous aurez à peu près, par là, l'histoire du monde. Que de gens prennent leur sympathie pour leur sentiment.

²⁹¹ Vérités cachées révélées aux hommes de manière surnaturelle. (Rey (a), *op. cit.*, t. IV, p. 297).

²⁹² Delsarte joint la notion d'intuition (faculté animique) au sensuel (faculté sensitive). Aussi, s'agirait-il de «rendre lumineux» non pas l'activité de l'âme mais celle des sens. Précisons que, dès le début du XIX^e siècle, le terme de *sensualisme* est appliqué à la thèse de Condillac (1715-1780) qui fait dériver tous les faits psychiques des sensations.

²⁹³ En référence à l'intuition (forme intellectuelle de l'âme), une intuition qui serait ici strictement réservée au savoir analytique.



294

[Sixième leçon]

On s'est plaint de n'avoir pas mes tableaux. Je suis très fâché de n'avoir pas plus tôt songé à les faire autographier²⁹⁵. Cependant, ça aurait

²⁹⁴ Version intégrale du *Compendium*, c. 1870 (HML, OS D, folder 1).

²⁹⁵ Il s'agit de la transposition de l'écriture ou de dessins sur une matière qui en permet la reproduction par un procédé d'impression. Aussi par l'autographie, peut-on

entraîné un certain temps parce que je n'ai pas ce tableau. J'en ai beaucoup. De ce tableau se déduisent beaucoup d'autres tableaux, et il aurait fallu nécessairement avoir tous les tableaux. Je ne fais qu'un exposé. Vous ne supposez pas qu'en dix leçons je puisse vous donner les développements d'un système que je n'ai fait qu'indiquer.

Nous en finirons aujourd'hui avec les principes généraux. Désormais je spécifierai : je donnerai les déductions de ce tableau, et, tout à l'heure, nous arriverons - même dès aujourd'hui, je l'espère - à la pratique.

En suivant les termes de ce triangle, chacun de ces termes est en progression sur ses congénères en partant de la sensation jusqu'à la contemplation. J'ai signalé trois foyers²⁹⁶, trois embrassements d'où naissent souvent des confusions. Ainsi, on confond la sympathie et le sentiment, la conscience et l'intuition, l'instinct et le jugement. Je vois bien que beaucoup d'entre vous me diront :

«Ah ! Ah ! je ne confondrai pas cela.»

Cela se confond chez beaucoup de gens. Quand ça ne se confond pas en théorie, ça se confond en pratique.

Nous avons vu que ces cercles destinés à se mouvoir produisent 27 termes de la sagesse - de cet ordre voulu par Dieu²⁹⁷. Nous avons vu

obtenir la reproduction de tableaux. (*Dictionnaire de l'Académie française*, 6^e édition, 1832-1835 ; Rey (a), *op. cit.*, t. I, p. 655).

²⁹⁶ Voir les trois facultés (mémoire, volonté, entendement) figurant en partie supérieure du *Compendium*, p. 192, note 192.

²⁹⁷ Delsarte se réfère-t-il à la sagesse de la *Somme théologique* de Thomas d'Aquin ? «Il convient de noter la fondation de toute sagesse [...], en la sagesse immanente, laquelle consiste en ceci que Dieu se connaît parfaitement et par sa sagesse même. C'est une application à la sagesse (trinitaire) de la structure métaphysique du Dieu

qu'en renversant le cercle de l'entendement nous avons le rationalisme, c'est-à-dire l'induction dans le domaine du cœur, et l'intuition dans le domaine des sens, par conséquent l'illuminisme.

On m'a demandé ce que j'entendais par *illuminisme* vis-à-vis de ce terme : *l'intuition*. On m'a dit qu'on ne comprenait pas ce que j'entendais par le mot intuition. Je vais vous montrer ce croisement, et vous allez être encore plus convaincus de cette réalité dans l'être.

Il y a deux actes très rapprochés dans l'homme : la conscience et l'intuition²⁹⁸, et qui sont comme une sorte de renversement des faits. Ainsi, la conscience est d'abord un acte de l'intelligence : l'intelligence descend froidement dans le domaine du cœur pour y peser les actes de l'entendement et pour en peser la moralité. Voilà donc la conscience qui est un fait intellectif qui se passe dans le domaine du cœur.

Dans l'intuition, c'est tout le contraire. C'est une étincelle qui s'échappe du cœur, et qui va en faire flamboyer le cerveau, et qui fait briller l'acte d'une expression toute spéciale. Ainsi, l'intuition est un éclair, une illumination qui vient de l'âme. C'est le cœur qui vient battre dans le cerveau ! Dans l'autre sens, c'est au contraire le cerveau qui vient opérer dans le cœur. Cette opération du cerveau dans le cœur est froide, naturellement : c'est la conscience qui juge toute chose. Dans l'autre sens, c'est un acte qui flamboie : c'est un acte du cœur, et

unique qui se connaît par sa propre essence, et les autres choses en son essence. Toute sagesse, par conséquent, trouve son origine en Dieu» (Humbrecht, 2006, p. 110). Aussi la connaissance des termes de la sagesse, dans cette perspective théologique plutôt que philosophique, procède-t-elle de la tâche de la sagesse divine.

²⁹⁸ La conscience est cette «faculté de connaître sa propre réalité et de la juger» ; pour sa part, l'intuition est une «forme de connaissance directe et immédiate qui ne recourt pas au raisonnement» (Rey (a), *op. cit.*, t. I, p. 1788 ; t. IV, p. 2089). Raison pour laquelle Delsarte associe *l'intuition* à une forme d'illumination intérieure.

comme tous les actes du cœur, c'est un acte chaud et brûlant. L'intuition est un acte de génie²⁹⁹, et comme je le dis, d'illuminé.

Beaucoup de choses se font rationnellement ; on arrive spéculativement à déduire des faits et des conséquences. Le génie ne procède pas comme cela : il est éclairé. Je ne sais pas pourquoi, mais cela est ! Et il ne se trompe pas.

Renversons maintenant ce cercle de la vie. Que se passera-t-il ? Nous verrons le sentiment dans le domaine de l'entendement³⁰⁰ ; nous verrons le jugement³⁰¹ passer dans le domaine de la Vie³⁰². Cela va créer un état singulier. L'état, par exemple, des gens qui ont le cœur dans le cerveau, et il y en a beaucoup. Il ne faut pas s'étonner du prodigieux développement encéphalique de beaucoup de poètes. Le cœur est dans le cerveau. Seulement ne frappez pas au cœur, il est vide de sentiments. Ainsi, par exemple, il y a des gens qui adorent l'humanité et qui sont les tyrans de leur femme et de leurs enfants. Ils sont toujours en querelle avec leurs voisins. Ceux-là ont le cœur logé dans leur cerveau et doivent avoir le cerveau développé.

²⁹⁹ Ici considéré tel un pouvoir intérieur alimentant l'intuition. L'intuition est ici perçue comme une forme d'inspiration, souvent associée au génie visionnaire chez les Romantiques.

³⁰⁰ Le sentiment procède, chez Delsarte, de la faculté animique. Le sentiment est cette «perception que l'âme a des objets, par le moyen des sens» (*Dictionnaire de l'Académie française*, 6^e édition, 1832-1835). Delsarte se réfère-t-il ici à Emmanuel Kant (1724-1804) qui, dans sa *Critique de la faculté de juger* (paragraphe 86) assigne au sentiment moral une capacité intellectuelle ? Delsarte peut en avoir subi indirectement l'influence, mais ne le mentionne jamais explicitement.

³⁰¹ Voir p. 193, note 197.

³⁰² Le jugement dans le domaine des facultés sensibles, des impressions.

Si, au contraire, nous mettons le sentiment³⁰³ à la place de la sensation³⁰⁴, nous aurons le jugement. Ce sera encore un singulier état, un état assez fréquent.

Il y a des gens qui ne veulent pas tuer une petite bête, une fourmi...

«Prenez garde ! Laissez !... C'est une araignée... Mettez-la dehors, mais ne la tuez pas surtout.»

Ils montrent une sensibilité excessive à l'endroit des animaux. Vous frappez au cœur de ces gens-là... Un pauvre diable, un malheureux se présente. Si les sentiments siègent là³⁰⁵, nous allons trouver la raison ici³⁰⁶... Ainsi, on spéculera et on dira :

«Tu me demandes l'aumône ? Tu es si bien bâti !... Pourquoi ne travailles-tu pas ? Te faire l'aumône, c'est encourager le vice. Par conséquent, je ne dois pas te faire l'aumône.»

Tel autre mendiant sera dans toutes les conditions qui devront solliciter de la part de ce cœur une bonne œuvre. On dira à celui-là :

«J'ai mes pauvres. Je n'ai rien à faire pour vous.»

³⁰³ Ici, le sentiment, est une capacité dont l'appréciation se fonde sur des considérations de nature subjective. Ce dernier est associé, au *Compendium*, aux facultés affectives de l'Âme.

³⁰⁴ Sensation: «impression produite par les objets sur les sens (*Dictionnaire de l'Académie française*, 6^e édition, 1832-1835).

³⁰⁵ Delsarte se réfère au domaine de la sensation (vital). Se référer au *Compendium*, p. 231.

³⁰⁶ La raison (jugement) au lieu du sentiment : une raison qui s'oppose au sentiment, à l'instinct.

Tous ces actes sont fatalement inhérents à notre être puisqu'ils sont nécessaires à notre être, puisqu'ils sont nécessaires à notre organisme mystique. Ces organes de notre corps sont nécessaires entre eux. Il faut, si la sensibilité est quelque part, que la raison soit ailleurs. Il y a - je ne dis pas mille expressions -, il y en a 27 et les développements s'élèvent à 81³⁰⁷. C'est une somme qui se retrouve partout. Cet organisme intime de l'homme se retrouve dans les faits naturels partout. Nous aurons donc à examiner une série de phénomènes déduits, comme se déduisent ceux-là, harmoniquement constitués comme ceux là.

Saint Denys l'Aréopagite³⁰⁸ a dit que les choses de ce monde ont leur type dans l'esprit³⁰⁹, et puis il a ajouté que les esprits avaient leur type en Dieu³¹⁰ qui est tout en tous.

Avant de pénétrer dans le domaine des faits et avant de vous donner une mesure matérielle des faits, je désire vous montrer un type supérieur au vôtre, et qui est comme le prototype de notre être. Je me suis longtemps demandé, après m'être examiné et après avoir constaté ces balancements

³⁰⁷ Comme nous l'avons vu, Delsarte est en mesure d'ordonner les phénomènes expressifs à partir de la combinatoire des agents (genre 3, espèce 9, variété 27, sous-variété 81),

³⁰⁸ Denys l'Aréopagite (VI^e siècle). Son œuvre eut une grande influence sur la philosophie scolastique et particulièrement sur Thomas d'Aquin. «La théologie négative qu'il élabore pose Dieu comme au-dessus de tous les "noms divins", mais ceux-ci restent la clef de voûte de sa théosophie qui "imagine" une triple triade d'entités angéliques en une série de hiérarchies célestes auxquelles correspondent un état au moins théorique dans le monde d'en bas.» (Faivre, 1996, t. I, p. 74).

³⁰⁹ «La science des anges est définie par opposition à celle des âmes ou des intellects humains. [...] [C]'est de façon intellectuelle, immatérielle et sous la forme de l'Un qu'elles saisissent par l'intelligence ce qu'il y a d'intelligible dans les choses divines.» (Le Pseudo-Denys, DN 868 B, in de Andia, 1996, p. 271).

³¹⁰ «La grande différence entre les triades de la hiérarchie céleste, c'est que la première communique directement avec Dieu, alors que les deux autres n'entrent en rapport avec Lui que par la médiation de la première» (Roques, 1983, p. 139).

et ces mouvements dans l'être, et après avoir constaté que nous étions, en définitive, mystiquement organisés les uns comme les autres, qu'il n'y a que des changements de place, que toute la différence consistait en cela. Je me suis dit :

«Il doit y avoir au bout de ces aspirations, de ces activités qui sont en nous, une sorte de perfection typique, déterminée quelque part.»

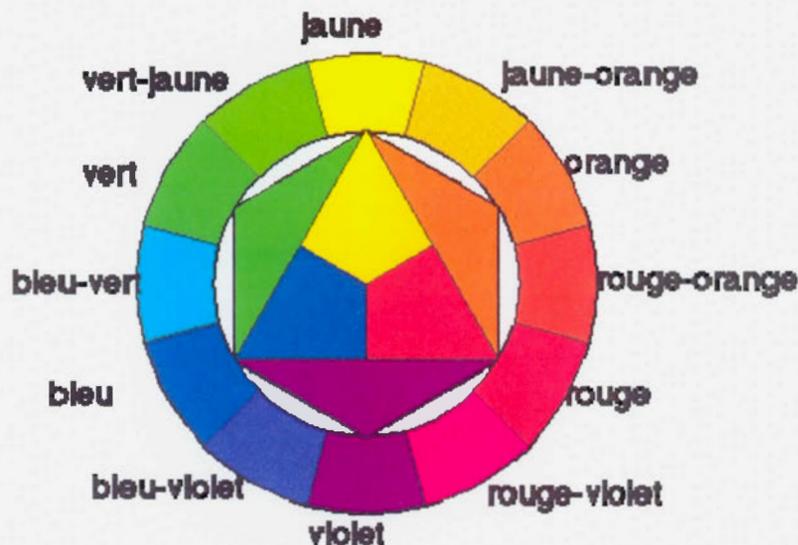
Ainsi, dans les phénomènes matériels - le jaune, le bleu, le rouge -, je n'ai jamais vu dans la nature ces couleurs-là à l'état typique. J'ai en moi le type, la certitude que la chose existe, mais je n'ai jamais vu un jaune qui n'eût une tendance vers le rouge ou une tendance vers le bleu ; je n'ai jamais vu le jaune pur³¹¹. J'ai cependant la certitude que cela existe. Il n'est pas dans la nature. Ce type est en moi, puisque je juge que ça n'est pas pur. J'ai donc en moi le critérium de cette vérité³¹² ! Cela existe puisque j'en ai l'idée, mais ce n'est pas dans les phénomènes de la nature. Il semble que la déchéance de l'homme ait entraîné une déchéance universelle dans la nature. Je ne vois rien à l'état typique dans ce monde. Cependant, ces types, j'en ai le sentiment.

Je me suis dit :

³¹¹ Caractère de ce qui est inaltéré (Souriau, 2004, p. 1190). Delsarte semble être au courant des travaux du chimiste Michel Eugène Chevreuil (1786-1889) qui énonça une théorie des couleurs (*De la loi du contraste simultané des couleurs*, 1839). La pureté des trois couleurs primaires y apparaît comme source de multiples altération.

³¹² Nous pourrions situer cette réflexion à l'intérieur de la pensée métaphysique, soit celle de l'individu et de l'universel, du microcosme et du macrocosme : «Connaissance de soi et connaissance du monde ne sont qu'en apparence des procès distincts l'un de l'autre et dirigés en sens inverse. En vérité, le moi ne se trouve lui-même que dans la mesure où il se donne au monde, où il s'efforce de s'insérer en lui entièrement et de l'imiter dans l'universalité de ses formes, de ses "espèces".» (Lories, et al, op cit., p. 66).

«Puisque les choses de ce monde ne sont perçues qu'à la manière du percevant, si le percevant est imparfait, les perceptions sont nécessairement, fatalement imparfaites³¹³.»



314

Si donc un être était plus parfait que moi, il percevrait plus que moi. Il verrait mieux que moi et recueillerait plus que moi. Je voudrais constater cette perfection vers laquelle je tends ! J'ai longtemps cherché. Je me suis dit :

«À chaque expression, il doit y avoir un *postulatum*, un idéal, et cet idéal doit avoir une certaine réalité.»

³¹³ Delsarte interroge les facultés de la nature de la perception humaine. Perception : «Acte par lequel le sujet prend connaissance des objets qui ont fait impression sur ses sens.» (*Dictionnaire de l'Académie française*, 6^e édition, 1832-1835).

³¹⁴ Cercle chromatique de Chevreul. Voir la version dite «rosace chromatique» de Paul-Émile Borduas (1905-1960), in Bourassa, 1987, p. 125. Nous reproduisons le cercle de Chevreul.

J'ai cherché longtemps. Alors le livre³¹⁵ de saint Denys l'Aréopagite m'est tombé dans les mains. Et là j'aurais été foudroyé que je n'aurais pas été plus ému, plus pénétré, plus heureux que lorsque j'aperçus cette hiérarchie angélique, lorsque je vis qu'elle était tout simplement la clef de l'explication de ces phénomènes qui sont en moi, qu'elle était la forme typique, réelle de chacun des actes³¹⁶ et qu'elle en était l'explication !

Je ne voudrais vous tenir longtemps sur cette question ; il faut cependant la toucher³¹⁷. Il y a trois hiérarchies³¹⁸ : une hiérarchie forte, une hiérarchie savante, une hiérarchie sacrée, correspondant l'une aux puissances de la Vie, l'autre aux puissances de l'intelligence, la dernière aux puissances de l'Âme³¹⁹. Ce qui est Vie chez les Anges est mémoire chez les hommes³²⁰. Ce qui est entendement en nous est lumière chez

³¹⁵ Delsarte se réfère à la *Hiérarchie céleste* de Denys l'Aréopagite. L'ouvrage est traduit et publié en France en 1845.

³¹⁶ Dans la *Métaphysique* d'Aristote, «l'acte est à la fois "forme", opposé à "matière", et "exercice d'une puissance"» (Rey (a), *op. cit.*, t. I, p. 83). Ici, le terme *acte* renvoie à la notion d'*immanence* (intérieurité de la nature du sujet agissant).

³¹⁷ Delsarte se montre ici conscient qu'il fait un bien grand détour dans le but de compléter ses triades. On ne peut exclure qu'il ait cru nécessaire, par ce recours à une psychologie scolastique dite rationnelle, de justifier son intérêt pour la formation corporelle en vue du chant, de l'éloquence et du théâtre. Pareille préoccupation pour les modes de connaissance surmaternels (à ne pas confondre avec surrationnels ou surréels) ne convaincra pas beaucoup d'élèves ou d'auditeurs occidentaux actuels.

³¹⁸ La première hiérarchie céleste est constituée des Séraphins, des Chérubins et des Trônes. «Le caractère dominant de la première hiérarchie céleste consiste dans sa relation directe à Dieu.» (Roques, *op. cit.*, p. 136). La seconde hiérarchie se compose des Dominations, des Vertus et des Puissances ; la troisième des Principautés, des Archange et des Anges. «[L]es deux autres n'entrent en rapport avec Lui que par la médiation de la première» (Roques, *op. cit.*, p. 139).

³¹⁹ «La triade néoplatonicienne "être-vie-sagesse" [...] se retrouve tout au long des Noms divins, aussi bien dans son mouvement général ou sa structure» (de Andia, *op. cit.*, p. 70). Delsarte associe les caractéristiques des ordres célestes aux facultés de l'être.

³²⁰ Rappelons que, chez Delsarte, la mémoire a la faculté d'intégrer, voire même d'incarner les données sensibles.

eux³²¹ ; c'est la vision même, et ce qui est volonté en nous est perfection chez eux.

Alors je me suis aperçu que chacun de ces termes exprimait la forme idéale de ceux qui sont en nous ! Ainsi trois hiérarchies : une hiérarchie forte qui résume toutes les puissances de la Vie ; une hiérarchie savante qui représente la science et les trois mondes dont j'ai parlé et une hiérarchie sacrée qui représente le monde de la grâce³²².

Il y a des choses merveilleuses à observer dans l'organisme même de ces hiérarchies. C'est par exemple le plus puissant des choeurs dans la hiérarchie : ce sont les Séraphins³²³ ; c'est l'Amour. C'est une chose prodigieuse de grâce et de charme ! Il ne se peut pas faire qu'il y ait de la jalousie dans cette inégalité, qu'il y ait du trouble dans cette hiérarchie : la plus haute expression est la plus aimante, la plus amoureuse.

Ainsi, les Principautés³²⁴ - qui jugent rigoureusement et qui rectifient les actes des ordres inférieurs -, c'eût été peut-être une

³²¹ L'entendement est ici perçu telle la compréhension, la lumière. «La justification de cette "hiérarchie" [Anges] est la bonté de Dieu, qui veut faire participer autant que possible l'ensemble de la Création à sa nature parfaite : intermédiaires obligés, chargés de guider ceux qui en sont capables» (Rey (a), *op. cit.*, t. I, p. 324).

³²² Voir p. 186, note 176. «Grâce signifie d'abord (v. 1050, par la *Deu grace*) "faveur de Dieu", "aide de Dieu qui rend l'homme capable de parvenir au salut"» (Rey (b), t. II, p. 1621). La grâce, associée à la faculté de contemplation, figure tout en haut de la hiérarchie du *Compendium* (voir p. 231).

³²³ Le séraphin participe à la première hiérarchie céleste. Le caractère de la première hiérarchie réside en sa relation à Dieu sans intermédiaire.

³²⁴ Elles participent à la troisième hiérarchie céleste, composée également des Archanges et des Anges. «Les Principautés possèdent une primauté et un pouvoir de commandement de forme divine.» (Roques, *op. cit.*, p. 139).

autorité dure. Si les Dominations³²⁵ eussent été là, peut-être y eût-il eu quelque chose. Mais non, c'est l'amour pur : ce sont les brûlants Séraphins³²⁶ qui répandent sur leurs subordonnés l'amour dont ils sont inondés.

Nous avons vu une série dans les actes. Il y en a une également ici. Nous trouvons des forces qui passent à l'état de puissances, qui s'élèvent à l'état de Dominations, qui resplendissent là comme des Trônes³²⁷. Enfin, ce sont les Séraphins qui consomment.

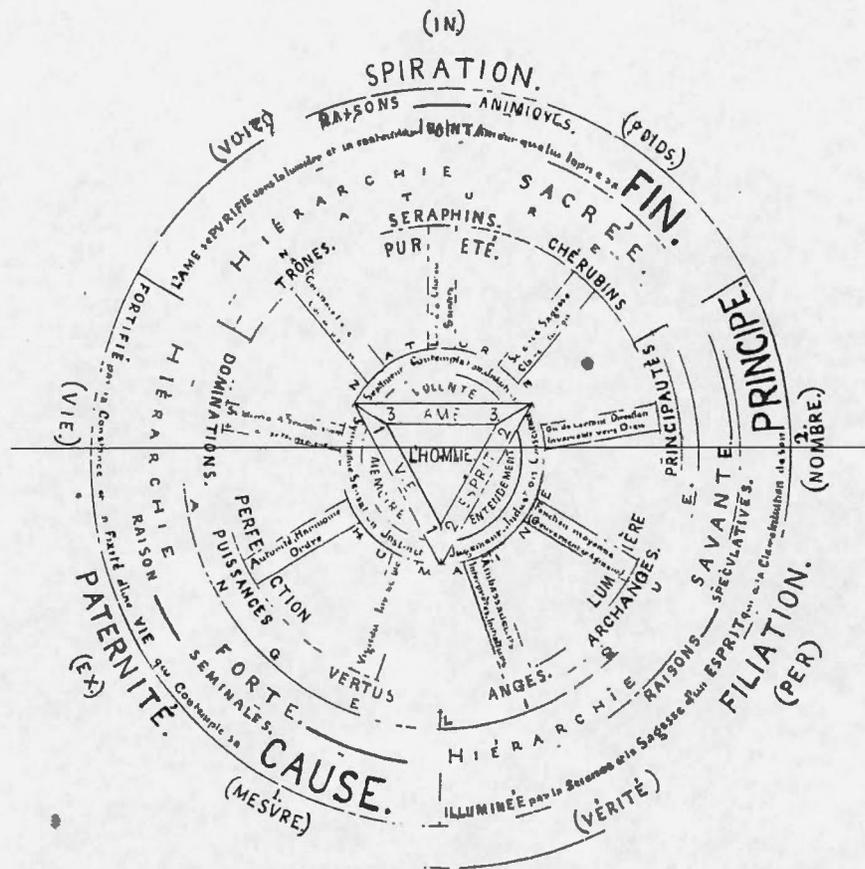
Les Puissances³²⁸ sont en face des sensations. On pourrait dire en quelque sorte que nos sensations sont nos Puissances, et que la révélation, dite des Puissances, est parfaitement applicable aux sens. Ainsi, les Puissances éclairent. Qu'est-ce qu'on peut dire de plus et de mieux sur les sens ? Les sens sont les puissances en vertu desquelles l'homme s'éclaire sur les choses.

³²⁵ «Les Dominations, ainsi appelées à cause de leur élan libéré de toute servitude vers la ressemblance du Maître, constituent le premier ordre de la deuxième hiérarchie. [...] Les Dominations, en opérant leur conversion à l'Un, s'assimilent au seul et vrai Maître ; et cette assimilation les libère corrélativement de tout esclavage en les purifiant de la tyrannie de la dissemblance.» (Roques, *op. cit.*, p. 141-142).

³²⁶ «Le terme Séraphin dérive d'une racine hébraïque et signifie *ceux qui brûlent* ou *ceux qui échauffent*.» (Roques, *op. cit.*, p. 138).

³²⁷ Les Trônes constituent le troisième ordre (Séraphins, Chérubins, Trônes) de la première hiérarchie. «Ils tirent leur nom de leur fonction qui est de recevoir Dieu et de lui servir pour ainsi dire de trône. [...] Par suite, "ils repoussent sans compromission toute bassesse, ils sont tendus vers les hauteurs [avec une intensité] inconnue de notre monde [...] et ils se maintiennent avec toute leur force, de manière inébranlable et bien ordonnée [...] autour de Celui qui, au sens plénier de ce terme, est le très-Haut".» (Le Pseudo-Denys, C. H. 205 D, in Roques, *op. cit.*, p. 140).

³²⁸ «Le troisième ordre de la deuxième hiérarchie angélique est celui des Puissances [...]. Elles n'usent pas tyranniquement de leurs pouvoirs pour le mal [...], mais pour leur ascension harmonieuse et sans contrainte vers les réalités divines [...]. À la manière du Bien [...], elles entraînent dans leur élan les ordres inférieurs et font rayonner sur eux le Principe de toute puissance dans la mesure de leur force» (Roques, *op. cit.*, p. 143).



329

Les sympathies³³⁰ sont en face des Dominations. Qu'est-ce qui peut mieux caractériser les sympathies que ce mot ? Il est dit des Dominations qu'elles échauffent. Je vous demande s'il y a quelque chose de plus convenable au mot *sympathie*³³¹.

³²⁹ Organigramme des hiérarchies célestes de Delsarte. HML, Oversize folder 20.

³³⁰ Voir p. 193, note 196. Sympathie «se dit du rapport, de la convenance que certaines choses ont entre elles.» (*Dictionnaire de l'Académie française*, 6^e édition, 1832-1835).

³³¹ Delsarte se réfère ici à la forme d'intégration, à la proximité qu'entretiennent les Dominations avec l'Un.

Si nos sympathies sont parfaitement des Dominations, que seront donc nos sentiments, puisque nos sentiments sont au-dessus des sympathies ? Ils sont en face des Trônes. Ici, je n'invente pas un mot. Je prends les mots, tels que je les trouve. Ils fixent et embrasent. Est-il possible de dire quelque chose de plus vrai, de plus expressif, en vue des sentiments ? Est-ce que le sentiment ne fixe pas l'être ? Est-ce qu'il ne l'embrase pas ? Je ne vois rien de plus éloquent.

Passons aux Séraphins³³². Qu'est-ce que la contemplation ? Nous avons un cœur ; nous contemplons. Nous vivons intrinsèquement à nous-mêmes. Nous vivons dans l'être aimé. Nous ne vivons plus en nous : nous nous transformons. Les Séraphins contemplent Dieu, et ils ont pour mission de consumer et de transfigurer. Il faut que l'homme charnel, terrestre, soit consumé pour être enfin uni : Dieu, transfiguré.

En prenant ce côté³³³, nous trouverons toujours la même progression. C'est une admirable correspondance : les instincts³³⁴ sont en face des Vertus³³⁵. Ils peuvent certainement être appelés nos vertus. C'est un esprit providentiel. Vous connaissez l'instinct de conservation ? L'instinct produit des choses merveilleuses. Ce que ne saurait produire la

³³² «Fidèle à sa méthode étymologique, Denys propose deux définitions des Chérubins : *masse de connaissance* ou *effusion de sagesse*.» (Roques, *op. cit.*, p. 139).

³³³ La seconde hiérarchie céleste (Dominations, Vertus, Puissances), associée aux facultés vitales du *Compendium*.

³³⁴ Au *Compendium*, la forme intellectuelle de la mémoire est l'instinct. Delsarte écrit à son sujet : «L'instinct seul produit ; le sentiment accepte ou rejette ; la raison rapporte, classe, s'empare de l'involontaire pour le soumettre au volontaire. La raison ne produit rien. L'instinct produit... involontairement» (HML, box 1, folder 36 a, item 3). Aussi l'instinct occupe-t-il un rôle de premier plan dans l'actualisation d'actes déterminés.

³³⁵ «Le nom des Vertus signifie le courage [...] avec lequel ces essences poursuivent l'imitation de la Vertu suressentielle, source de toute vertu.» (Roques, *op. cit.*, p. 142).

raison et aucun des autres actes, l'instinct l'accomplit³³⁶. C'est notre force. L'instinct fortifie. Les Vertus fortifient.

Que sont nos jugements ? On pourrait bien dire que les jugements sont les interprètes de la pensée. Je crois qu'ils ont été appelés comme cela quelquefois. Ils sont en face des Anges, tout naïvement. Je ne l'ai pas cherché. Les Anges sont les interprètes de la parole divine. Quelle est leur mission ? C'est d'instruire. Par quelle faculté l'homme s'instruit-il ? Par ses jugements.

J'ai dit que l'induction³³⁷ était le jugement des jugements. C'est la marche même de l'esprit, d'un principe à ses conséquences. Elle se trouve en face des Archanges. Quelle est la mission des Archanges³³⁸ ? Les archanges guident infailliblement vers la vérité, et l'Archange est représenté avec le glaive comme pour saper tout ce qui s'oppose à la marche de l'homme vers Dieu, vers la perfection ! (Bien ! Bien !)

Les inductions sont déjà une sorte de conscience du jugement. Les inductions sont à leur tour jugées par la conscience. On dit de la conscience qu'elle est un tribunal. La conscience - chose curieuse - se trouve en face des Principautés. Les Principautés constituent, parmi les Anges, le tribunal où se jugent les Anges et les Archanges ; comme la

³³⁶ «À partir du romantisme, l'instinct, chez l'être humain, devient l'équivalent du dynamisme vital, devant être dominé, mais fournissant l'énergie» (Rey (a), *op. cit.*, t. II, p. 2028).

³³⁷ Voir p. 193, note 198. Pour Delsarte, l'induction dirige l'entendement (foyer intellectif).

³³⁸ «Les Archanges sont présentés comme l'ordre intermédiaire entre les Principautés et les Anges. À ce titre, ils participent aux caractères des unes et des autres. Avec les Principautés, ils ont le pouvoir [...] d'unifier [...] l'ordre des Anges grâce à leurs qualités invisibles d'ordonnateurs et de chefs.» (Roques, *op. cit.*, p. 144).

conscience est un tribunal où nos inductions et nos jugements sont jugés à leur tour et pesés en dernière analyse.

Les intuitions sont en face des Chérubins³³⁹. Il est dit des Chérubins qu'ils sont la claire intuition de la science divine. Ils sont à la science divine ce que les Séraphins sont à l'amour divin et ce que les Anges sont à la substance même du Père et à la puissance de Dieu. L'homme reçoit la lumière supérieure, immense, qui n'est pas la lumière rationnelle, qui est une lumière flamboyante par voie d'intuition. L'homme se trouve, par la béatification, par la contemplation, par la vision même, métamorphosé !

Je n'ai pas l'intention, sur cette matière, d'en dire davantage. Il y a des splendeurs immenses, des choses ravissantes, mais cela n'est pas de nature à ravir tout le monde. Par conséquent, je n'irai pas au-delà.

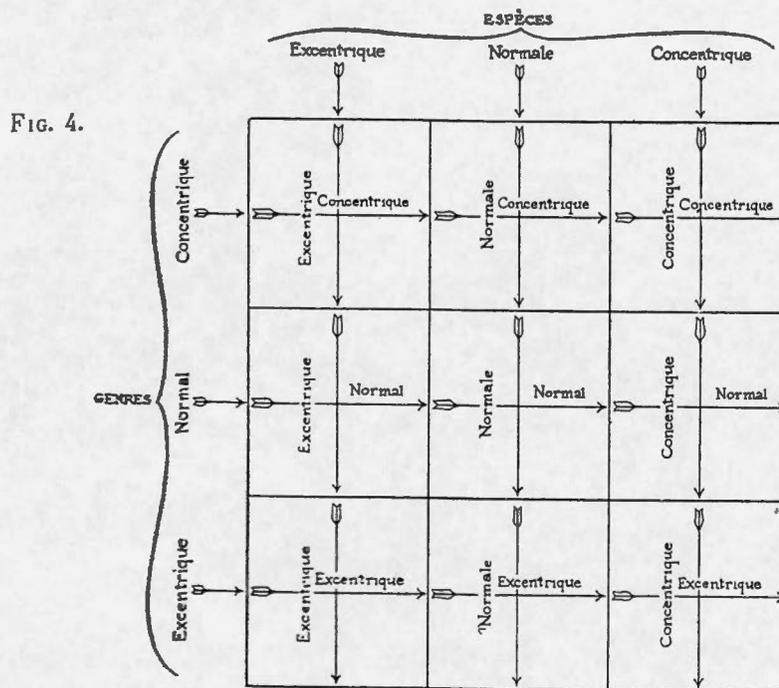
La chose était nécessaire : il fallait que je déterminasse d'une façon sérieuse le but, le terme de perfection vers lequel chacun de nos actes, de nos facultés devait aboutir. Voilà les formes typiques déterminées.

Maintenant nous prendrons une voie inverse. Nous irons aux phénomènes matériels. Je viens de vous donner le prototype de notre être. Notre être est le type des choses que nous aurons à voir. Au-dessus de tout cela, il y a l'archétype qui est Dieu.

³³⁹ Delsarte assure une correspondance entre la relation directe que les Chérubins entretiennent avec Dieu et la vision, l'appréhension directe que l'intuition permet d'établir avec l'objet de connaissance. Son schème de référence renvoie à la vision d'Augustin (*De Trinitate*, XV, VII) et de Thomas d'Aquin (*Somme théologique*, I, quest. 14) (Rey (a), *op. cit.*, t. II, p. 2090).

Je résumerai le tableau que je vous ai présenté par un mot que j'emprunte aux musiciens, mot auquel je n'attache pas le sens qu'ils y attachent, c'est-à-dire l'accord de neuvième³⁴⁰.

TABLEAU PRATIQUE DE L'ACCORD DE NEUVIÈME



341

³⁴⁰ Delsarte réfère une fois de plus au lexique musical afin de fournir une représentation synthétique mais élargie du principe de la triade. Delsarte caractérise d'ailleurs son accord de neuvième de « suite d'accords parfaits » (*Cours de Monsieur Delsarte*, 12 mai 1839). La référence est mathématique ici. Le nombre neuf sert la cause. L'analogie est aisée à interpréter : il lui faut représenter à même son système, un ordre de division et de classification de phénomènes à partir d'une série de neuf attitudes mimiques (réseau différentiel et synthétique de formes expressives). « Ce triple accord, comme dans l'harmonie musicale, constituera un accord de neuvième qui en sera la synthèse ou l'unité. » (*Cours de Monsieur Delsarte*, 18 juillet 1839). (Villeneuve, loc. cit.).

³⁴¹ Nous reproduisons un tableau d'accord de neuvième où figurent les neuf axes de mouvements physiologiques à partir des notions concentrique, excentrique et normale (Giraudet, *op. cit.*, p. 17).

L'accord de neuvième est le critérium universel des sciences et des arts. Il a été posé par Dieu dans la création même des Anges. Les Anges constituent le prototype de toutes les choses créées, et quiconque a médité un peu ce magnifique accord est initié à tous les accords possibles. Tout ce qu'on peut voir dans le monde n'est pas autre chose que la réverbération de ce magnifique accord³⁴². Or le monde est l'image que l'homme résume. Ainsi, on peut dire - et cela a été dit - que l'homme possède en lui toute la Jérusalem céleste. Elle se réverbère en lui. Il est en affinité directe avec tous les chœurs que j'ai signalés, comme il l'est avec toute la création, avec la matière. Il est en rapport avec la matière, et il parvient à faire passer son esprit en elle. Il spiritualise la matière et il s'élève par la voie de ces esprits avec lesquels il est en parfaite communication. Toujours est-il que, sans aller plus loin³⁴³, cela constitue un accord que j'appelle *accord de neuvième*. Quiconque voudra expérimenter, étudier quoi que ce soit, y trouvera cet accord de neuvième parce que Dieu se retrouve partout dans ses créatures. Son estampille, son adorable Trinité est partout - non seulement sa Trinité, mais ses circuminceptions^o -, et par conséquent ce magnifique accord de neuvième en dehors duquel il est très difficile d'être suffisamment éclairé sur les choses.

C'est donc de là que j'ai dû partir ; c'est à cela que j'ai à rapporter tous les phénomènes de l'art. Cela se trouve partout dans les

³⁴² Delsarte établit le lien entre les triades de la hiérarchie céleste, les ordres associés à chacune d'elles et le principe d'accord de neuvième de son système physiologique. Précisions que durant la dernière partie du XIX^e siècle, «réalistes et naturalistes avaient tendance à réduire le réel à ce qui est immédiatement perceptible. Guillaume Apollinaire (1880-1918), critique et poète, allait faire éclater cette vision dans *Les Mamelles de Tirésias* (1917), œuvre qu'il présenta comme "drame surréaliste". Il ouvrait explicitement la voie aux recherches des artistes qui exploreront, grâce aux découvertes des physiciens sur les ondes et les rayonnements, cette partie du réel qui échappe aux premiers constats» (Bourassa, 1986, p. 46).

³⁴³ Seconde réserve de Delsarte face à son développement inusité concernant ce qu'on pourrait appeler les *modes surnaturels de connaissance*.

choses les plus simples, les plus usuelles ; celles qui semblent le moins ressortir des phénomènes de l'intelligence et qui semblent les plus conventionnelles.

[—]

Je vais vous donner l'accord de neuvième sur un autre type favorable à l'inscription des faits que je vous ai donnés.

Permettez-moi, en passant, de faire remarquer une singulière inconvenance de la part de beaucoup d'idéologues³⁴⁴ qui traitent le jugement de faculté. On dit les *facultés de l'entendement*. Il n'y a pas de faculté dans l'entendement. L'entendement a la faculté de connaître. En dehors de là, il n'y a que des opérations, des actes. Il y a neuf sources d'activité dans l'homme³⁴⁵, mais trois³⁴⁶ - et non neuf - facultés³⁴⁷.

³⁴⁴ Idéologie ou *science des idées*. On distingue trois générations d'idéologues. «La première comprend ceux qui, avant la fin du siècle, sont morts ou ont acquis leur plus grande célébrité [Marie Jean Antoine Nicolas de Caritat, marquis de Condorcet (1743-1794), Constantin-François Chasseboeuf de la Giraudais, comte Volney (1757-1820)]. Avec la seconde viennent ceux qui [...] ont occupé la première place sous le Directoire [4 brumaire, an IV - 26 octobre 1795 au 18 brumaire, an VIII - 9 novembre 1799], sous le Consulat [1799-1804] et auquel d'ordinaire on donne surtout le nom d'*idéologues* [Pierre Jean Georges Cabanis (1757-1808), Antoine-Louis-Claude Destutt de Tracy (1754-1836), Pierre Claude François Daunou (1761-1840)]. Dans la troisième enfin prennent place ceux qui, déjà connus à l'une ou à l'autre des deux époques, conservent ou exercent, grâce à leurs doctrines moins éloignées de celles qui triomphent à la fin de l'Empire [1804-1814, 1815] ou sous la Restauration [1814-1815, 1815-1830], une influence considérable sur leurs contemporains [Joseph-Marie de Gérando (1772-1842), Pierre Laromiguière (1756-1837)].» (Picavet, 1971, p. 101). Bref, Delsarte se réfère probablement ici à la dernière génération. Malgré cette distinction, Delsarte peut apparaître lui-même, au sens contemporain du terme, un idéologue de l'art.

³⁴⁵ Se référant à la triple triade, soit l'accord de neuvième figurant en partie supérieure du *Compendium*.

³⁴⁶ Au *Compendium*, correspondent à l'entendement trois facultés : la conscience, le jugement et l'induction.

³⁴⁷ «Passant de l'examen de nos sensations aux divers emplois que l'entendement en fait, c'est-à-dire aux facultés de l'entendement, [les idéologues] ont démontré que toutes ces facultés, que l'*attention*, la *comparaison*, le *jugement*, la *réflexion*, la *mémoire*,

Nous allons reproduire ces neuf actes sous une forme beaucoup plus facile, plus usuelle, et qui va servir à inscrire tous les phénomènes que vous examinerez. L'accord de neuvième de chaque fait - ces neufs termes dont il se compose -, devrait se trouver casé d'avance, et si vous n'avez pas cela, vous n'avez pas la synthèse. Donc, il a fallu neuf espèces d'idées pour exprimer une {langue} et non pas dix. [—] Vous verrez neuf partout. De même qu'il y a les neuf chœurs angéliques³⁴⁸, vous trouverez les neuf muses³⁴⁹. Vous trouvez 9 comme expression de l'absolue perfection³⁵⁰, et là où vous n'aurez pas 9, vous n'aurez pas l'expression de l'absolue vérité.

Il y a quelque chose comme trente ans que j'examine ces choses. Je ne suis pas parti de ce point de vue, mais j'y suis arrivé fatalement. Pour que ce tableau devienne profitable et fécond dans ses applications, je vous conseillerai d'y mettre en rouge la couleur de Vie, en bleu celle de l'Esprit, en jaune celle de l'Âme. Vous savez que nous devons chiffrer ces choses 1, 2, 3. Si on n'avait pas un moyen aussi simple d'inscrire les faits nombreux que j'ai poursuivis,

l'imagination, le raisonnement n'étaient que la sensation elle-même prenant diverses formes, mais ne changeant jamais de nature.» (Clauzade, 1998, p. 34).

³⁴⁸ Delsarte se réfère aux trois ordres constituant les hiérarchies célestes.

³⁴⁹ «Les Muses, au nombre de neuf, étaient : Clio (l'Histoire), Uranie (l'Astronomie), Melpomène (la Tragédie), Thalie (la Comédie), Terpsichore (la Danse), Calliope (la Poésie épique), Erato (la Poésie amoureuse), Polymie (les Chants religieux et la Rhétorique), Euterpe (la Poésie lyrique et la Musique). Il n'existait à l'origine que trois Muses, il faut donc interpréter leur nombre de neuf comme une puissance mathématique de la triade, c'est-à-dire comme le chiffre trois porté au carré.» (Cazenave, 1996, p. 426).

³⁵⁰ «Le nombre neuf, puissance carrée du nombre trois, fait partie des nombres les plus chargés de valeur symbolique. [...] Le neuf est ainsi étroitement relié à l'Un, puisque, puissance du trois, il en exprime l'essence qui est celle de la manifestation dynamique de l'unicité primordiale [...]. Par ailleurs, comme trois au carré donne neuf dans sa manifestation, neuf au carré donne à son tour quatre-vingt-un qui a souvent été considéré comme le chiffre parfait de la vie sur cette terre et des réalisations qu'on y accomplissait» (*Ibid.*, p. 434-435).

et qui s'élèvent à des millions, on se perdrait dans ces millions de faits. Tandis que cela devient très clair en suivant ce moyen-là.

Voilà :

1. les sens ;
2. le cerveau, l'Esprit ;
3. le coeur, le foyer.

Voilà donc trois genres : genre vital, genre intellectif et genre animique. Nous reproduirons cela comme trois espèces, et pour que ce tableau soit bien plein, il faut mettre les colonnes verticales également en rouge, bleu et jaune. Vous aurez ainsi neuf expressions en parfaite analogie et en parfaite affinité avec les phénomènes que vous inscrivez. Ce sera une mnémonique très simple et très intéressante :

| | 1 | 2 | 3 |
|---|----------|------------|-----------|
| 2 | jugement | conscience | raison |
| 3 | instinct | sentiment | intuition |
| 1 | émotion | sympathie | amour |

-351

³⁵¹ Transcription du *Cours d'Esthétique appliquée*, 6^e leçon, 1858 (HML, box 12 b, folder 54, p. 118).

- l'Âme de l'âme, c'est la *contemplation* : 3-3 ;
- l'intelligence dans le domaine de l'Esprit, c'est l'*induction* : 2-2 ;
- la Vie, c'est la *sensation* : 1-1.

Nous aurons les mêmes chiffres et, par conséquent, les termes essentiels de chaque genre.

Maintenant :

- la Vie animique, c'est le *sentiment* : 1-3 ;
- l'intelligence animique, c'est l'*intuition* : 2-3 ;
- l'animisme vital, c'est la *sympathie* : 3-1 ;
- l'intelligence vitale, ce sera l'*instinct* : 2-1 ;
- la Vie de l'intelligence, ce sera le *jugement* : 1-2 ;
- l'Âme de l'intelligence sera la *conscience* : 3-2.

Nous retrouvons, dans ce cadre, les embrassements que j'avais constatés dans les cercles, dans les circumincessions^o. En effet, les chiffres ne se trouvent nulle part les mêmes, mais ils se trouvent renversés : 3-2 / 2-3³⁵².

Ainsi, la conscience et l'intuition s'embrassent. Ce sont des phénomènes semblables, mais en sens inverse, qui se contiennent et se pénètrent. Ainsi, la conscience et l'intuition s'embrassent. Nous retrouvons une analogie de chiffres qui nous ramène à un embrassement dans la sympathie (3-1) et le sentiment (1-3³⁵³).

³⁵² La conscience (connaissance réflexive) est ici associée à l'intuition (rapport immédiat de connaissance).

³⁵³ Sympathie (affinité morale) et sentiment (phénomènes affectifs).

De même, entre le jugement (1-2) et l'instinct (2-1³⁵⁴).

Il n'y a pas confusion, mais on s'explique pourquoi il y a tant de rapports entre ces phénomènes.

Nous allons trouver dans les phénomènes matériels la même déduction. Nous allons géométriquement prouver le fait, et alors vous ferez le reste vous-même pour les phénomènes matériels, pour les formes, pour les phénomènes phonétiques, dynamiques, etc.

Nous trouverons toujours des phénomènes excentriques, normaux ou concentriques.

En thèse générale, les expressions intellectives sont de nature concentrique : tout ce qui est réfléchi est recueilli et concentré. Tout ce qui est leur contraire est essentiellement vital, véhément, excentrique. Voici pourquoi les mouvements excentriques ont une tendance à s'exalter : ils sont à la base. Les mouvements intellectifs qui sont dans le cerveau sont de nature concentrique : ils sont au sommet. Ces mouvements sont ceux que j'ai qualifiés l'autre jour de circulaires, directs et obliques.

Je prends une simple ligne, et nous aurons des types curvilignes.

Je vais faire un dessin. Je ne peux pas faire un beau dessin ; d'ailleurs, j'en serais incapable. Nous aurons un profil excentrique :

³⁵⁴ Jugement (relations entre des propositions) et instinct (idée, intuition).



et un profil concentrique :



355

Parmi ces trois types, celui-ci sera le plus fort, celui-là le plus intelligent et celui-là le plus juste³⁵⁶.

³⁵⁵ Croquis de James Steele MacKaye, c. 1869 (HML, box 2c, folder 84).

³⁵⁶ Le «plus fort» correspond au premier croquis, le «plus intelligent» au second et le «plus juste» au troisième.

Celui-ci correspond à la Vie, le second est intellectif et le troisième, animique.

Prenons individuellement un type : nous aurons son accord de neuvième individuel. Ce qui fera 9 fois 9 = 81³⁵⁷. Une synthèse, quelle qu'elle soit, nous donnera toujours dans ses développements 81 termes. De sorte que vous pourrez savoir d'avance où vous allez. Et si vous n'avez pas 81 termes, vous n'avez pas votre synthèse.

Prenons ce qui correspond à la lèvre supérieure comme espèce, et à la lèvre inférieure comme genre. Nous nous en expliquerons plus tard, mais voyons comment cela se déduit matériellement :

CRITERIUM DU PROFIL DES LÈVRES

| espèce. | 1 | 2 | 3 |
|---------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| II | 1-II  Esp.-gen. | 2-II  Nerv.-gen. | 3-II  Coc.-gen. |
| III | 1-III  Esp.-gen. | 2-III  Nerv.-gen. | 3-III  Coc.-gen. |
| I | 1-I  Esp.-gen. | 2-I  Nerv.-gen. | 3-I  Coc.-gen. |

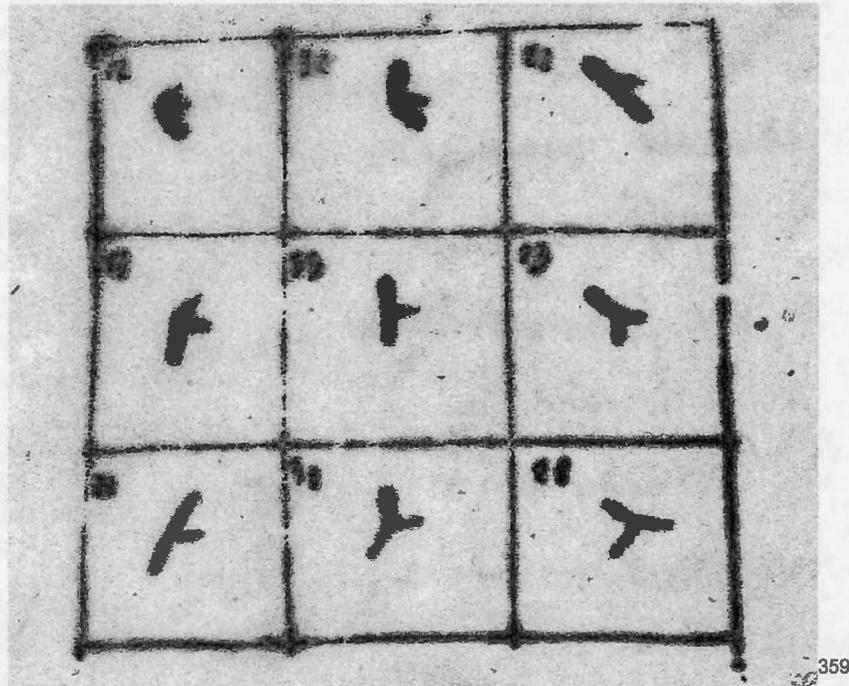
Ici, le profil de la lèvre inférieure indique le genre, et le profil de la lèvre supérieure appartient à l'espèce.

358

³⁵⁷ «Jusqu'ici, nous n'avons parlé que de l'accord de neuvième, mais nous pouvons dire que si cette division de l'unité par neuf suffit pour l'étude d'un grand nombre de phénomènes, elle ne constitue qu'une série élémentaire. // Le système de division et de classification par neuf nous fournit le moyen de reconnaître et de classer aussi simplement des milliers de phénomènes.» (Giraudet, *op. cit.*, p. 18). Par exemple, à partir de l'étude de l'œil, il est possible de discerner quatre-vingt-une formes qu'affectent les agents d'expression : forme du sourcil (genres (3)), ouverture de l'œil (espèces (9)), soulèvement de la paupière (variétés (27)), direction du regard (sous-variétés (81)).

³⁵⁸ Delaumosne, 1874, p. 89.

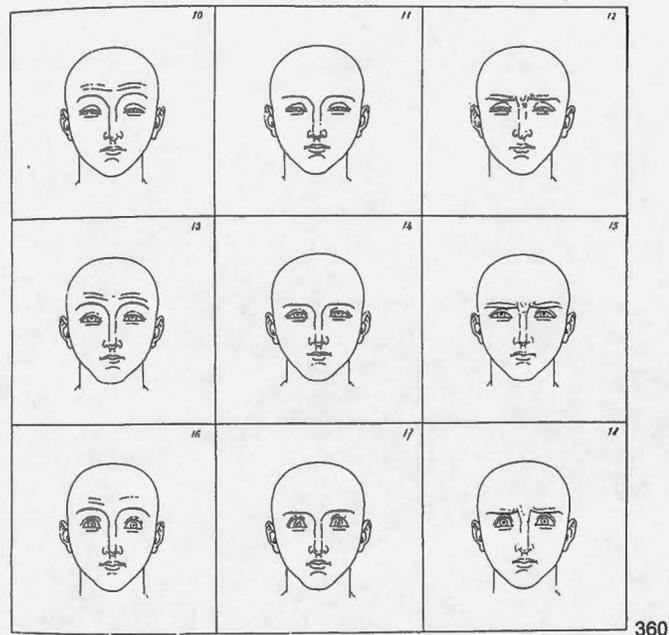
Nous avons ici les mêmes correspondances que nous avons signalées tout à l'heure. Si, par exemple, on plaçait en face les deux profils (2-1 et 1-2), ils s'emboîteraient l'un dans l'autre.



Dans l'œil, comme dans tous les traits, nous aurons à examiner neuf expressions primordiales.

Il y a dans l'œil trois agents à considérer : un agent optique, un agent palpébral (la paupière) et un agent sourcilier. Chacun de ces agents a son sens spécial. Nous allons voir comment ils se conjuguent.

³⁵⁹ Nous reproduisons ce qui figure dans le manuscrit relativement au profil des lèvres. *Cours d'Esthétique appliquée*, 1858, p. 121. Nous remarquons, à même ce croquis, le principe d'emboîtement dont traite Delsarte.



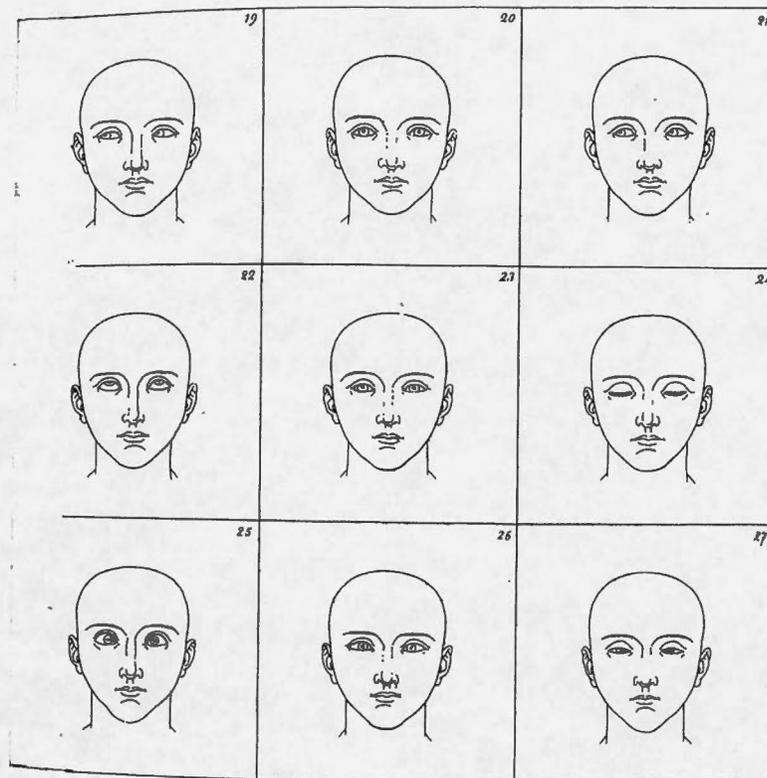
360

Il y a d'ailleurs au point de vue du premier agent, que j'ai appelé agent optique, trois regards [dont] un regard direct qui est convergent. Les yeux convergent vers l'objet qu'on examine, à tel point que, si l'objet était là³⁶¹, on loucherait. On peut avec quelque habitude, en voyant des yeux regarder, déterminer à peu près la distance de l'objet regardé.

Il y a un regard vertigineux qui est un regard parallèle. Si les deux yeux sont parallèlement projetés en avant, ils voient double, mais cette fois de façon divergente. Quand l'homme est en état d'ivresse, il voit double parce que les yeux ne convergent pas.

³⁶⁰ Giraudet, *op. cit.*, planche II, p. 38 a. Nous remarquons ici la correspondance des manifestations concentrique, excentrique et normale du sourcil, de la forme de l'œil et de la paupière.

³⁶¹ Se référant à la proximité du sujet face à l'objet.



362

Entre ces deux regards, il y a un regard que j'appellerai extatique³⁶³, c'est-à-dire qu'il est convergent, mais que l'objet perçu est tellement distant qu'on ne peut pas déterminer la distance. La convergence n'est pas appréciable. C'est l'expression de la rêverie.

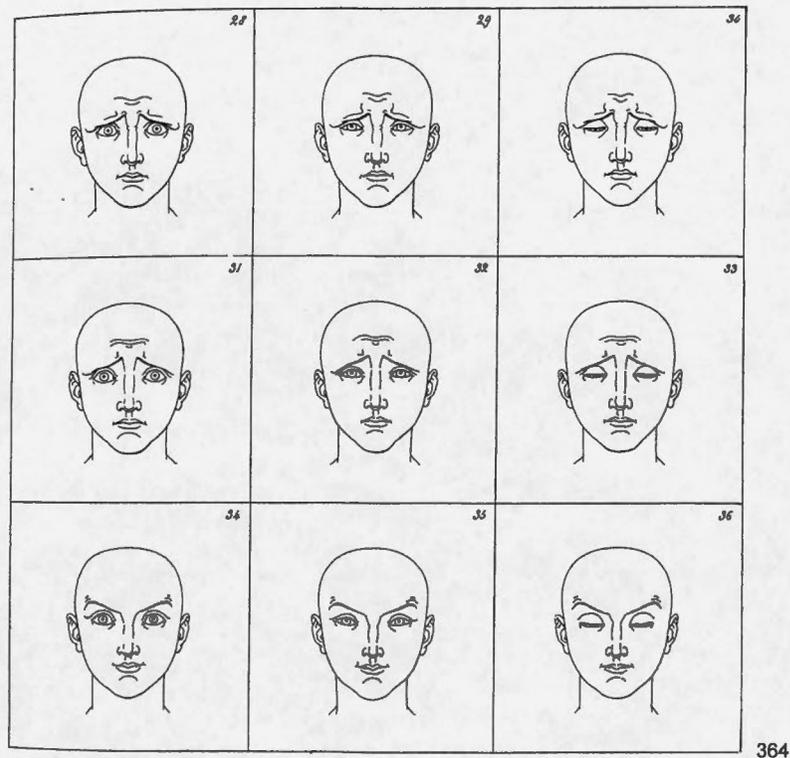
Nous n'allons nous occuper que de l'un de ces regards. Quand nous aurons l'un, nous aurons les trois. Prenons donc le regard direct.
- Je laisse de côté l'agent optique puisque nous n'en avons plus besoin. -
Il est direct pour tous les phénomènes que nous aurons à constater.

³⁶² Giraudet, *op. cit.*, planche III, p. 40 a. Nota : en figure 21, le regard devrait normalement se diriger du côté opposé.

³⁶³ Delsarte se réfère à la figure 22 de la planche ci-dessus.

Occupons-nous du sourcil. Primordialement, il y a trois phénomènes à déterminer. Le sourcil est excentrique, concentrique et normal. Nous aurons à déduire de là neuf termes.

ATTITUDES DU SOURCIL



Prenons l'œil normal : c'est une expression incolore. Cela ne détermine rien. Avec le sourcil à l'état excentrique³⁶⁵, nous avons une différence, c'est-à-dire une partie de nous qui tend véhémentement vers quelque chose et une autre partie qui dit : «Ce n'est pas la peine». Voilà

³⁶⁴ Giraudet, *op. cit.*, planche IV, p. 42 a.

³⁶⁵ Delsarte se réfère ici à la figure 35 de la planche ci-dessus.

donc la partie sensitive qui aspire³⁶⁶ et l'intelligence³⁶⁷ qui dit : «Ça ne vaut rien, ça n'a pas de valeur».

Avec le sourcil concentrique³⁶⁸, qu'est-ce que nous allons voir ? De la fatigue, de l'ennui, un esprit mal disposé parce qu'il y a contention d'une partie de l'être et une autre qui résiste et qui dit : «Je ne veux pas m'en occuper, ça m'ennuie».

Prenons l'œil et faisons-le varier dans le même sens : nous aurons un sourcil normal, un œil excentrique et nous aurons la stupeur. Il y a encore contrariété ici : une partie aspire très véhémentement vers une chose, et l'autre est impuissante à la seconder.



369

Je vous ai dit que l'œil est particulièrement un agent intellectif. Ce n'est pas un agent sensitif ; ce n'est pas un agent animique : c'est un agent purement intellectif. Il ne désigne que les divers états de l'esprit. Avec cet œil excentrique, si le sourcil se lève, tout est véhément. Voilà un état

³⁶⁶ Delsarte se réfère au sourcil.

³⁶⁷ Se référant à l'œil.

³⁶⁸ Planche ci-dessus, figure 29.

³⁶⁹ Giraudet, *op. cit.*, p. 36 a, figure 8.

aspiratif. Ce sera l'étonnement, l'admiration. Une foule de phénomènes viendront se grouper sous l'empire de ce mouvement. Mais il est véhément par excellence : il est aspiratif.



370

Si le sourcil s'abaissait véhémentement avec un œil ouvert, qu'est-ce que ce serait ? Il y a des gens qui diraient : «C'est la colère». Ce ne serait pas vrai. Ceci exprime un état de l'esprit, indépendamment de tout ce que peuvent dire le sens et le cœur. Ce phénomène signifie la fermeté d'esprit, l'état de volonté indépendamment de toute autre chose. Ce peut être de l'attention. Il y a peut-être de la colère. Ce peut être beaucoup de choses.

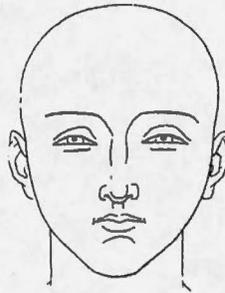


371

³⁷⁰ Giraudet, *op. cit.*, p. 36 a, figure 7.

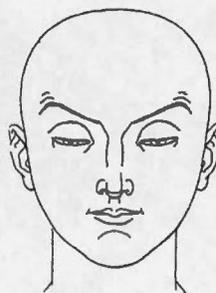
³⁷¹ Giraudet, *op. cit.*, p. 42 a, figure 31. Giraudet associe cette physionomie à la «stupeur inquiète».

Maintenant, il peut y avoir, par exemple, l'œil à l'état concentrique et le sourcil à l'état normal. C'est de la somnolence, de la fatigue.



372

Si le sourcil est véhément, contrairement à la concentration de l'œil, ce sera du mépris, ce ne sera pas de l'indifférence parce que ce ne sera pas seulement dire : «La chose dont tu te préoccupes ne vaut pas la peine», ce sera dire : «La chose dont tu te préoccupes ne vaut rien. Je proteste absolument. Je ferme les yeux».



373

³⁷² Giraudet, *op. cit.*, p. 38 a, figure 11.

³⁷³ Giraudet, *op. cit.*, p. 42 a, figure 36.

Y a-t-il convergence ou plutôt parallélisme dans cette concentration ?
Le sourcil va-t-il se concentrer avec l'œil ? Il y a là contention de l'esprit.
C'est un esprit qui cherche, qui ne possède pas encore.



374

Voilà les neuf expressions primordiales. Je vais les figurer.
Purvu que cela exprime à peu près ce que je veux. C'est ce qu'il faut.

CRITERIUM DES YEUX

| | ESPEC. 1 | 3 | 2 |
|-----|-----------------------------------|-------------------------------------------|--------------------------------------------------|
| II | 1-II. Exc.-conc. Forneté. | 3-II. Norm.-conc. Mauvais honneur. | 2-II. Conc.-conc. Contention de l'esprit. |
| III | 1-III. Exc.-norm. Stupeur. | 3-III. Norm.-norm. État incolore. | 2-III. Conc.-norm. Accablement. |
| I | 1-I. Exc.-exc. Étonnement. | 3-I. Norm.-exc. Dédain. | 2-I. Conc.-exc. Mépris. |

Cécile Thorel, dessin.

375

³⁷⁴ *Ibid*, figure 33.

³⁷⁵ Delaumosne, *op. cit.*, p. 118.

J'ai oublié un point intéressant. J'y reviendrai un autre jour quand mon esprit sera moins fatigué : la forme plastique et ses neuf affinités qui sont en nous. C'est un travail qui n'a pas été fait, mais qui se réalisera - il faut l'espérer -, et ce sera une très belle chose.

Maintenant, il pourra y avoir une inclinaison dans le sourcil, dans un coin ou dans l'autre. Le sommet du sourcil s'exalte. Ainsi, dans l'état concentrique, il y a trois types à signaler ; ce qui va nous faire 27 mouvements primordiaux.

La paupière peut être contractée inférieurement. Il faut donc avec ce mouvement examiner les 27 premiers. Cela fait 2 fois 27.

Il peut se faire qu'un mouvement de la joue fasse contracter l'œil dans le sens inverse, et puis la contraction peut être totale. Ça fait 81 {mouvements} du regard normal.

Maintenant, cet œil qui est direct pourrait être direct inférieurement ; ça va nous faire 2 fois 81, car ce sont des expressions très différentes qui ne peuvent pas se confondre.

Maintenant ce mouvement pourra avoir lieu par en haut. Ça fera 3 fois 81.

Le mouvement peut être externe et supérieur. Il peut être simplement externe. Il peut être inférieurement externe. À chacune de ces manifestations est attaché un sens spécial qui ne se peut confondre avec aucun des mouvements antécédents³⁷⁶.

³⁷⁶ Le système de classification delcartien permet de discerner et de nommer l'expression physiionomique.

Faisons autant pour les trois regards dont j'ai parlé. Ça fera comme 8 à 900 mouvements.

Tout cela paraît compliqué³⁷⁷, mais quand on a la clé des choses primordiales, les choses sont simples. Le tableau, par la place qu'y occupent les choses, est une explication anticipée des choses qu'on aura à analyser.



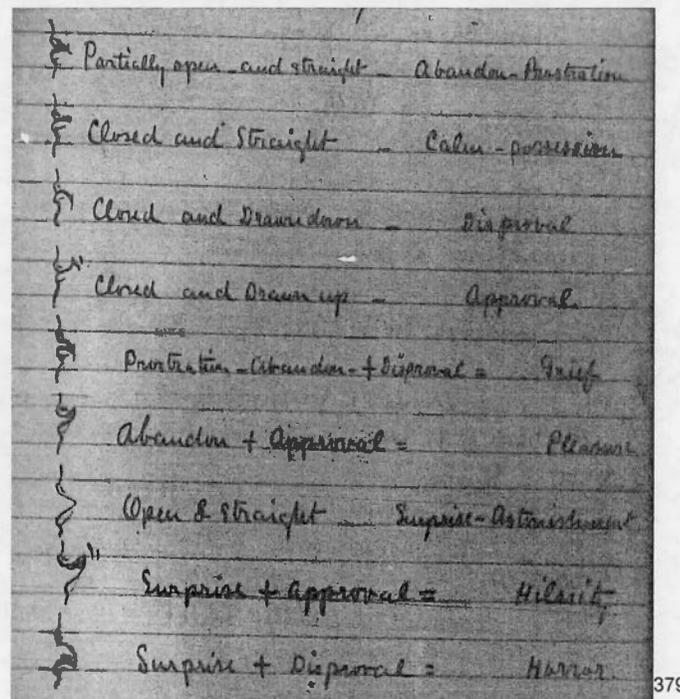
[Septième leçon]

Nous pourrions dire quelques mots encore du critérium que nous avons posé l'autre jour. Mais je suis effrayé par tout ce que j'ai à vous

³⁷⁷ Troisième réserve de Delsarte qui se montre assez bon pédagogue pour se douter qu'il dépasse de beaucoup, avec ses triades à «81» cases, les limites de la simplicité.

³⁷⁸ Accord de neuvième de l'expression de l'œil figurant dans le manuscrit du *Cours d'Esthétique appliquée* de 1858 (p. 126).

dire aujourd'hui sur le geste. Il nous aurait bien fallu dix séances pour traiter sérieusement de cette matière. J'ai eu de très violents maux de tête hier encore et aujourd'hui, et j'avais un plan à faire, bien que je me suis trouvé effrayé devant ce plan : j'avais tant de déductions à faire, tant de choses à vous donner que je n'ai dû faire qu'au hasard quelques choix. Cependant, nous reviendrons sur un type. Nous ferons l'application sur un type parce qu'il faut que je prouve la fécondité de ce critérium. Nous déduirons toutes les modifications d'un simple type - de la bouche par exemple - et nous en déduirons les sommes indiquées.



J'ai dit que cela allait jusqu'à 28 000 000... Nous dépasserons ce nombre-là, et j'ai à vous le prouver. Cela prouvé pour la bouche, je me dispenserai de démontrer le reste. Je vous donnerai donc quelques exemples dynamiques comme exemples relatifs au geste. Nous parlerons

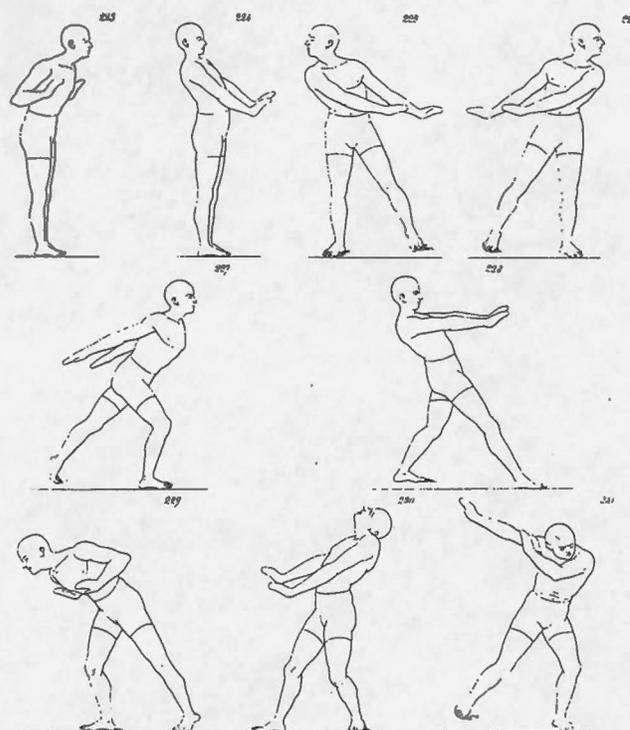
³⁷⁹ Croquis de J. S. MacKaye, c. 1869 (HML, box 2a, folder 51).

des lois essentielles du geste, et, je le répète, je ne pourrai pas vous donner toutes les déductions logiquement parce qu'il y aurait trop de choses à vous dire.

Le geste comprend d'abord trois choses : la statique³⁸⁰ comme base,

EXERCICES POUR LES PRINCIPAUX TYPES D'OPPOSITION (Suite)

Pl. XXX

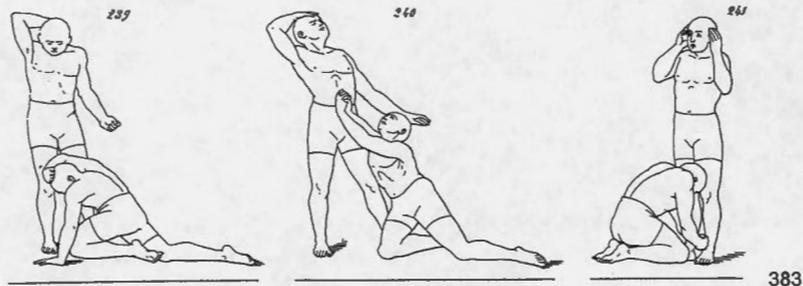


381

³⁸⁰ Voir p. 205, note 239. «La loi principale de la Statique, relativement au geste, est basée sur l'opposition des masses nues. C'est-à-dire que les membres, la tête et le torse doivent, lorsqu'ils agissent ensemble, opérer leurs mouvements dans une direction différente.» (Giraudet, *op. cit.*, p. 104). La statique (manifestation vitale) est synonyme d'attitudes, de formes stationnaires : elle s'intéresse à la disposition des formes du corps représentées selon une intention plastique (psychologique). La statique delbartienne s'intéresse aussi à l'équilibre dans l'exécution des attitudes corporelles (principe d'opposition des mouvements de la tête, des membres et du torse).

³⁸¹ Giraudet, *op. cit.*, planche XXX, p. 102 b.

la dynamique³⁸² comme centre



et la séméiotique³⁸⁴ comme sommet.

La statique sera l'équipondération° des puissances dont la dynamique présentera l'activité. La séméiotique exprimera la raison d'être de ces mouvements. Ainsi, ces trois choses sont conécessaires entre elles, et répondent aux trois divisions déjà posées : à la Vie, à l'Âme et à l'Esprit. Cette analogie se retrouve partout. Tous les actes avec lesquels nous sommes - et nous devons être en relation, c'est-à-dire être en rapport avec ces trois puissances de notre être : Vie, Esprit, Âme -, toute chose qui ne correspond pas à notre être par ce triple côté n'est pas vraie. C'est ainsi que ce critérium peut même servir de base à la vérité elle-même. Il faut que l'accord de neuvième se reproduise partout, et si une philosophie a la prétention d'être la vérité, il faut qu'elle accomplisse cet accord de neuvième. En un mot, qu'elle corresponde à toutes nos activités.

³⁸² Voir p. 173, note 156 et p. 205, note 240. La dynamique (manifestation animique), contrairement à la statique, étudie le rapport de réciprocité entre les agents expressifs.

³⁸³ Giraudet, *op. cit.*, planche XXXIII, p. 114 a.

³⁸⁴ «Séméiotique : Partie de la médecine qui traite des signes indicatifs des maladies et de la santé.» (*Dictionnaire de l'Académie française*, 6^e édition, 1832-1835). La séméiotique delcartienne (manifestation intellectuelle) s'intéresse au signe gestuel et permet de distinguer les caractéristiques physiologiques d'une passion.

Je reprends : ainsi statique, dynamique et sémiotique. Vous avez déjà peut-être remarqué, on s'est peut-être étonné de m'entendre parler de dynamique au point de vue du geste. Quand je parle du geste au point de vue de son activité, de sa puissance, je l'appelle dynamique : la dynamique humaine, la dynamique transcendante. C'est la grande dynamique, c'est celle du Bon Dieu.

Ces trois puissances - le geste par excellence - constituent ensemble l'esthétique³⁸⁵, et toutes les puissances dont nous avons parlé - phonétiques et articulées -, jointes surtout au geste, constitueraient l'esthétique. C'est un mot dont on a tant abusé³⁸⁶ qu'on a peut-être trouvé étrange que j'emploie ce grand mot. Ce mot semble avoir été fait exprès pour l'art que je professe, car si l'esthétique est l'expression du sentiment, nous ne pouvons connaître du sentiment que des manifestations. Ce sera donc la science des manifestations du sentiment. À ce titre, ce mot me convient.

³⁸⁵ Voir p. 205, note 241. Comme le dit Delsarte lui-même, la sémiotique déduit du signe une passion. L'esthétique, elle, au contraire, associe la passion au signe. L'activité immanente du sujet agissant (manifestation des sentiments intérieurs) constitue l'essentiel de l'esthétique delsartienne. L'expression organique, elle, complète le mouvement passionnel.

³⁸⁶ Dans l'ordre de la vision romantique se situe une révolution esthétique : une nouvelle conception des arts accompagnée d'un nouveau discours sur les arts. Les Allemands Baumgarten (1714-1762), Kant (1724-1804), Lessing (1729-1781), Schiller (1759-1805), Novalis (1772-1801), Schlegel (1772-1829) et Schelling (1775-1854) participent au mouvement. «Lorsqu'on passe de l'esthétique kantienne à l'esthétique romantique on a des difficultés pour accommoder son regard : c'est qu'on change complètement d'univers. On remarque certes assez vite que le changement "technique" concerne à la fois le statut accordé à l'art et celui accordé au savoir esthétique, mais en même temps on réalise que son enjeu dépasse toute question strictement esthétique : la révolution romantique est le lieu d'un bouleversement fondamental, d'un changement radical dans la façon de concevoir le monde et le rapport de l'homme à ce monde, au niveau de la sensibilité la plus individuelle et la plus privée aussi bien qu'à celui de la vision globale de l'existence humaine.» (Schaeffer, 1992, p. 87). Bref, au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle, en France, plusieurs se détourneront de l'esthétique officielle que constitue au cours de la première moitié du XIX^e siècle, la doctrine platonicienne.

Nous aurons à examiner trois choses essentielles : des types, des attitudes - qui sont des types actifs - et des inflexions.

Il y a trois sortes de types dans l'homme. Il y a des types constitutionnels ou types formels - le type qu'on apporte en naissant - et puis il y a des types fugitifs que j'appellerai passionnels. Enfin, il y a une troisième sorte de type : ce sont les types que j'appelle habituels³⁸⁷, c'est-à-dire que ces types passionnels, très fréquemment reproduits chez un homme par son être myologique, arrivent même à modifier ses os, de sorte qu'il se forme en lui une constitution particulière. De là vient qu'on dit que l'habitude est une seconde nature. En effet, l'habitude d'un mouvement façonne l'être matériel, l'être physique, de sorte qu'elle crée un type qui n'est pas de naissance, que j'appelle habituel.

Voilà comment je suis arrivé à reconnaître les types constitutionnels. J'ai étudié le sens des mouvements du corps, puis j'ai étudié l'action profonde que pouvait exercer sur le corps l'habitude de ces mouvements, et comme le type produit par ces mouvements était en parfaite analogie³⁸⁸ avec des types formels, constitutionnels, je suis arrivé par cette analogie à induire de la forme passionnelle des phénomènes constants chez l'homme. Ainsi, tous les types formels se rapportent à des types passionnels³⁸⁹. Les types passionnels expliquent des types habituels et les types habituels expliquent des types constitutionnels³⁹⁰. De sorte qu'il suffira pour nous de connaître la

³⁸⁷ Voir p. 206, note 244.

³⁸⁸ L'analogie se formalise via l'examen de phénomènes conjoints. À partir de constats et par le moyen de l'expérience, Delsarte construit des combinaisons. Son modèle trinitaire en est le témoin privilégié.

³⁸⁹ Voir p. 206, note 242.

³⁹⁰ «Pour reconnaître les types constitutionnels [mouvement inné], on étudie les mouvements du corps et l'action profonde qu'exerce sur le corps l'habitude de ces

somme des mouvements possibles d'un organe et d'en étudier le sens pour arriver à cette séméiotique dont je parlais, pour arriver à déterminer parfaitement la raison d'être d'une forme.

Maintenant nous aurons à étudier des séries d'attitudes que nous diviserons en attitudes céphaliques, torsales et membrales³⁹¹ : attitudes de tête, de torse et de membres.

Puis nous aurons des inflexions. Les inflexions comprennent trois sortes de mouvements affectés à chaque geste : mouvements de flexion, de rotation et d'abduction³⁹². Les anatomistes³⁹³ emploient souvent ces termes. Ainsi, il y a trois sortes de

mouvements ; et comme le type produit par ces mouvements est en parfaite analogie avec des types formels, constitutionnels, on arrive par cette analogie à induire de la forme passionnelle des phénomènes constants. // Ainsi tous les types formels se rapportent à des types passionnels. // Les types passionnels expliquent les types habituels, et ces derniers expliquent les types constitutionnels.» (Delaumosne, *op. cit.*, p. 121). Par le raisonnement ou l'intuition, Delsarte remonte de faits observés de mouvements innés ou habituels à la formulation d'une loi de type passionnel.

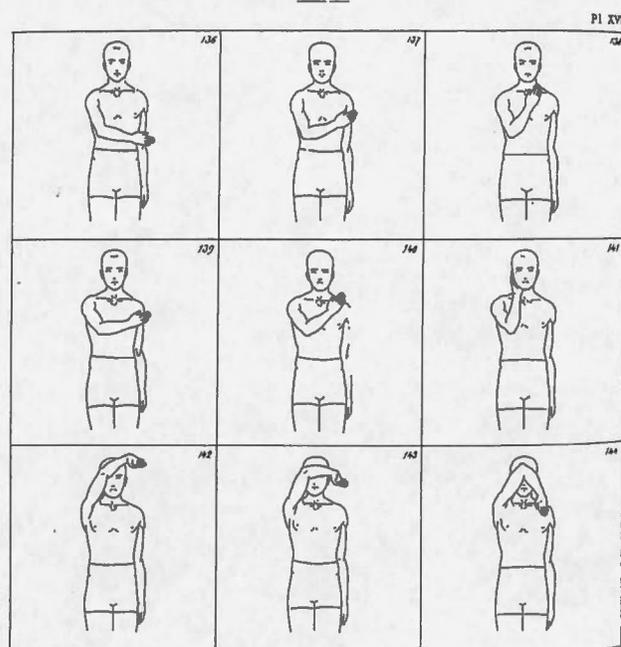
³⁹¹ À son habitude, Delsarte forme des néologismes («torsal», «membral»). Dans son ouvrage, Arnaud fait mention de la présence de ces *mots nouveaux*. Elle écrit: «Dans un langage approprié – où les mots nouveaux ne font pas défaut à la science nouvelle, - il a pris à part chacun des agents de l'organisme» (*op. cit.*, p. 193). En effet, nous remarquons la présence de formes dérivées relativement à l'organisme ; nous notons aussi l'occurrence de l'emploi de certains autres mots qui, par leur composition, relèvent plutôt de son système expressif.

³⁹² Mouvements associés à l'appareil dynamique. «Abduction. T. d'Anatomie. Il se dit de différents muscles dont la fonction est d'écarter de l'axe du corps les parties auxquelles ils sont attachés. Muscle abducteur.» (*Dictionnaire de l'Académie française*, 6^e édition, 1832-1935).

³⁹³ L'anatomie au XIX^e siècle est caractérisée par l'histologie (étude de la structure des tissus vivants). Marie François Xavier Bichat (1771-1802), rénovateur de l'anatomie pathologique, introduit, avec son *Traité des membranes* (1800), la science des tissus (unités anatomiques pour l'explication des propriétés physiologiques). René-Théophile Hyacinthe Laennec (1781-1826), inventeur du stéthoscope, Guillaume Dupuytren (1777-1835), professeur et praticien en opérations chirurgicales et Jean Cruveilhier (1791-1874), l'un des pionniers de l'anatomie pathologique, sont parmi les anatomistes les plus influents de cette première moitié du XIX^e siècle. Laennec, Dupuytren et Cruveilhier sont tous trois fondateurs de la Société Anatomique de Paris.

mouvements affectés à chaque geste, et la plupart du temps, ils se combinent entre eux et constituent une forme synthétique. Ces trois mouvements se rapportent aux trois mouvements primordiaux qui caractérisent les mouvements de l'Âme, de l'Esprit et de la Vie, c'est-à-dire aux mouvements directs, circulaires et obliques³⁹⁴. Les mouvements de flexion seront les mouvements directs³⁹⁵ ;

ATTITUDES DU BRAS ET FLEXIONS DE L'AVANT BRAS
(Variétés du genre concentrique)



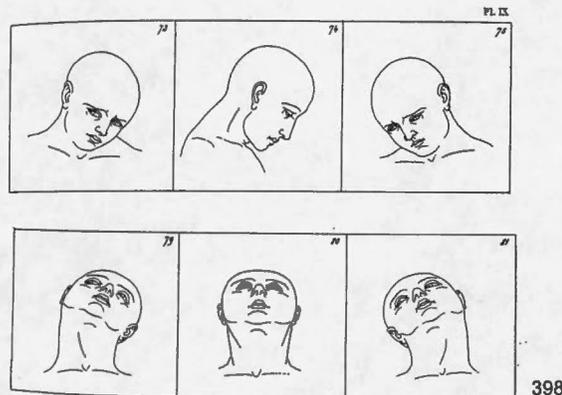
396

³⁹⁴ Les mouvements directs sont associés à la Vie, les circulaires à l'Esprit, les obliques à l'Âme. «Aux mouvements directs appartiennent : la décision, l'énergie vitale, l'exaltation ; aux mouvement brisés [obliques] : la réticence, l'hésitation, les expressions intellectuelles ; aux mouvement circulaires : la souplesse, la grâce, l'expansion.» (Giraudet, *op. cit.*, p. 110).

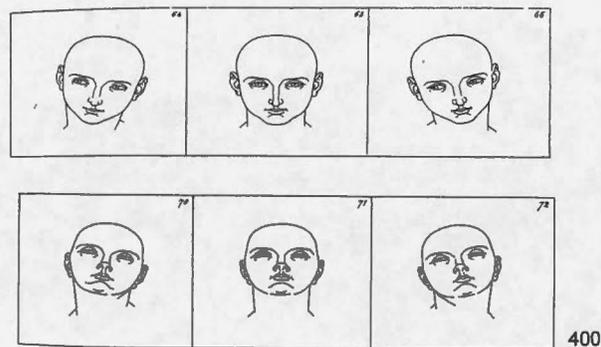
³⁹⁵ Delsarte s'intéresse aux muscles fléchisseurs (essentiellement bras et jambes, cou, poignets). Le terme direct renvoie à la forme linéaire du mouvement.

³⁹⁶ Giraudet, *op. cit.*, planche XVI, p. 64 b.

les mouvements de rotation se rapporteront aux mouvements circulaires³⁹⁷,



et les mouvements d'abduction se rapporteront aux mouvements obliques³⁹⁹.



³⁹⁷ Les *rotateurs* (rotation de la tête, de la main et de l'avant-bras), divisés en mouvements *pronateurs* (de dehors en dedans) et *supinateurs* (de dedans en dehors).

³⁹⁸ Giraudet, *op. cit.*, planche IX, figures 73-75 et 79-81.

³⁹⁹ Il s'agit des muscles extenseurs. Bref, ces trois mouvements (directs, circulaires et obliques) adressent la direction du geste.

⁴⁰⁰ Giraudet, *op. cit.*, planche VIII, figures 64-66 et 70-72.

Vous remarquerez que la somme des mouvements que je viens de signaler constitue neuf termes coessentiellement unis ; ce qui forme un accord de neuvième⁴⁰¹.

Maintenant pour comprendre la portée des types dont nous avons parlé - des attitudes et des inflexions -, il faut que nous divisions chaque partie céphalique, torsale et membrale, en autant de zones.

Un geste quelconque se met en rapport avec le sujet et avec l'objet, et il est assez rare qu'un mouvement qui se porte vers un objet ne touche pas la double forme. Ainsi, quand nous disons qu'une chose est admirable, nous partons d'une des parties de notre corps, d'une foule de centres dont il s'agit de déterminer le sens. Dès que nous le saurons, comprenant le point de départ, nous comprendrons encore mieux le point d'arrivée.

La division que je vais vous donner n'est pas faite à plaisir. Elle sera très utile. Surtout ne m'écoutez pas avec vos préoccupations. Vous critiquerez plus tard, si vous pouvez. Si je me permets de dire cela, ce n'est pas que j'aie grande foi en moi ; je me méprise souverainement, mais j'ai le bonheur d'admirer le grand principe parce qu'il m'est supérieur.

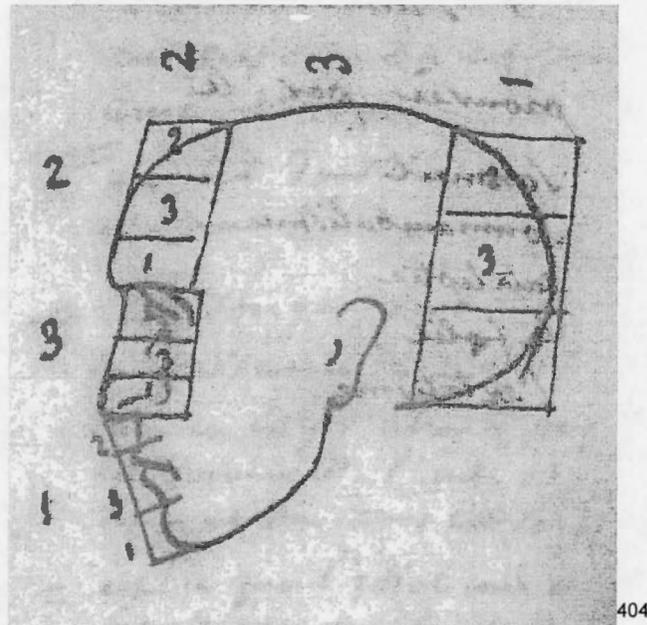
Il a été convenu que nous placerions ainsi nos chiffres : 1 pour la mesure, 2 pour le nombre, 3 pour le poids⁴⁰², c'est-à-dire la Vie, l'Esprit et l'Âme.

⁴⁰¹ Associant chacun de ces mouvements (flexion, rotation, abduction) aux états concentrique, excentrique et normal, Delsarte constitue un classement de phénomènes expressifs (accord de neuvième).

⁴⁰² Voir p. 222, note 276.

Nous aurons 1 comme expression vitale, 2 comme expression intellectuelle et 3 comme expression animique.

Pour la tête, voilà trois zones que nous appelons : buccale, génale⁴⁰³ et frontale.

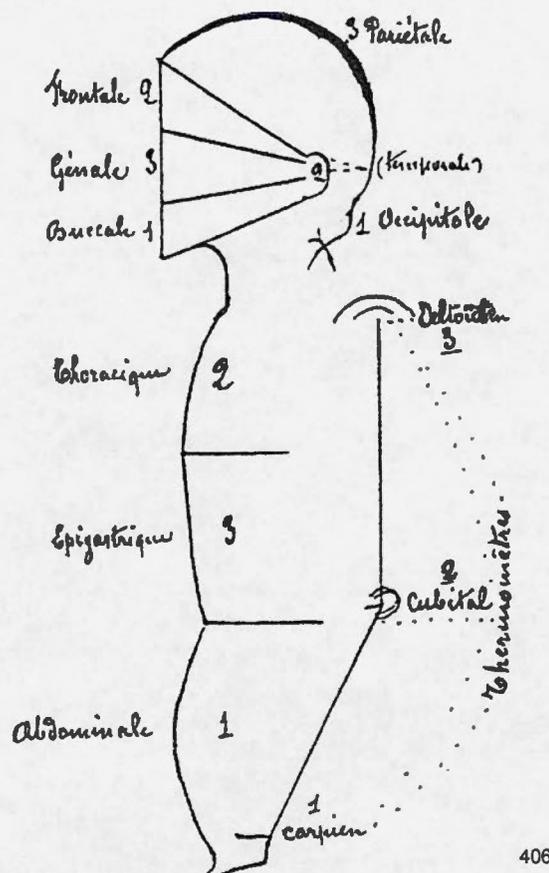


Nous retrouvons la même division dans un autre sens : expression physique, expression animique. L'expression intellectuelle est unique, mais nous trouvons des mouvements vitaux en correspondance avec l'occiput et des mouvements animiques en correspondance avec les pariétaux⁴⁰⁵.

⁴⁰³ «Génaï, adj. T. d'Anat. Qui appartient aux joues.» (*Dictionnaire de l'Académie française*, 6^e édition, 1832-1835).

⁴⁰⁴ HML, box 1, folder 14. Au visage, la division 1 adresse la région buccale-occipitale; la division 2, la région frontale, la division 3, la région génale-pariétale.

⁴⁰⁵ «Pariétal [...] Os pariétal : chacun des deux os plats dont la réunion forme la partie moyenne et supérieure du crâne.» (Rey (a), t. III, p. 1372).



406

Maintenant nous diviserons le torse en centres : thoracique, épigastrique et centre abdominal.

Nous diviserons le bras en trois centres articulaires : les mouvements deltoïdiens, cubitiaux, carpiens.

Voilà les trois foyers de chaque centre d'activité. Il est très important de les connaître. Vous allez voir qu'il n'est pas indifférent d'admettre ces divisions.

Je suppose cette exclamation : «C'est admirable !» Il y a des gens qui, en le disant, feront partir le geste de l'épaule, d'autres du foyer d'hématose⁴⁰⁷, d'autres du foyer abdominal. Voilà trois types très distincts. J'ai oublié de vous dire que les chiffres sont toujours les mêmes : 1- abdominal, 2- thoracique, 3- épigastrique. Vous devinez sans doute qu'il y a quelque chose de plus élevé au point de vue de l'intelligence quand le mouvement se fait en partant du centre thoracique, c'est-à-dire l'honneur, la dignité ; qu'il y a quelque chose de très animique, de très touchant dans ce geste partant du centre épigastrique : «C'est beau, c'est admirable !... Je ne sais pas, mais cela me fait grand plaisir !...» ; et qu'il y a quelque chose de sensuel, de bonhomme, de bête, là (centre abdominal).

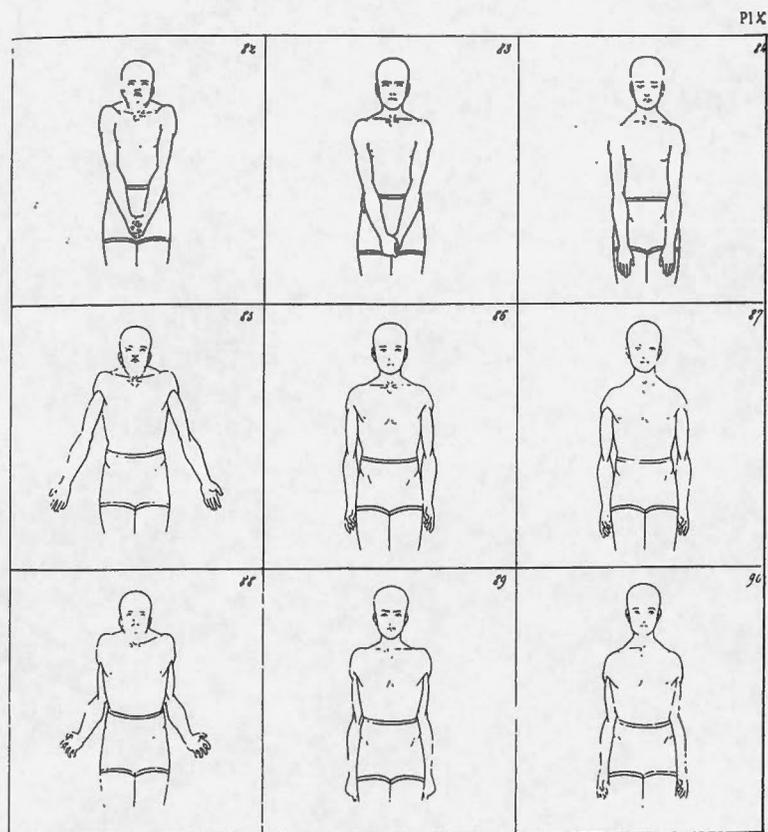
Nous trouvons la même chose relativement à la tête. Il y a des gens que l'émotion frappe violemment et qui se prennent la tête comme cela (le menton). Voilà le mouvement de la Vie, celui des instincts... Voilà les sentiments, les affections les plus nobles (les joues). Voilà les mouvements d'intelligence (le front). Ici, on cherche un moyen de sortir d'embarras. Là (le menton) on ne cherche pas. Là (l'occiput), il y a une recherche purement physique. On s'en prend à sa force. On veut donner des coups de poing.

Une infinité de mouvements que je n'ai pas besoin de donner partent de ces divers sièges. Nous voilà déjà au point de vue séméiotique, au point de vue du sens particulier de ces plans, très éclairés par le point de départ même des choses.

⁴⁰⁷ Dans la région des poumons.

Je parlais des trois centres articulaires du bras. J'appelle ces foyers des thermomètres. Le carpe est le thermomètre de la vie physique, organique. L'épaule est le thermomètre de la vie sensitive. Le coude⁴⁰⁸ est le thermomètre de la vie de relation.

ATTITUDES DE L'ÉPAULE



409

⁴⁰⁸ «L'épichondyle [protubérance de l'extrémité inférieure de l'humérus] s'appelle l'œil du bras. [...] Le coude écarté signifie force, puissance, audace, domination, arrogance, caractère abrupt, activité, abondance. // Le coude rapproché signifie, impuissance, crainte, subordination, humilité, passivité, pauvreté.» (Delaumosne, *op. cit.*, p. 99-100). Les fonctions du coude, qu'ils soient fléchisseurs ou extenseurs, permettent la transmission du mouvement.

⁴⁰⁹ Giraudet, *op. cit.*, planche IX, p. 54 a.

Il y a fort longtemps que j'ai fait cette découverte. Cela a été une de mes premières remarques que tous les cadavres ont cela de commun : ils ont le pouce rentré⁴¹⁰. Après cette observation faite, j'ai observé des moribonds, et ça a été un symptôme pour moi parfaitement évident d'une mort prochaine. De sorte que je sais à peu près par là ce qu'un malade a encore à vivre. Voilà donc ce que j'ai inféré de ceci pour l'art : si le caractère de la mort est dans l'adduction⁴¹¹ du pouce, l'abduction du pouce doit être l'expression d'un phénomène opposé de la Vie, et devient surabondance de Vie. En effet, là où il y a surabondance de Vie, le pouce s'écarte, se dilate⁴¹².

Supposez que je demande service à un ami. Il me répond :

«Oui, je le ferai.»

Son pouce rentré, je me dis :

«Voilà un homme mort à ma proposition. Il me trompe, évidemment. Je ne puis pas compter sur cet homme-là.⁴¹³»

Je demande service à un autre ami. Il me dit :

«Oui !»

⁴¹⁰ Delsarte relate cette découverte (mouvement d'abduction) dans les *Épisodes révélateurs*. Voir p. 561-572, l. 391-633.

⁴¹¹ «Anat. Mouvement qui rapproche un membre du plan sagittal du corps (s'oppose à abduction) (Rey (a), *op. cit.*, t. I, p. 95).

⁴¹² Voir *attitudes du pouce*, p. 169, note 146.

⁴¹³ Delsarte rapporte le même fait dans ses *Épisodes Révélateurs*, p. 572, l. 618-633.

Son pouce est à l'état normal. Je me dis :

«Voilà un homme résigné, mais pas bien dévoué. Il le fait par obéissance, mais il pourrait bien ne pas le faire. Je ne puis pas trop compter sur lui.»

Un autre me dit :

«Oui, je le ferai !»

Le pouce s'écarte. Je suis sûr de lui ! Cela ne m'a jamais trompé. C'est une observation extrêmement précieuse pour le peintre, pour l'orateur comme pour l'acteur.

Voyez une femme portant son enfant. Elle le porte comme ça : les doigts de la main allongés, pouce compris. Vous pouvez être sûrs que ce n'est pas une mère. C'est une bonne d'enfants⁴¹⁴, une femme servile. Pourquoi ? Parce qu'elle ne vit pas pour cet enfant. Elle n'a pas de cœur pour cet enfant. Elle ne l'enveloppe pas ; elle ne l'étreint pas ; elle est morte pour cet enfant. Il pourrait se faire qu'elle fut la mère. Dès lors, ce serait une marâtre. Une mère portera l'enfant comme ça : les doigts écartés - notamment le pouce -, les bouts se recourbant légèrement, comme pour mieux tenir. Elle ne peut pas ne pas faire ce mouvement.

Pour avoir ignoré ce phénomène-là, beaucoup de peintres ont fait des descentes de croix, des christs endormis pour des christs morts⁴¹⁵. Ce

⁴¹⁴ Ici encore, Delsarte relate ce passage dans ses *Épisodes révélateurs*. Voir p. 570, l. 577-603.

⁴¹⁵ Voir *Chapitre II*, p. 462, l. 88-97.

sont là des mains d'hommes sommeillant. Cela n'a jamais exprimé la mort.

Une des plus grandes puissances de l'orateur gît dans l'épaule. Avec un simple mouvement d'épaule, on peut faire infiniment plus d'impression qu'avec tous les gestes extérieurs. Tous les gestes extérieurs sont presque toujours des gestes d'acteurs qui ne sont pas de nature à convaincre.

L'épaule⁴¹⁶, c'est le thermomètre de l'amour, de l'émotion, du sentiment. Le mouvement est neutre : il s'applique à la joie comme il s'applique à la douleur. C'est un thermomètre, c'est-à-dire que la passion dont il s'agit s'élève par exemple à 30 degrés. Mais quelle est la nature de cette passion ? Ce n'est pas l'épaule qui le dira ; mais les yeux, la bouche sont là pour le dire. Chaque partie du corps a son rôle spécial. Il faut consulter la synthèse⁴¹⁷. C'est ici, à l'épaule, que je vois qu'un sentiment est vrai ou n'est pas vrai. Les menteurs ne songent pas à élever leurs épaules au degré voulu. On voit chez beaucoup de grands peintres l'ignorance de ce principe qui est cependant très important.

Ainsi, Raphaël a fait un tableau représentant Moïse dans le désert faisant jaillir les eaux. Tous les Israélites sont là dans une joie extrême, mais aucun d'eux n'a levé les épaules !

⁴¹⁶ L'analyse du mouvement expressif associé à l'épaule permet de caractériser le degré d'intensité de l'émotion.

⁴¹⁷ Voir p. 170, note 147.



Je disais qu'il y avait quelque chose de rationnel dans les articulations du coude. Je vous ai donné une échelle, une sorte de gamme à l'aide de laquelle on peut constater le milieu dans lequel vit un homme, son milieu intellectuel. Le paysan remue le torse ; ensuite c'est l'épaule qui remue ; plus tard, c'est le coude. Chez les gens qui veulent écraser les autres, il y a un mouvement du coude qui semble dire : «Je t'écrase. Je suis au-dessus de toi. Je te domine.» Les gens modestes n'ont qu'un petit mouvement du coude en dehors. Au contraire, chez les gens humbles, il y a un mouvement du coude en dedans.

Pris isolément, cela ne dit pas grand-chose, mais appliquez ce triple élément comme vérification pour déterminer le degré de vérité des choses exprimées d'ailleurs par le torse, par la tête ; cela devient d'une immense importance.

⁴¹⁸ *Moïse faisant jaillir l'eau du rocher* (c. 1514), fresque de Raphaël (1483-1520), Vatican, VIII^e loge, in Godden, 1970, p. 145.

En somme, c'est par ces petites choses que nous pouvons déterminer des milliers de mouvements et déterminer leur raison d'être.

Je vous ai donné l'autre jour l'accord de neuvième de l'œil. Nous sommes arrivés à déterminer 821 types et nous n'avons parlé que des phénomènes passionnels d'un même œil. Il faut multiplier ces 821 expressions par les types constitutionnels. Il y a 81 types primordiaux constitutionnels de l'œil. J'ai indiqué l'autre jour quels étaient les profils de la bouche ; vous en avez reconnu 81. Par la même raison, nous trouvons dans l'œil 81 types primordiaux. Il y en a bien d'autres que nous pourrions signaler, mais il s'agit de déterminer le rapport que peut avoir le profil de l'œil avec la bouche.

Nous avons indiqué une bouche comme celle-ci (convexe) :



419

⁴¹⁹ Les cinq croquis suivants sont de Delsarte. HML, box 1, folder 14. Chez Delsarte, les différences de proportion anatomiques peuvent expliquer les différences d'un individu à l'autre. À partir de ce principe, il établit une science de correspondances entre l'homme extérieur et l'homme intérieur.

puis une bouche inverse,



puis une bouche rectiligne,



puis une curviligne excentrique, bouche de singe ;



et, dans les mouvements combinés, nous avons vu par exemple une bouche comme celle-ci :



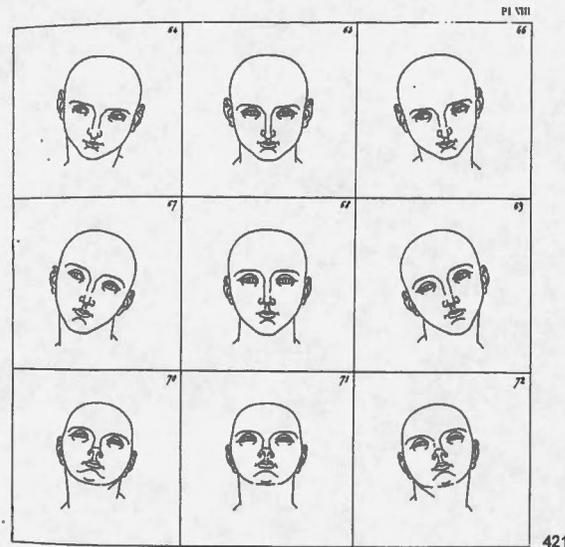
Il s'agit de savoir si un type comme celui-ci, étant donné l'œil, est homogène à ce type ou hétérogène. Si nous multiplions ce que nous avons de types par 81, nous avons 6 561 types. Il n'est pas plus difficile de savoir 6 561 types que d'en connaître 9. Les éléments étant connus, il ne nous reste plus qu'à établir 43 046 721 types parfaitement déterminés et distincts. Je ne parle pas des variétés. La démonstration serait longue!...

Je sais que beaucoup de personnes n'aiment pas les chiffres, détestent les chiffres. Je ne les aime pas beaucoup non plus. Nous dirons cela un peu plus tard. Je vais indiquer des types et nous les inscrirons dans le critérium, de sorte que les personnes qui détestent les chiffres pourront s'en aller.

Je vous ai donné l'accord de neuvième de l'œil⁴²⁰ ; je vais vous donner celui de la tête.

⁴²⁰ Voir p. 246, note 340.

ATTITUDES DE LA TÊTE



La tête a neuf attitudes primordiales, desquelles beaucoup d'autres mouvements découleront. Il y a d'abord un état normal : la tête est fixe. Elle n'est ni haute ni basse. Quand, au contraire, la tête s'élève, elle caractérise un état véhément. Les militaires portent ordinairement la tête haute, les hommes physiques surtout. Les hommes réfléchis portent habituellement la tête plus basse. C'est donc un type intellectif.

Si vous vous rappelez le tableau, il s'agit de déterminer trois genres, et les trois espèces se déduisent de ces genres.

De chacun de ces états, il résultera trois espèces distinctes. Quand on regarde son interlocuteur en face, cela suppose une attitude incolore. Cela pourrait être bête, mais cela n'exprime pas autre chose. - C'est déjà quelque chose. Je ne voulais pas dire le mot. - Dans cette attitude médiane, la tête est susceptible d'un double penchant. Elle peut se porter vers l'interlocuteur ou à l'inverse. Penchée vers l'interlocuteur, cela

⁴²¹ Giraudet, *op. cit.*, planche VIII, p. 50 a.

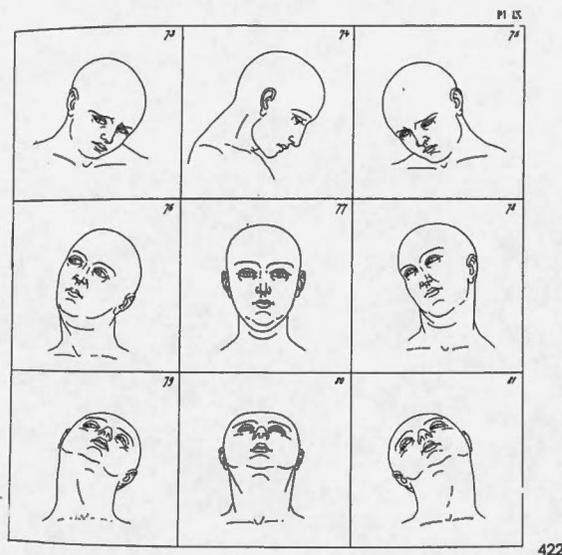
exprime un certain abandon. C'est tendre. Penchée à l'inverse, c'est une expression d'étonnement. Je vous ai indiqué le phénomène de la rétroaction. Ce sont des expressions de sensualisme à divers points de vue : ici on aime le fond ; là on aime la forme. Qu'un homme prenne la main d'une femme comme ceci ou comme cela, c'est tout autre chose. Il ne l'aime pas de la même façon. Ce que je dis pour le côté droit est de même pour le côté gauche. Il y a toujours un léger mouvement du corps qui ne permet pas qu'on soit complètement en face de l'objet. Il y a une légère rotation du corps, et la tête se trouve légèrement inclinée.

Dans l'état véhément, la tête se penche vers l'interlocuteur et exprime l'abandon ; ou à l'inverse, elle exprime l'orgueil. Je ne dis pas quel orgueil : il y a le noble orgueil ; il y a l'orgueil qui froisse. Ce sont des attitudes neutres à beaucoup d'égards. Elles expriment déjà quelque chose, mais tout n'est pas dit.

La tête penchée en avant est réfléchie. Se penche-t-elle vers l'interlocuteur, elle exprime la vénération parce que c'est un acte de foi en celui qu'on aime. On se donne sans examiner. Penche-t-elle à l'inverse, c'est le soupçon, la suspicion.

Voilà les neuf attitudes de la tête. Il n'y en a pas d'autres. Il y a une infinité de modifications que nous signalerons, mais pas des attitudes. Voilà les neuf attitudes de la tête. Cela caractérise des états, c'est-à-dire des sentiments, mais cependant des sentiments fugitifs. Un homme peut affecter chacune de ces attitudes et en prendre l'habitude, mais il y a des mouvements fugitifs qui ne peuvent être affectés habituellement, qui ne peuvent que modifier les types et les attitudes des inflexions.

ATTITUDES SUPPLÉMENTAIRES DE LA TÊTE



La tête est susceptible encore de neuf inflexions : il y a des inflexions d'arrière en avant, des inflexions de haut en bas, de bas en haut. Il y a des inflexions rotatives. Il y a des inflexions qui partent d'une épaule à l'autre et qui caractérisent l'impatience. Bref, il y a neuf inflexions de la tête qui ont toutes leur sens. Si vous portez la tête de bas en haut et en avant, c'est une inflexion aspirative. Elle pourrait être caractérisée par le désir ou l'espérance ou l'appellation. Il y a une attitude de haut en bas qui serait la résignation. Une inflexion résultative⁴²³ et une attitude en avant constitueraient une inflexion exaltante.

Je vous demande par exemple des nouvelles d'un individu :

«Qu'est-il devenu ?

⁴²² Giraudet, *op. cit.*, planche IX, p. 52 a.

⁴²³ «Qui exprime un état résultant d'une action antérieure.» (Rey (a), *op. cit.*, t. IV, p. 263).

- Je ne sais pas» (mouvement de bas en haut, en avant).

Vous pouvez être sûr que celui-ci ne serait pas fâché d'en avoir des nouvelles. Un autre dira :

«Je ne sais pas» (mouvement de haut en bas).

Celui-là se dit :

«Je m'en moque» parce qu'il est résigné.

Il n'est pas indifférent de constater cela parce qu'un simple mouvement vous fait deviner la pensée. Il a beau sourire, faire l'aimable, dire :

«Je ne sais pas. Je voudrais bien savoir... Tu veux faire de l'intérêt, mais tu me trompes. Tu ne tiens pas à savoir des nouvelles de cet individu.»

La preuve, c'est que le mouvement est résigné, et que cela ne trompe pas.

Un maître d'école menace de la tête, de haut en bas, un petit bonhomme :

«Qu'est-ce que ce drôle !»

Et il aboutit à une confirmation. Il est même très près de réaliser quelque chose que je ne dis pas. Au contraire, le petit enfant menace à son tour :

«Je le dirai à maman !»

Il menace dans le sens inverse : il a porté la tête de bas en haut, parce qu'il faut bien qu'il remette sa vengeance.

«Tu verras ! Je me vengerai !

- Je l'espère bien !»

C'est son espérance. Il ne peut pas faire autre chose.

Il est bon d'examiner comment ces mouvements se transmettent d'agent à agent. Tous les mouvements qu'affectent la tête, la main, le corps, la jambe peuvent les affecter. Ainsi, le mouvement de négation, la main le fait, et ce mouvement est double : il y a négation avec une résolution directe, et négation avec une résolution inverse qui est elliptique⁴²⁴.

La main fait cela vivement de droite à gauche et se relève, et la face palmaire plus en face de l'interlocuteur - en conservant la vibration du mouvement initial -, et la main se recule comme a fait la tête ; la main s'exalte comme la tête ; et quand la tête est impatiente, la main dit :

«Laissez-moi tranquille (1^{er} mouvement). Je ne veux pas vous entendre (2^e mouvement).»

Il est très curieux de voir passer une inflexion successivement de la tête à la main, de la main à l'œil, de l'œil aux épaules, des épaules aux bras, des bras aux jambes, des jambes aux pieds.

⁴²⁴ À demi énoncé, sous-entendu.

Je vais vous donner un petit exemple. Je vous ai montré cette double menace faite par la tête. Je pourrais confier cette menace à la main et dire :

«Vous aurez affaire à moi !» Après le mouvement de la tête, donner à la main un vif mouvement de droite à gauche, la face palmaire tournée vers le ciel.

Chaque agent a son rôle, et voilà pourquoi ces agents se transmettent le mouvement. Quand la tête a un rôle sérieux à jouer, elle confie ce mouvement d'inflexion à la main.

Un homme qui menace de la tête n'est pas sûr de frapper juste, mais celui qui menace de la main est parfaitement sûr de son coup. Pour cela, il faut que l'œil ait une grande fixité, et l'œil perd sa puissance et sa justesse par un mouvement de tête comme celui-là.

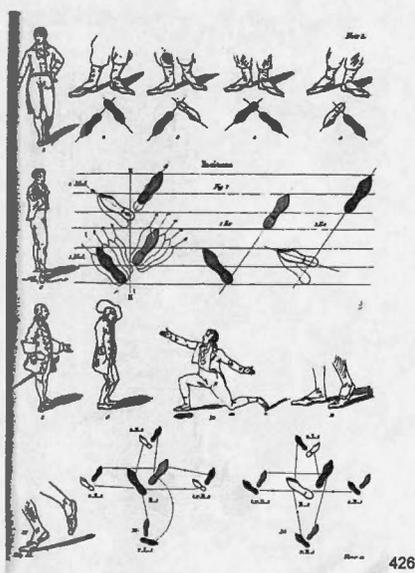
Il y a dans la menace communiquée à la main une grande puissance qui n'est pas dans ce mouvement-ci (de tête). Aussi la menace de la tête est-elle plus physique et celle de la main plus intelligente ; en ce sens que dans l'une, l'œil dit beaucoup, dans l'autre, il ne dit rien.

On n'a pas toujours la faculté de faire des gestes comme ceux-là. Il se peut que la menace soit elliptique : «Je ne veux pas admettre de spectateurs». C'est de moi à mon interlocuteur. La menace que j'avais faite avec la tête, je l'exprime avec les yeux. C'est pour cela qu'on dit qu'on regarde de haut en bas. C'est la même inflexion du haut

en bas ou du bas en haut qui se reproduit quand la menace est concentrée, elliptique⁴²⁵.

La menace peut se faire autrement. On ne veut pas dire absolument son avis. On craint de se compromettre avec les yeux, et au lieu de regarder l'interlocuteur, on regarde de côté : et voilà la menace confiée à l'épaule. Celle-là a moins de fermeté parce qu'elle s'adresse à l'un des agents sensitifs. L'homme qui menace comme cela est plus impatienté. Au lieu d'être l'agent, il est le patient. On peut menacer tout simplement avec le genou, avec le pied. Le pied est susceptible d'une grande mobilité.

Un petit mouvement change instantanément de signification. Il se modifie par une foule d'ellipses, en passant de l'un à l'autre agent. C'est extrêmement riche.



⁴²⁵ Concision elliptique du geste.

⁴²⁶ Relativement à la position des pieds, Delsarte s'inspire de la tradition du jeu classique de l'acteur (Austin, 1806, planche I, p. I).

On ne peut pas transmettre les attitudes⁴²⁷ parce qu'elles sont tout à fait caractéristiques : elles caractérisent le rôle spécial de l'agent mis en mouvement, tandis que l'inflexion est universelle⁴²⁸.

Puisque je parle de la main, la main a neuf attitudes intrinsèques. Elle a comme le reste son accord de neuvième. Elle a son état excentrique, son état normal et son état concentrique.



429

⁴²⁷ Nous fournissons les trois attitudes de base : «Les attitudes sont les formes intrinsèques et permanentes qu'affecte le corps sous l'empire du sentiment. Elles sont la base essentielle de la dynamique. // Ainsi, nous avons trois genres d'attitudes qui sont : // 1- les attitudes normales // 2- les attitudes concentriques // 3- les attitudes excentriques. // Les attitudes normales sont celles où le corps répartit également son poids sur les deux jambes [attitude du soldat au port d'armes] [...] // Les attitudes concentriques sont celles où le corps est entièrement porté en arrière sur l'une ou l'autre jambe [caractérise le repos dans la force] [...] Les attitudes excentriques sont celles où le corps se porte entièrement en avant sur l'une ou l'autre jambe [caractérise la véhémence]» (Cahier de Cable, HML, box 2c, folder 132, p. 3).

⁴²⁸ «Universelle puisque le langage des inflexions est «commun à tous les êtres doués de facultés sensibles» (*Cours d'Esthétique appliquée*, 1859, troisième leçon).

⁴²⁹ Delaumosne, *op. cit.*, p. 105.

Dans chacun de ces états, il y a trois espèces. Mais avant, vous me permettrez de vous dire quelles sortes de muscles sont là en activité. Il y a des extenseurs⁴³⁰, des fléchisseurs, des abducteurs et des adducteurs⁴³¹. Il y a plusieurs couches de muscles pour agir, de sorte que nous pourrions dire une action, une double action, une triple action des fléchisseurs. De même des extenseurs qui sont moins forts.

Dans l'état normal, il n'y a aucune espèce d'action (la main morte). Dans cet état normal, une simple action des extenseurs a lieu, et la main s'étend sans cesser d'être normale. La voilà donc normale-excentrique.

Elle se concentre par le mouvement des fléchisseurs, sans pour cela cesser d'être normale, et la voilà normale-concentrique.

Maintenant l'état concentrique sera le mouvement résultant de deux actions des fléchisseurs, et voilà le concentrique-normal.

Dans le concentro-concentrique, il y a deux actions des fléchisseurs, plus une action des adducteurs, c'est-à-dire des muscles qui tendent à replier les phalanges.

Dans l'état concentrique affectant l'excentration, il y a deux actions des fléchisseurs et une action⁴³² des extenseurs ; ce qui fait une triple action.

⁴³⁰ «Qui sert à étendre. Muscles extenseurs (opposé à muscles fléchisseurs).» (Rey (a), *op. cit.*, t. II, p. 847).

⁴³¹ «T. d'Anat. [...] se dit de différents muscles dont la fonction est de rapprocher de l'axe du corps les parties auxquelles ils sont attachés. Muscles adducteurs.» (*Dictionnaire de l'Académie française*, 6^e édition, 1832-1835).

⁴³² Il s'agit de l'abduction des extenseurs.

Dans l'état excentrique de la main, nous avons deux mouvements d'extenseurs.

Dans l'excentration du genre excentrique, il y a de plus un mouvement d'abduction, tendant à écarter les doigts.

Dans l'état concentro-excentrique, il y a deux mouvements d'extenseurs et un mouvement des fléchisseurs.

Cela fait neuf mouvements ou attitudes de la main. Ces mouvements n'ont l'air de rien parce qu'il faut qu'ils soient au bout d'un bras qui dise quelque chose et qu'ils correspondent à des yeux, mais c'est un travail d'analyse. Il n'y a pas autre chose, intrinsèquement pris dans la main, si ce n'est une foule de mouvements, mais d'un autre ordre. Il y a des mouvements qui paraissent conventionnels qui ne le sont pas, qui sont plus intellectifs.

Le rôle du geste n'est pas d'exprimer les phénomènes de l'intelligence, mais les phénomènes du cœur.

Cependant, de même que la Vie et l'intelligence vivent dans le cœur d'après les circumincessions^o dont j'ai parlé, de même le geste - qui est l'agent animique - doit avoir une forme plus particulièrement intellectuelle et une forme plus particulièrement vitale.

Il est vital par ses inflexions⁴³³ et intellectif par ce qu'on pourrait appeler conventionnel⁴³⁴. Il n'y a rien de conventionnel, mais cela n'est

⁴³³ Les inflexions gestuelles (manifestations vitales) correspondent aux formes des gestes. Elles se modèlent sur le langage des inflexions vocales.

⁴³⁴ Il s'agit d'un geste démonstratif. Le geste conventionnel (démonstratif) n'est pas déterminé par le sentiment et ne participe pas au classement de l'accord de neuvième.

pas, et ça ne doit pas être classé dans l'expression d'un sentiment. Ainsi, par exemple, quelqu'un aura bu du vinaigre⁴³⁵. Tout à coup, son front va se mettre en parfaite analogie avec sa muqueuse : il se fronce, et se trouve en état de parfaite réverbération des mouvements internes de sa muqueuse. On chante faux : un sourcil va se lever et un autre se résigner. Voyez cette grimace !

Je parle d'un fait synthétique. Tous les doigts viennent converger les uns vers les autres. Au contraire, j'exprime un détail et je dis : «Remarquez bien ceci». Avec quel soin je découvre tous ces doigts pour vous dire de ne vous occuper que de la partie en litige. Voilà l'analyse, et ce n'est pas animique ; c'est intellectif. Ensuite on parlera d'une condensation : on fermera la main.

Maintenant un corps est granulé⁴³⁶ : il se palpera par le pouce et l'index. Il est charnu : il va se toucher par le médium. Il est délicat, flexueux, impressionnant : il va s'exprimer par l'annulaire. Il est pulvérulent : il va se toucher par le petit doigt. Chaque doigt a sa fonction séparée. Mais je mets tout cela en dehors des grandes expressions qui constituent l'accord de neuvième. Ce sont là des faits intéressants, mais qui n'en ressortent pas naturellement. Ils sont plus intellectifs qu'animiques.

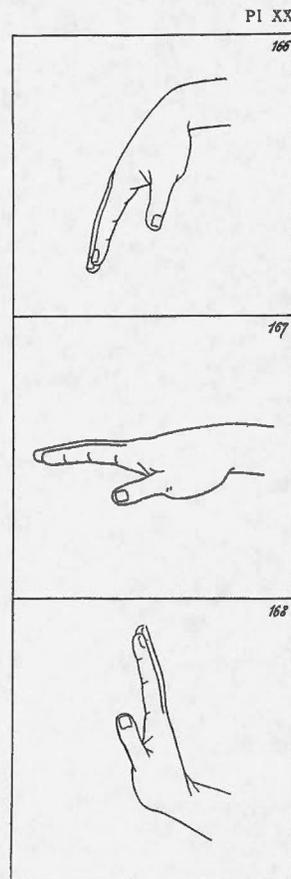
J'ai parlé des mouvements de la main. Vous allez voir si le carpe est de nature à enrichir les mouvements de la main.

⁴³⁵ Tout ce passage relève des gestes dits conventionnels (démonstratifs).

⁴³⁶ Maigrelet.

ATTITUDES DE LA MAIN

(Position du carpe)



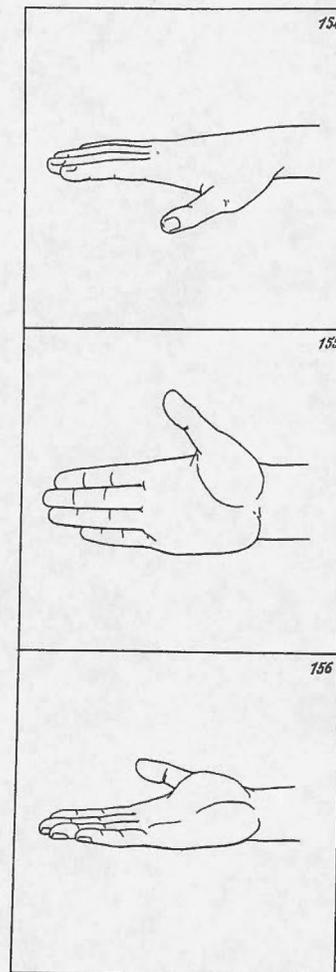
437

Le carpe a des mouvements de supination⁴³⁸, de rotation, de flexion. Chacune des attitudes de la main doit être multipliée par les 27 mouvements du carpe qui, évidemment, y apportent une modification très remarquable.

⁴³⁷ Giraudet, *op. cit.*, planche XX, p. 82 a.

⁴³⁸ «Mouvement de rotation que la main et l'avant-bras exécutent de dedans en dehors sous l'action des muscles supinateurs.» (Rey (a), *op. cit.*, t. IV, p. 1094).

PI XVIII



439

Ainsi, je vais vous donner trois présentations d'une main ouverte. Ma main se présente par sa face palmaire, par sa face dorsale, par l'extrémité digitale.

Je vais exprimer la même chose avec ces trois présentations. Nous allons voir les différences qu'elles y mettront. Si je dis qu'une chose est admirable (avec la face palmaire), c'est avec la prétention de vous la peindre. C'est la face démonstrative.

⁴³⁹ Giraudet, op.cit., planche XVIII, p. 70 a.

Si je le dis avec la face dorsale, c'est avec le sentiment de l'impuissance. J'ai le sentiment de la chose, mais c'est tellement beau que je ne puis pas le dire. J'appellerai cela la face mystique. Si j'exprime la même chose avec l'extrémité digitale, ce mouvement signifie : j'ai vu, j'ai pesé, j'ai nommé la chose, je la connais de science certaine. C'est admirable, et je le certifie.

Voilà donc ces trois faces.

L'une sera celle du peintre, l'autre celle du poète ou de l'homme inspiré et celle-là du docteur.

Voilà comment un simple mouvement qui ne dit rien par lui-même dit énormément par sa présentation.

Il y a donc 27 présentations des 9 mouvements, ce qui fait 243 mouvements.

Il y a trois mouvements d'avant-bras extrêmement expressifs par rapport aux mouvements de la main, ce qui fait 729.

Il y a trois mouvements deltoïdiens {(épaule)}, ce qui fait 6 561⁴⁴⁰. Ça paraît énorme. Ce n'est rien du tout. C'est d'une simplicité d'enfant. Pour les éléments connus, c'est toujours le même procédé. Voilà donc l'avantage de posséder un critérium.

J'avais autrefois une foule de faits dans la tête. Je me disais : «Comment sortirai-je de là ?...» Je ne pouvais rien classer. Je ne

⁴⁴⁰ Fait surprenant: ici, Delsarte multiplie le nombre 729 par 9 au lieu de 3 (Porte, *op. cit.*, page 144, note 17).

pouvais que par instinct me rendre compte des choses. Les choses m'échappaient. Le jour où j'ai vu ce critérium, je me suis dit :

«Je tiens tout ! C'est la même chose : si j'en possède 9, j'en possède 20 millions».

Ainsi, ne vous laissez pas effrayer par les 20 millions. Ce n'est pas plus que 9.

[Huitième leçon]

Nous terminerons aujourd'hui la question des types et ce qui se rattache au geste. C'est une question très vaste qui aurait demandé beaucoup de séances. Je dois donc abréger et faire un choix.

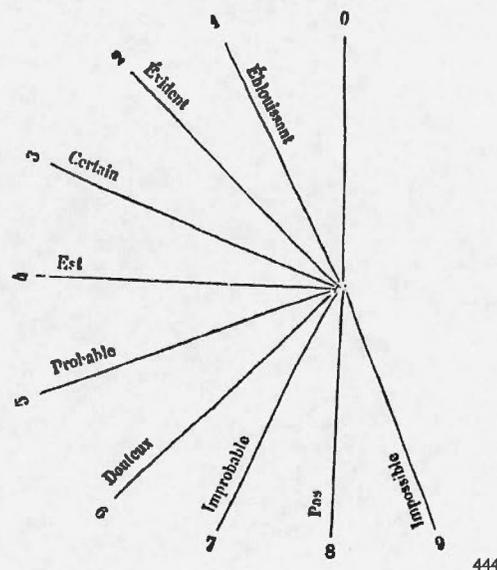
Mes déductions ne seront pas toujours absolument rigoureuses puisque je suis obligé de choisir dans cet ensemble extrêmement vaste⁴⁴¹, et je dois éviter autant que possible les questions sèches, celles qui se rattachent particulièrement à l'anatomie par exemple.

⁴⁴¹ Delsarte traite en leçon huitième du langage dynamique. Giraudet écrit à cet effet : «Le domaine de la dynamique est immense : il embrasse un si grand nombre d'observations, d'exemples, de déductions ; les phénomènes semblent si complexes et en même temps si fugitifs ; l'analyse en est si délicate, que tous ceux qui ont pu être tentés d'aborder cette étude ont dû être rebutés par les difficultés provenant pour eux de l'absence de tout guide». (Giraudet, *op. cit.*, p. 108). Ici, la référence à Johann Jacob Engel (1741-1802) est manifeste. Dans l'ouvrage qu'il publie en 1797, il écrit : «En réfléchissant [...] par le seul examen des dessins et des descriptions, un amateur d'histoire naturelle parvient à imprimer dans son esprit et la forme et la structure de plusieurs milliers de plantes et d'insectes avec tant de fidélité et d'exactitude, qu'il en remarque les nuances les plus imperceptibles. [...] Pourquoi une collection de gestes expressifs ne serait-elle pas aussi possible et aussi utile qu'une collection de dessins de coquilles, de plantes et d'insectes ? Et si cette matière était un jour l'objet d'une étude sérieuse, pourquoi ne parviendrait-on pas aussi bien à trouver les mots techniques et les termes propres pour cette science, qu'on est parvenu à en imaginer pour l'histoire naturelle ?» (Engel, 1795, p. 60).

Nous avons, l'autre jour, envisagé des types formels, des types passionnels, et des types habituels. Nous avons aussi signalé des attitudes céphaliques, torsales, membrales⁴⁴² et des inflexions comprenant des mouvements de rotation, de flexion et d'abduction.

Parmi les mouvements de flexion, il ne sera pas vain de désigner les divers angles formés par ces flexions⁴⁴³.

Les angles que je ne spécifierai pas - les angles à 25°, à 90°, etc. - ont leur sens, leur signification absolue, déterminée. Ainsi, ce simple mouvement de la main - qui est insignifiant puisqu'il caractérise l'état incolore, l'état normal -, ce mouvement formant un angle droit, signifie : *être*. La chose dont on parle est.



⁴⁴² Voir p. 270, note 391.

⁴⁴³ Pour Delsarte, la figure formée par deux lignes qui s'entrecoupent (angle) devient un point d'intersection dont émane une série de combinaisons.

⁴⁴⁴ Delaumosne, *op. cit.*, p. 98.

L'angle un peu plus ouvert signifie : *peut-être*. Plus ouvert encore signifie : *Je doute que la chose soit*. Un peu plus bas signifie : *Ce n'est pas*. Ce mouvement ayant dépassé en arrière la ligne perpendiculaire du bras signifie : *C'est impossible*. Maintenant en remontant un peu au-dessus de l'angle droit, l'angle signifie : *Cela est certain*, puis *supérieur*, puis *magnifique*, etc...

Vous voyez que tous les états d'être, toutes les formes de l'affirmation peuvent se déterminer et tiennent à l'acuité d'un angle ou à son ouverture plus ou moins grande. En un mot, les divers degrés assignables à un angle sont parfaitement significatifs.

Maintenant toutes les attitudes de la main, toutes les modifications que reçoivent ces attitudes de la part des mouvements d'adduction⁴⁴⁵, d'abduction⁴⁴⁶, de rotation reçoivent également leurs modifications spéciales des divers degrés d'ouverture des angles.

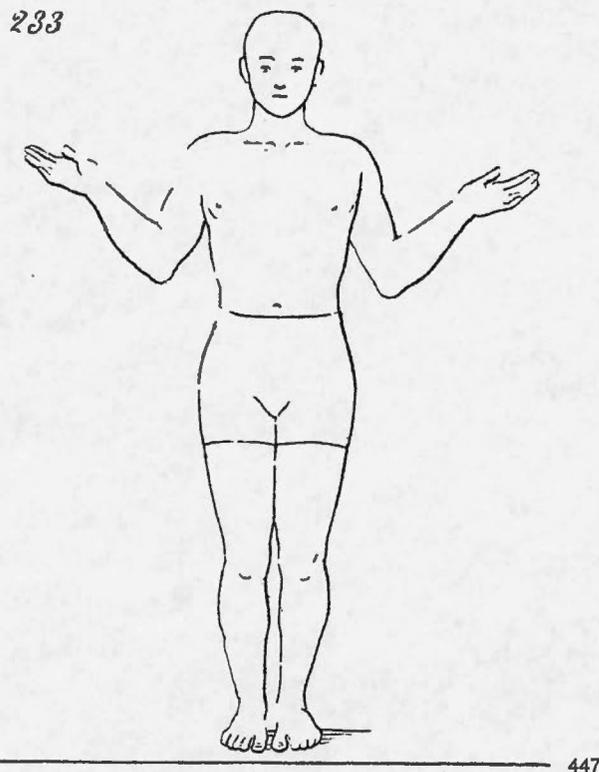
Ainsi, si la main se pose ainsi (bras à angle droit, main fermée), cela signifie un état de force. Voilà l'être vigoureux, énergique.

Ceci (voyez *n'être pas*) signifie un état *humble*. Ceci (voyez *probable*) signifie un état *avouable*, *acceptable*.

Maintenant voici un état exalté (la main ouverte sans effort, la face palmaire vers le ciel). C'est ainsi qu'on exalte, qu'on glorifie les gens, comme on porterait un objet dans la main en l'élevant.

⁴⁴⁵ Voir p. 278, note 411.

⁴⁴⁶ Voir p. 270, note 392.



Le mouvement d'écartement du corps s'appelle d'*abduction*. Celui de rapprochement s'appelle d'*adduction*. Les mouvements d'abduction caractérisent ordinairement ce que les médecins appellent, dans les mouvements nerveux, l'*état tonique*⁴⁴⁸. Une foule d'autres états sont caractérisés par ces simples mouvements d'abduction et d'adduction. Vous avez vu comment les pauvres gens bien humbles réduisent leurs mouvements à cet état d'adduction. C'est ainsi qu'on cache ses trous, sa misère.

⁴⁴⁷ État exalté. Giraudet, *op. cit.*, p. 106 a, planche XXXI, figure 233.

⁴⁴⁸ Tonique : «T. de médec. Il se dit du mouvement de contraction insensible des fibres du corps vivant, qui leur donne successivement différents degrés de tension.» (*Dictionnaire de l'Académie française*, 6^e édition, 1832-1835).

Par l'abduction, on exprime toute autre chose.

Dans les mouvements de rotation, il y a un état *normal* de l'avant-bras, un état de *pronation* et un état de *supination*⁴⁴⁹. Le bras en dehors est à l'état de supination ; en-dedans il est à l'état de pronation. Ces trois états du bras, du point de vue de la rotation, caractérisent encore des phénomènes très distincts.

L'état de pronation signifie la puissance ; la force affecte toujours des mouvements pronateurs.

L'état inverse, la supination, caractérise un état d'impuissance.

Prenons par exemple le poing au bout d'un bras normalement posé. Le poing signifiera un acte de volonté. Tourné de cette façon (pronation : face dorsale tournée vers le ciel), il signifiera la puissance et l'autorité. L'homme qui veut de cette façon accomplira certainement ce qu'il veut.

Puis il y a ici une autre manifestation de la volonté, c'est celle-ci (en supination : face dorsale vers la terre). Elle est menaçante, mais c'est l'effet de la menace remis à plus tard, comme ce que je disais l'autre jour de la menace de l'enfant. C'est un acte impuissant. C'est un homme qui ne peut accomplir ce qu'il veut, qui cherche peut-être par la ruse à obtenir ce qu'il veut, mais enfin, c'est de l'impuissance. La menace est presque toujours impuissante d'ailleurs.

⁴⁴⁹ Pronation : «Mouvements de rotation que la main et l'avant-bras exécutent de dehors en dedans sous l'action des muscles pronateurs» (Rey (a), *op. cit.*, t. III, p. 2126). «La supination est une rotation excentrique ; la pronation une rotation concentrique.» (Cahier de Cable, *op. cit.*, p. 45).

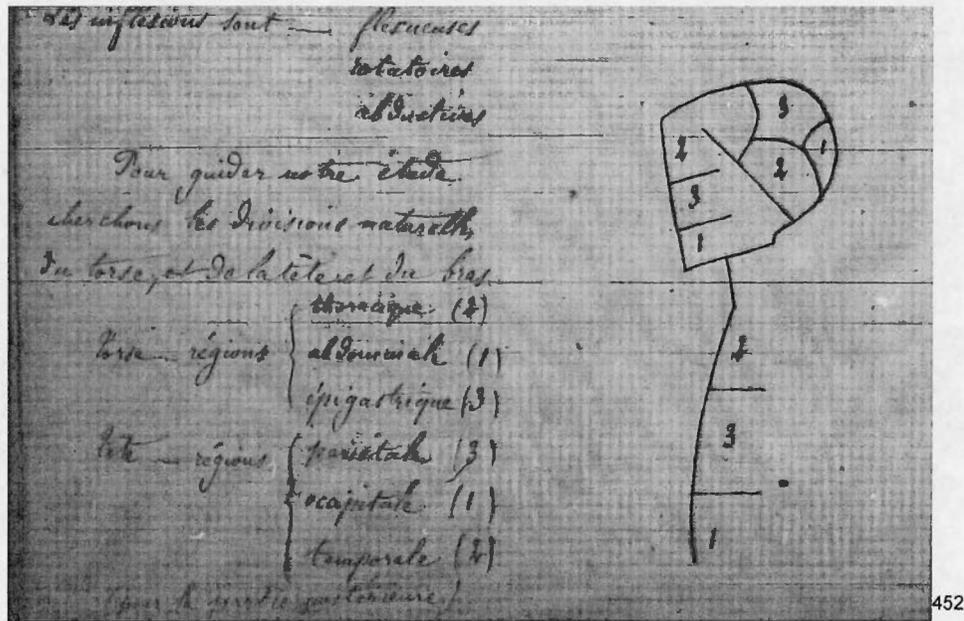


Nous avons dû diviser le corps par des sections se rapportant toujours aux trois manifestations de la Vie, de l'Esprit et de l'Âme.

Vous avez vu que la région frontale se rapporte aux phénomènes de l'intelligence, la région génale⁴⁵¹ aux phénomènes animiques, la région buccale aux phénomènes vitaux. Cependant, il est assez singulier que les phénomènes vitaux se reproduisent encore ici. L'abdomen, le diaphragme, et la région pectorale reproduisent encore cela, et il faut, se semble, spécifier, car l'occiput correspond également à la Vie.

⁴⁵⁰ État de supination. Austin, 1806, planche 9, figure 90, p. IX.

⁴⁵¹ Les joues.

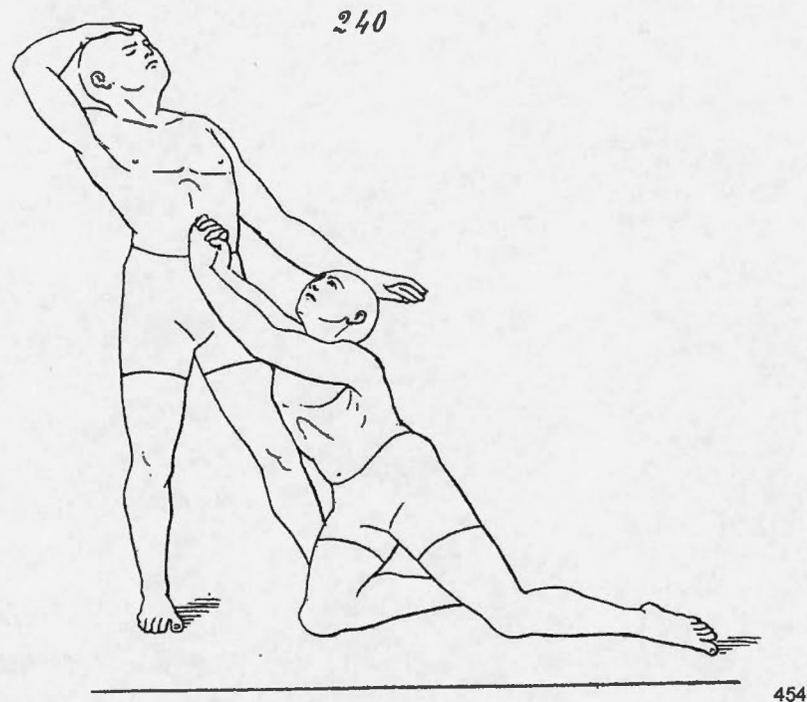


Nous pourrions donc dire qu'il y a une vie occipitale, une vie buccale et une vie abdominale.

Il faut distinguer ces divers sièges en parfaite correspondance. Je vais tâcher de vous donner cela aujourd'hui. J'ai omis quelques divisions, et bien que peut-être nous n'aurons pas le temps d'en donner absolument le sens, il est bon de les mentionner. Le corps de l'homme peut être considéré comme une ellipse⁴⁵³ avec tous ses foyers d'activités, ses foyers attractifs et toutes ses manifestations.

⁴⁵² Cours d'Esthétique appliquée, 7^e leçon, 22 juin 1859.

⁴⁵³ Le geste (expression animique) est en mesure de caractériser ce qui est sous-entendu.



Nous avons vu, en partant de l'occiput jusqu'à la région abdominale, que toutes ces régions étaient significatives, tant par leur forme expressive que par leur forme attractive, par leur signification de contact⁴⁵⁵. Je tâcherai d'éclaircir ceci.

Mais je n'ai pas parlé de la région postérieure qui est extrêmement intéressante. Il y a d'abord trois sortes de vertèbres : les vertèbres cervicales, les vertèbres dorsales et les lombaires. On pourrait d'abord

⁴⁵⁴ Giraudet, *op. cit.*, p. 114 a, planche XXXIII, figure 240. Dans cette figure, le personnage, sous l'empire du désespoir, concentre son geste à partir des régions pariétale et thoracique.

⁴⁵⁵ Delsarte se réfère ici aux centres attractifs : régions du corps auxquelles il est possible d'associer un sentiment.

considérer cela comme un clavier. Mais en prenant la colonne vertébrale⁴⁵⁶ elle seule, nous aurons 24 touches distinctes dont le rôle et la tonalité seront tout spéciaux, desquelles s'échappent des plexus nerveux constituant des mouvements sympathiques de nature absolument différente et distincte⁴⁵⁷. De sorte que la colonne vertébrale constitue le clavier dont nous sommes l'instrument sympathique⁴⁵⁸. Ainsi, lorsqu'un homme se coupe le doigt, il éprouve à une certaine partie de la colonne vertébrale une émotion spéciale. S'il reçoit un coup de marteau, un écrasement, ce sera un autre ordre de sensation qui se rapportera à une vertèbre particulière. Si on lui montre une plaie, ce sera une autre vertèbre qui frémira. En un mot, c'est comme une admirable musique qu'il faut étudier. Ce sont des faits qui n'ont pas été étudiés et qui sont d'une très haute importance, surtout en sémiologie et pour les phénomènes que nous aurons ultérieurement à examiner.

Je n'en dirai pas davantage sur ce point, ce serait m'embarquer dans une question toute spéciale. Je tenais à spécifier ceci pour les travailleurs, ceux qui aiment à rechercher la raison des choses.

L'autre jour, j'ai fait une assez grave omission dans les diverses sections dont je parlais tout à l'heure. Je n'ai pas signalé la sphère

⁴⁵⁶ La colonne vertébrale est un instrument fondamental de l'expressivité. Après avoir identifié la suite des vertèbres, Delsarte les décompose à partir de mouvements de flexion et d'extension afin d'en dégager une gamme d'expressions.

⁴⁵⁷ Le principe de dynamique harmonique correspond à l'accord des agents expressifs (membres, tronc et torse).

⁴⁵⁸ À partir de mouvements de flexion et d'extension, Delsarte a développé, à partir des régions thoracique, abdominale et épigastrique, une série d'exercices de segmentation (décomposition). Ces travaux sont annonciateurs de la modernité. «[L]e corps entier est mobilisé pour l'expression, et notamment le tronc, que tous les danseurs modernes, de toutes tendances, considèrent comme la source et le moteur du geste : l'expression est obtenue par la contraction et le relâchement des muscles» (Bourcier, 1994, p. 52).

temporale ; je n'en ai pas dit le sens. Cette omission, d'abord toute involontaire, m'a suggéré le désir de vous tromper. Vous ne m'en voudrez pas. C'est dans votre intérêt. Vous allez voir pourquoi. Je vous ai donné un accord de neuvième⁴⁵⁹. J'ai vu de bons amis instruits de mon travail ; ils ne se sont pas aperçus de cette omission. Cet accord est absolument faux. C'est un accord de neuvième comme tout le monde pourrait en faire. Il ne suffit pas de mettre ensemble neuf termes pour faire un accord de neuvième, mais il faut neuf termes identiques par la fonction. Vous allez voir que cet accord était faux. J'avais donné ces trois régions du visage et trois centres articulaires pour compléter un accord de neuvième.

On peut partir des six premières régions⁴⁶⁰ pour dire : «Je vous remercie !» Mais on ne part pas des trois dernières autres pour dire : «Je vous remercie !»⁴⁶¹ Évidemment, l'accord est faux. Évidemment les centres articulaires sont absolument hétérogènes à ce que je disais.

Je vais vous montrer au lieu de 9 termes, 15 ou plutôt 12 termes parce que les nombres ont des articulations qui se correspondent comme le torse avec le carpe, l'épaule avec la hanche⁴⁶². Vous vous direz sans doute : «Nous allons nous méfier de la chose. Comment va-t-il faire sortir de là un sérieux accord de neuvième ?...» Faites-y attention.

⁴⁵⁹ Voir p. 246, note 340.

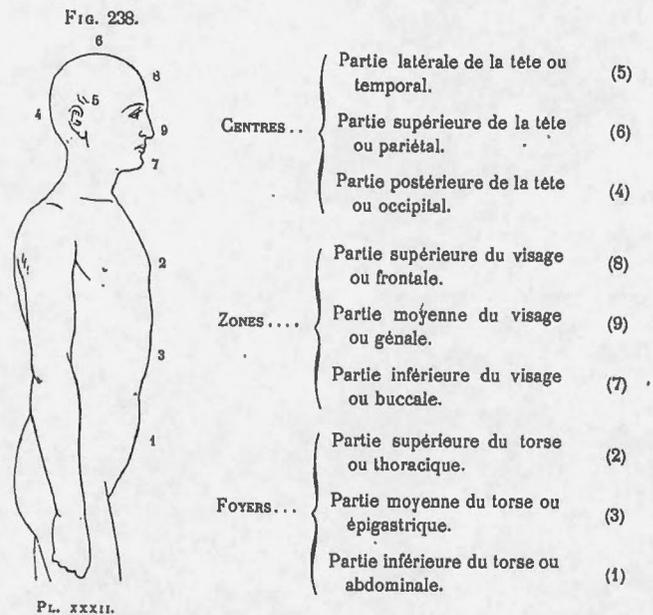
⁴⁶⁰ Se référer au tableau de divisions (régions) du corps en p. 309, note 462.

⁴⁶¹ «Je vous remercie ! Plus les mouvements s'élèvent et plus il y a de noblesse dans l'expression du sentiment. L'exaltation est proportionnelle à la section [région] indiquée.» (Delaumosne, *op. cit.*, p. 126).

⁴⁶² Delsarte se réfère ici aux divisions inhérentes au langage dynamique : le geste prend sa source à partir d'un foyer particulier et se modifie à partir de sources complémentaires.

1 correspond à la Vie, 2 à l'Esprit, 3 aux phénomènes animiques. Nous n'avons ici que neuf termes. Nous y ajouterons les centres articulaires dont nous avons parlé. Ce qui nous fera :

TABLEAU SYNOPTIQUE DES NEUF SOURCES DU GESTE PASSIONNEL



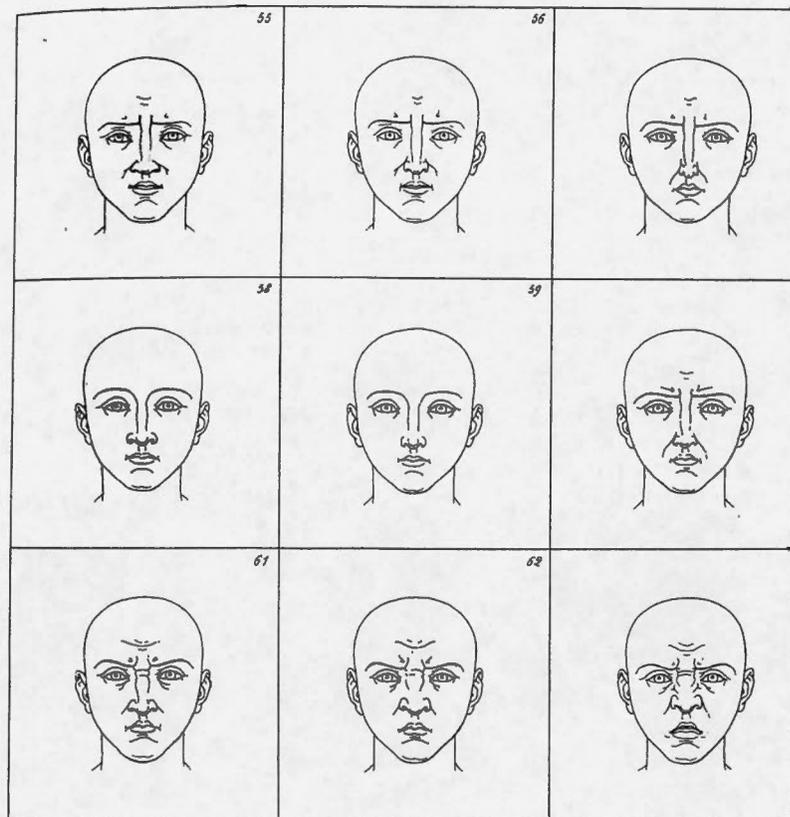
463

Les 9 derniers termes seulement constituent des foyers expressifs d'où s'échappent des expressions propres. Si nous voulons prendre cela au point de vue des attractions et des contacts de la main, nous prendrons les 9 premiers termes. Nous aurons donc deux ordres de phénomènes : les expressions propres à chacun de ces termes et les expressions résultant du contact de la main.

⁴⁶³ Giraudet, *op. cit.*, p. 112. Chez Delsarte, chacune des sources correspond à un sentiment particulier. «Le foyer abdominal est la partie vitale de notre être, le moins noble. [...] // Le foyer épigastrique [...] est le plus animique ; c'est de là que partent les mouvements d'affection ou de répulsion animale et instinctive. // Le foyer thoracique, le plus élevé du torse, en est aussi le plus noble. [...] Aussi tous les sentiments de dignité, d'honneur, dirigent-ils les gestes vers cette source.» (Giraudet, *op. cit.*).

J'ai déjà spécifié les mouvements de la tête, des yeux, et je n'ai pas parlé du nez : c'est un des agents les plus complexes et les plus importants.

ATTITUDES DU NEZ



464

Il y a là 9 divisions à étudier. Il serait assez long de vous donner la définition particulière de chacun de ces termes au point de vue de sa signification de relation⁴⁶⁵.

⁴⁶⁴ Giraudet, *op. cit.*, planche VII, p. 48 a.

⁴⁶⁵ Delsarte se réfère ici à la relation d'opposition entre les agents.

Je vais vous raconter une histoire en touchant chacun de ces centres. Si vous voulez me suivre avec attention, vous aurez tout de suite la définition de chaque division. Ce ne sera pas éloquent. Je vais peut-être dire des mots très incohérents, mais ces mots, tout incohérents qu'ils seront entre eux, n'en seront pas moins très expressifs.

Je vais mettre en scène un individu assez embarrassé de sa situation ; et le voilà touchant, palpant, caressant l'os temporal comme pour y chercher une ruse. L'esprit de ruse est là. Le voici donc cherchant à sortir d'embarras. Mais je dois dire une petite histoire. Je ne dois pas commenter⁴⁶⁶ :

«Comment sortir de là ?... Un coup d'éclat !... Mais mon Dieu, que de maux au bout de cela !... Ce sera bien difficile... La fille est jolie... Ce n'est pas... Pauvre enfant... Je sais bien ! Jeune, sans méfiance !... Après tout, on ne vit qu'une fois !... Il faut bien que jeunesse se passe !...»

J'ai fait la gamme descendante. Je vais faire la gamme montante :

«Nous ne sommes pas comme vous, artistes... Nous ne vivons pas par le coeur... Enfin, nous connaissons le devoir... Je sais bien qu'à l'occasion... Ce n'est pas toujours sans inconvénient. Il y a là quelque

⁴⁶⁶ Dans son ouvrage, Delaumosne rapporte aussi des situations où les *centres attractifs* sont identifiés : «Commençons par la gamme descendante et faisons passer la main sur toutes les divisions des centres attractifs. / À l'occiput : En voilà une d'aventure ? - J'en avais vraiment une trop forte dose. / À l'os pariétal : Quelle honte ? / Au temporal : Que va-t-on dire de moi ? / Au front : La raison cependant me disait de m'arrêter ! / À la zone génale : Comment oser reparaitre devant ceux qui m'ont vu dans cet état ? / À la bouche : Mais on servait de si bon vin [sic] ! / À la poitrine : Il y a longtemps que la raison me conseille la tempérance. / À l'épigastre : J'ai tant de regrets toutes les fois que je trébuche ! / À l'abdomen : Diable ! la gourmandise ! Je suis un misérable !» (Delaumosne, *op. cit.*, p. 125). On remarque ici que Delaumosne, tout comme Delsarte d'ailleurs, présente une série d'équivalences dont la signification s'appuie sur une dialectique de l'intérieur (sentiment) et de l'extérieur (corps).

chose que je ne comprends pas... Si je devais jamais recommencer ma vie... Tenez ! voyez-vous, je suis un misérable !» («Bravo ! Bravo !»)

Je suis très heureux de vous voir admettre la vérité de ces phénomènes. Il faudrait de très grandes explications pour arriver à détailler ces différentes expressions.

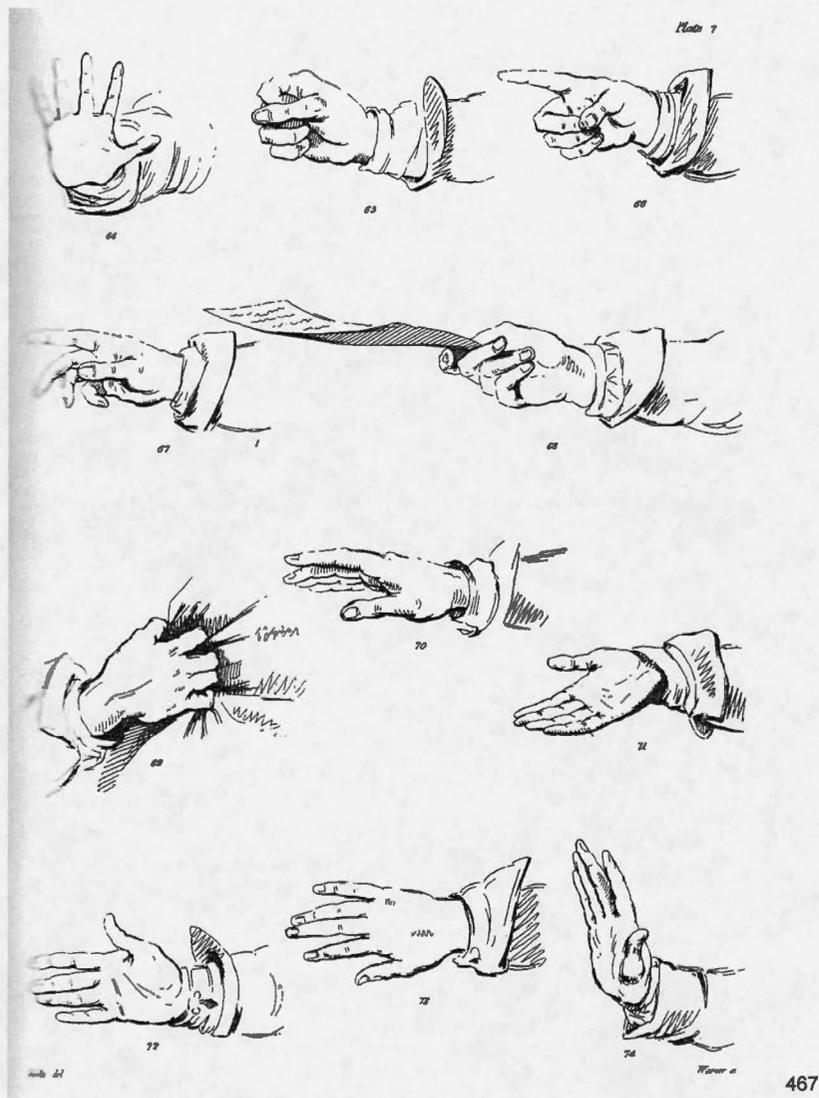
Toutes les fois que les pariétaux sont touchés, il y a une pensée très élevée. À mesure que les foyers s'élèvent, ils sont plus exaltés.

Maintenant nous pouvons prendre cela à un autre point de vue. Vous vous rappelez ce que je vous ai dit du remerciement. Je vais le reproduire en touchant tous ces centres. Ils ont été centres d'attraction ; ils sont devenus points de départ : «Je vous remercie !»

À mesure que les mouvements s'élèvent, ils sont plus exaltés. L'exaltation est proportionnelle à l'élévation de la section indiquée. (Applaudissements.)

Nous avons signalé, l'autre jour, les trois faces de la main : la face palmaire ou démonstrative, la face dorsale ou mystique et l'extrémité digitale ou didactique.

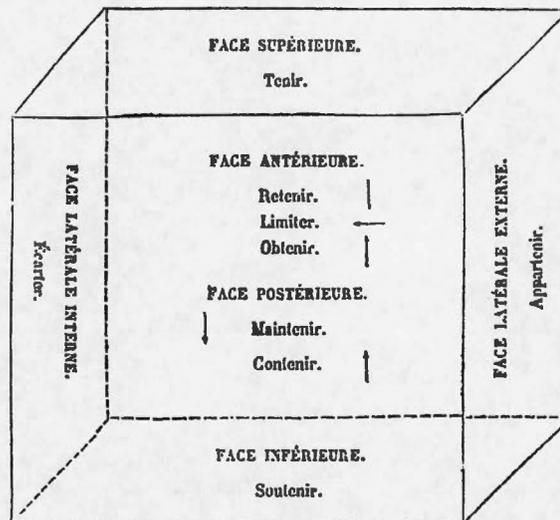
Tout doit avoir et a nécessairement sa raison d'être. Les diverses présentations de la main ont en même temps une raison animique, une raison géométrale et mathématique. Toutes ces raisons se sous-entendent dans l'une d'elles. Ainsi, il est curieux d'associer des questions de sentiment à des questions purement mathématiques et géométrales. Je vais vous signaler quelques-unes des simples présentations de la main et donner leur raison d'être.



Ces raisons d'être des diverses {présentations} de la main peuvent être données par le cube. Le cube a trois directions :

⁴⁶⁷ Guide de représentation mimétique de mains (chironomie) associé au jeu antique et classique. (Austin, *op. cit.*, p. VII, planche VII). «The positions and motions of the hands are so numerous, and may be so exceedingly varied by minute changes, that it would perhaps prove impossible, and would certainly be a very useless labour, to attempt to describe them all. The efforts of the ancient pantomimes, who digested the motions of the body, and particularly those of the hands, into a sort of language, were very extraordinary» (Austin, *op. cit.*, p. 321).

- antéro-postérieure ;
- supéro-inférieure ;
- et latérale ou transversale.



468

Le cube⁴⁶⁹ présente, en raison même de ces trois directions, 6 faces : antérieure, supérieure, inférieure, postérieure, latérale interne, externe. Puis pour relier ces faces, le cube présente 12 bords et 4 angles. Vous vous dites : «Où veut-il en venir avec ces bords, ces angles et ces faces ?» Tout cela est nécessaire pour quiconque veut savoir la raison des sentiments exprimés par la main⁴⁷⁰. Si vous voulez arriver à déterminer

⁴⁶⁸ Delaumosne, *op. cit.*, p. 107.

⁴⁶⁹ Ce cube, objet de manipulation, permet à Delsarte de situer des actes corporels (soutenir, contenir, maintenir, etc...) à l'intérieur d'un ordre pédagogique.

⁴⁷⁰ À cet effet, Delaumosne rapporte : «À quoi servent les angles et les faces ? Tout cela est nécessaire pour quiconque veut savoir la raison des sentiments exprimés par la main. [...] **Face digitale** / Placer la main [...] sur la face *supérieure* du cube, c'est tenir, c'est protéger. // Appliquer la main sur la face *latérale externe*, cela signifie appartenir, c'est dire : tout ceci m'appartient. [...] // Appliquer la main sur la face *latérale interne*, c'est [écarter]. [...]. // **Face dorsale** / Il y a fatalement trois manières de toucher, de présenter la main sur la face *antérieure* [du] cube. // Si vous la touchez, les extrémités

réellement le sens d'une direction de la main, il faut que vous sachiez quel sens on doit affecter aux diverses faces d'un cube.

J'ai dit dans ma première leçon que l'affirmation était très multiple. J'en signalais 27⁴⁷¹. Je vais vous en donner 9. Vous allez sans doute vous dire à part : «Comment va-t-il faire sortir un accord de neuvième de 6 faces ? Il est assez difficile de trouver 9 termes avec 6 faces.» Vous allez voir comment 6 faces donnent 9 expressions.

Comment un homme affirme-t-il ? Quand il met la main comme cela (étendue, face dorsale vers le ciel), que fait-il ? Il protège ; il contient ; il dompte. La forme elliptique de cette assurance sera donc la protection et la puissance de contenir.

Si je prends le cube par sa face postérieure (face palmaire vers le ciel), qu'arrivera-t-il ? C'est qu'il sera visible à tous. En même temps que je le soutiens, ce cube, et que je prends assez de puissance en moi pour le soutenir et le défendre au besoin, je le montre. L'homme qui affirme comme cela est encore un homme fort comme celui de tout à l'heure, mais il prend la peine de prouver. C'est déjà un peu moins fort.

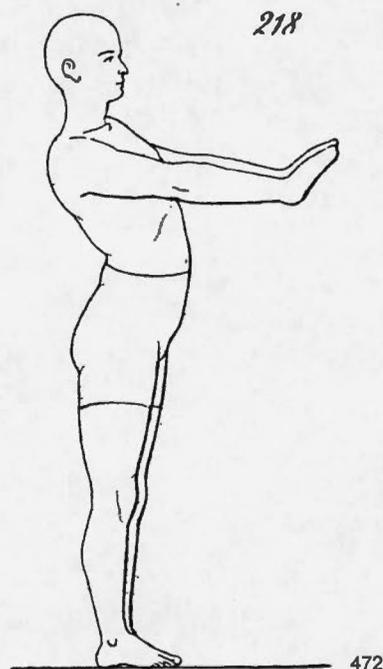
Si je prends la face antérieure (face dorsale vers le ciel, et les doigts étant verticaux, l'extrémité digitale vers la terre), cela veut dire : *Je n'ai pas besoin de prouver. Je connais le fait ; il est en ma puissance. Je ne le vous montrerai pas. Il faut que vous me croyiez sur parole. J'affirme le fait, et je*

digitales en haut et la paume en dedans, c'est obtenir [...]. // Si vous placez votre main dans le *sens horizontal*, sur la même face du cube, c'est [limiter]. [...] / Si vous placez la main sur la même *face antérieure* du cube, [...], c'est retenir. // **Face palmaire** / [...] Placez la *face inférieure* du cube dans votre main, c'est soutenir. [...] // Appliquez, autant que possible, la face palmaire sur la même face postérieure du cube les doigts en bas, c'est maintenir. [...] // Appliquez la main sur cette même face, les extrémités des doigts en haut, c'est contenir – c'est montrer l'objet.» (Delaumosne, *op. cit.*, p. 108-110).

⁴⁷¹ Voir p. 135, note 72.

me soucie peu de ce que vous penserez. Celui-ci est le plus fort. Il est possesseur du fait : il le connaît, l'affirme, ne le démontre pas.

Je pourrais affirmer comme cela (main verticale, face palmaire vis-à-vis de l'interlocuteur). Celui-ci se défend ; il montre en plein ; il n'est pas très fort.



Il y a l'affirmation latérale externe (la main de profil, l'extrémité digitale vers l'interlocuteur). C'est l'affirmation de l'homme qui connaît ; qui a appelé sous ses yeux le fait en litige ; qui l'a mesuré, examiné dans tous ses sens. Voilà l'affirmation du docteur, l'affirmation éclairée.

Avec la face latérale externe, on affirme comme cela (main verticale, face dorsale en face de l'interlocuteur, extrémité digitale vers la

⁴⁷² Giraudet, *op. cit.*, p. 102 a, planche XXIX, figure 218.

terre). *Vous pouvez dire tout ce que vous voulez, mais j'affirme. Je rejette l'objet. Je rejette toute objection, toute observation ; j'affirme quand même.*

Nous avons examiné 6 faces. Comment allons-nous en trouver 9 ? C'est qu'il y a fatalement 3 manières de présenter, 3 de toucher la face antérieure. Je la touche comme cela (extrémités digitales en haut et la paume en dedans). J'en suis possesseur et je me soucie peu de la laisser voir. C'est la face mystique.

Je puis prendre la face comme cela (main en sens horizontal sur la face antérieure), et dire : *Je contemple*. Voilà la face exaltée. On peut dire encore : *J'affirme*. Vous n'irez pas plus loin. Cela signifie *borner*⁴⁷³. Voilà donc trois physionomies résultant de la face antérieure du cube.

Il y en a deux résultant de la face postérieure. C'est cette affirmation que j'ai montrée, et une autre qui est l'affirmation la plus essentielle : c'est de montrer l'objet comme cela (face palmaire de la main, les extrémités des doigts vers le haut) et de se découvrir en même temps. *J'affirme. «Vous ne pouvez pas douter de moi. J'ouvre mon cœur. Voyez-moi !»*

Voilà donc neuf affirmations qui s'expliquent par la seule vue du cube et de ses faces. Vous comprenez combien ces affirmations peuvent être multipliées. Il y a douze bords, et chaque bord sous-entend deux affirmations en une seule. Ainsi, je protège en même temps que je démontre. Je soutiens en même temps que je me découvre, etc...

⁴⁷³ Borner : «Mettre des bornes pour marquer des limites.» (*Dictionnaire de l'Académie française*, 6^e édition, 1832-1835).

Si ma main était en face d'un angle, cet angle embrassant trois faces, il y aurait elliptiquement trois affirmations impliquées dans une seule, de sorte qu'en possédant le sens de ces angles, de ces faces, de ces bords, on peut arriver à déterminer les moindres petites différences et à en dire la raison, toutes ces choses qui échappent à celui qui les fait {naturellement}. On ne sait pas, en faisant toutes ces affirmations, combien on a d'esprit, mais c'est le bon Dieu qui sait bien ce qu'il fait.

J'arrive maintenant aux lois du geste. Je ne les ai pas dites encore. J'en ai donné quelques-unes : j'ai parlé des articulations. J'ai fait remarquer comment les paysans et les gens bien élevés faisaient mouvoir les articulations. Nous allons, pour comprendre la portée de ces lois, revenir au point de départ, c'est-à-dire que le geste est à la fois *mélodique* ou plutôt *inflexif* (le terme est plus neutre), *rythmique* et *harmonique*⁴⁷⁴.

Vous savez pourquoi il doit être tout cela ? Le geste {devrait} comprendre les éléments de la musique puisqu'il correspond à l'Âme - il

⁴⁷⁴ Voir p. 206, note 247. Ces trois termes (mélodique, rythmique, harmonique) établissent une affinité manifeste avec l'ordre de mouvements ou de variations propres au domaine de la musique et de l'art mimique. Dans le domaine du corporel, le mélodique s'articule à partir de variations de mouvements (ascendant, descendant, suspensif). L'inflexion (complémentaire au mélodique) forme le geste expressif. «L'inflexion dynamique est la forme subtile et variable à l'infini que prend le geste de son point de départ à sa terminaison.» (Giraudet, *op. cit.*, p. 109). Le geste rythmique est marqué de formes ordonnées par les modulations de mouvements (lentes, animées ou modérées) qui traduisent les émotions. Il est formé de variations agogiques (modification transitoire du tempo). «Le rythme dynamique est l'expression des sensations. Il est animé, lent ou modéré. Le rythme dynamique est fondé sur l'importante loi du pendule, c'est-à-dire qu'il est proportionnel à la pesanteur de la masse mue ou à la longueur de l'agent.» (*Ibid.*). Enfin, l'harmonie correspond à l'accord des agents expressifs (membres, tronc et torse). «L'harmonie dynamique est fondée sur la concomitance de rapport qui existe entre tous les agents du geste. // [...] [L']accord parfait est dans la coordination des trois agents fondamentaux» (*ibid.*, p. 115).

est le langage de l'Âme - et que l'Âme sous-entend nécessairement la Vie, ses divers modes d'expression et l'Esprit.

Le geste est rythmique par son mouvement, inflexif⁴⁷⁵ ou mélodique par la richesse de ses formes et harmonique par la multiplicité des parties qui concourent simultanément à le constituer. Le geste est donc forcément synthétique, et par là même il est harmonique - l'harmonie n'étant qu'une synthèse.

Je vais donc vous donner quelques exemples importants du geste rythmique, du geste inflexif et du geste harmonique. Je vous donnerai sur chacun de ces modes une loi particulière.

Voici la loi du geste rythmique⁴⁷⁶, du mouvement dans le geste : il est proportionnel à la masse à mouvoir. Le rythme, le mouvement dans le geste est donc subordonné à la capacité des organes à mouvoir. Plus l'organe est ténu, plus sa mobilité est véhémente. Plus l'organe est large, moins il a de mobilité. En un mot, cette loi est basée sur la vibration des pendulettes⁴⁷⁷. Les grands agents auront donc une mobilité toujours lente, les petits agents [seront] plus vifs. La tête, plus vive que le torse, et les petits agents comme l'oeil auront une très grande mobilité. Ainsi, l'oeil a des titillations rapides comme la foudre. Il n'y a rien de tout cela dans les autres organes.

⁴⁷⁵ Voir p. 179, note 164.

⁴⁷⁶ « Cette loi du rythme proportionnel [à la pesanteur de la masse mue ou à la longueur de l'agent] est la base fondamentale de la dynamique, et si elle n'est pas observée, elle engendre l'emphase, la boursouffure et la prétention, par la lenteur ; la vulgarité et le grotesque, par la vivacité. » (Giraudet, *op. cit.*, p. 109).

⁴⁷⁷ Voir Introduction, p. 79, note 202.

À propos de cette titillation du regard⁴⁷⁸, il est bon que je vous fasse observer qu'elle annonce toujours une émotion. Si quelqu'un veut exprimer de la surprise, et que cette surprise ne soit pas précédée d'une titillation, vous pouvez être assurés que la surprise est simulée.

Si, m'attendant à la visite d'une personne, je fais de l'émotion à sa vue, vous pouvez dire : «C'est faux, parce qu'il n'y a pas eu titillation dans le regard.»

D'où vient cette titillation ? C'est que dans l'imagination - l'image en action -, c'est une image qui se passe au dedans de nous-mêmes ; c'est une image qui gît dans les phénomènes intimes, comme à propos des phénomènes matériels. Il y a une direction des yeux vers un objet, une convergence. Si l'objet change de place, les yeux ne peuvent pas modifier leur mode de convergence ; il faut qu'ils se ferment pour retrouver de nouveau une direction, une convergence proportionnelle à l'éloignement et à la direction de l'objet. Il n'y a jamais de vision sympathique⁴⁷⁹.

Les phénomènes de l'imagination sont, dans l'imagination, à une distance déterminée. Quand une image change de place dans la pensée, elle amène une titillation égale à celle qu'elle amènerait dans l'ordre des choses matérielles. Me voilà pensant dans un ordre de faits ; tout d'un coup, un souvenir m'arrive. Vous allez voir l'expression changer. À chaque mouvement de l'imagination, il y aura une titillation. C'est à cette titillation que je vois que l'image est sérieuse. Quand on

⁴⁷⁸ Delsarte se réfère aux paupières et à la direction du regard.

⁴⁷⁹ Voir p. 159, note 125.

simule ces choses-là, comme un acteur, on oublie la titillation. C'est donc un moyen de savoir si l'émotion, si la surprise est vraie.

C'est pour ne pas observer ces lois qu'on aperçoit au théâtre tant de gaucheries et que si peu gens sont sérieusement comédiens.

Je suppose ceci :

«Enfin, il est en ma puissance,
Ce fatal ennemi, ce superbe vainqueur,

[...]

Par lui, tous mes captifs sont sortis d'esclavage⁴⁸⁰ ...»

Remarquez que mon corps va demeurer calme et que mes yeux auront une certaine véhémence. Ma tête aura une véhémence moindre, mon bras également. Il y a ici un point d'appui vigoureux. Tous ces mouvements se font, mais le corps demeure stable. Comment fait-on généralement ? On remue tout le corps. Je suppose que j'aie à m'écrier : «Où sont-ils, ces misérables ?» Il y a une très grande violence dans le haut du corps, mais la marche est très calme. On dira généralement : «Où sont-ils...» avec une marche violente. C'est précisément de l'ignorance de cette loi que résultent tant de gaucheries. Si on donne aux petits agents une mobilité très lente, on arrive à faire de l'emphase. On arrive à un style tout à fait mesquin et misérable par le contraire.

Je ne multiplierai pas les exemples sur ce type. Vous avez compris l'importance du rythme. Cela semble aisé, et c'est très difficile. Cela se fait aisément, naturellement, sans art, sans étude, merveilleusement. Mais

⁴⁸⁰ *Armide* (II,5). En 1686, Jean-Baptiste Lully (1632-1687) compose cet opéra, considéré comme son chef-d'œuvre, sur un livret de Philippe Quineault. L'opéra est repris par Gluck (1714-1787) en 1777 à partir du même livret.

dès que l'homme se substitue à Dieu, il lui faut un art immense pour n'être pas gauche. (Applaudissements.)

Je dirai maintenant quelques mots du geste inflexif : il y a considérablement d'inflexions et des lois également sur les inflexions ascendantes, descendantes et médianes, mais ce serait encore long et peut-être aride. Il faut que je termine ce chapitre du geste. Je vais donc vous montrer quelques exemples.

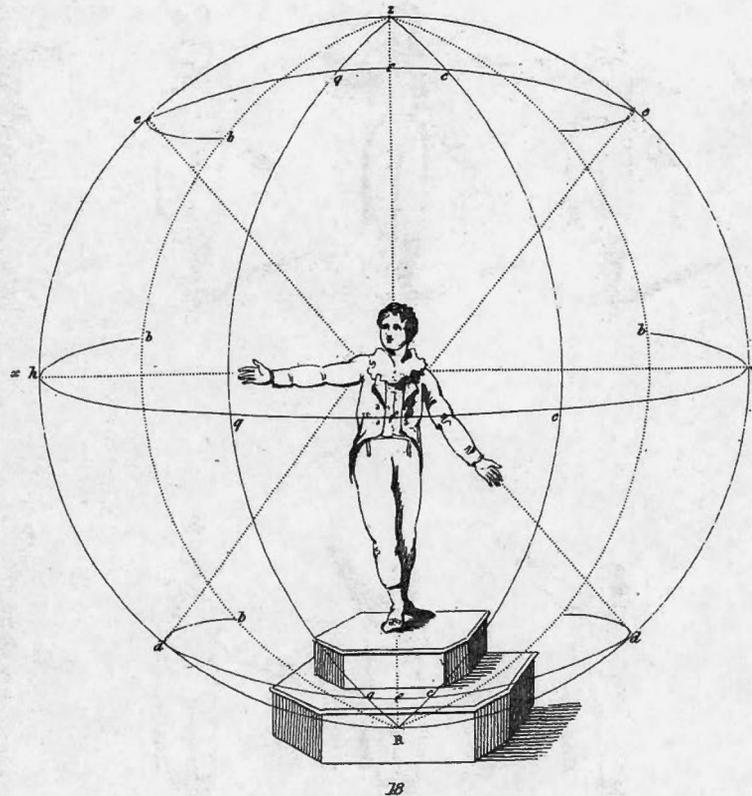
Vous savez ce que j'entends par l'inflexion du geste⁴⁸¹ ? Ce sont ses formes. Tout ce que la voix fait en montant, le geste le fait. Il y a donc une grande affinité entre ces formes inflexives de la voix ou des bras. On pourrait en quelque sorte dire que l'inflexion vocale est le geste de l'aveugle, et, en effet, on peut parfaitement, avec quelque habitude, savoir la nature du geste que fait un homme par le son de sa voix.

En général, on exalte les gens par un cercle⁴⁸² : on dit qu'une chose est belle, grande, noble.

Les cercles vont en s'exaltant. Ils peuvent se multiplier. Les cercles sont d'autant plus spacieux que l'objet dont on parle est plus élevé, plus digne, plus glorieux. Et ils vont ainsi, depuis l'exaltation des choses simples jusqu'aux plus grandes choses et jusqu'à Dieu.

⁴⁸¹ «L'inflexion dynamique est la forme subtile et variable à l'infini que prend le geste de son point de départ à sa terminaison. // Mais, si nombreux que soient les mouvements, il se forme, dans l'espace que parcourt l'agent, un dessin au moyen duquel on peut les classer, car ce dessin ne saurait se présenter que sous trois aspects : // en ligne directe, circulaire ou brisée.» (Giraudet, *op. cit.*, p. 109).

⁴⁸² Chez Delsarte, les agents dynamiques forment trois types de mouvements circulaires : les mouvements de flexion établissant des figures en arc de cercle, les extenseurs permettant des formes d'amplification musculaire et les rotateurs établissant des mouvements internes (à partir des muscles pronateurs) et des mouvements externes (à partir des supinateurs).



483

Mais arrivée l'exaltation divine, il n'y a pas de cercle que l'homme puisse embrasser et atteindre. Que fait-il alors ? L'instinct lui suggère alors une chose admirable : il ne parle pas de la majesté de Dieu en faisant un cercle - il serait gauche -, il détermine une portion d'un cercle immense dont il ne peut toucher qu'un point.

Quand le cercle se fait petit, il se fait avec un, deux, trois, quatre doigts, avec la main, avec le bras. Si le cercle est vaste, il se fait avec le bras ; rien de mieux, c'est homogène.

⁴⁸³ Issu de la tradition du jeu classique, cette planche présentait une combinatoire (des bras, des jambes et de la tête) qui permettait de déterminer l'orientation de l'attitude et du geste. (Austin, *op. cit.*, figure 18, p. 11).



Mais si le cercle est petit, et qu'il se fait avec le bras, cela exprimerait la bêtise. Ainsi, on dit d'un homme d'esprit : «C'est un homme d'esprit !» en se servant des doigts. La bêtise, voulant exprimer ceci, ferait un autre mouvement.

Je vais vous donner comme exemple une fable de La Fontaine. Je ne la dirai pas toute entière. Je ne dirai que ce qui se rattache aux cercles :

«Capitaine Renard⁴⁸⁵.»

⁴⁸⁴ Austin, *op. cit.*, planche IX, figure 88, p. IX.

⁴⁸⁵ *Le Renard et le Bouc*, Jean de la Fontaine (1621-1696).

Je peins l'esprit de ruse du Capitaine Renard et je peins cette ruse avec les doigts. Sans cela, ce ne serait pas un *capitaine* Renard. Ce serait tout au plus un *caporal* Renard...

«Capitaine Renard allait de compagnie
Avec son ami Bouc des plus haut encornés ;
Celui-ci ne voyait pas plus loin que son nez ;
L'autre était passé maître en fait de tromperie ! »

Voilà le Renard disant au Bouc toute sa petite affaire, et le Bouc, tout surpris, va vouloir faire le fin. Il va falloir le geste :

«Par ma barbe, dit l'autre, il est bon ; et je loue
Les gens bien sensés comme toi... »

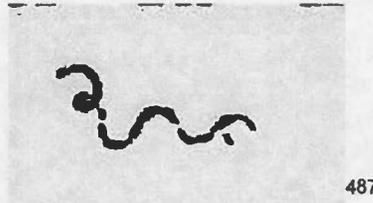
Pour faire le petit cercle, il emploie non pas seulement les doigts, mais le bras, mais l'épaule, mais tout le corps. C'est un imbécile. Il fait trop de dépense pour arriver à un petit cercle.

Une série de petits cercles peuvent se faire en divers sens. Savez-vous, quand on dit comme cela (avec l'extrémité digitale tournée vers soi-même) d'un individu que c'est un homme d'esprit, très intelligent, c'est quand cet homme a fait votre éloge! Il y a des gens qui croient faire les modestes et qui disent cela comme ça : «Je sais bien pourquoi ils le disent !»

Je vais, vous montrer quelques autres figures. Je vais prendre une situation d'opéra. Quand Robert entre et voit Isabelle, il lui dit :

«Ce paisible sommeil, le calme de ses sens
Prête un charme plus doux à ses traits innocents⁴⁸⁶...»

Voyez la figure géométrale que fait mon geste :



Chaque sentiment a sa forme, son expression plastique, et précisément par la forme plus ou moins arrêtée, on peut juger de l'élévation de la pensée de celui qui parle. Si on pouvait stéréotyper son geste, on pourrait dire :

«Celui-ci a le coeur plus élevé ; celui-là l'a moins élevé ; celui-ci est dans la matière ; celui-là est dans l'esprit.»

À un autre endroit, Robert dit :

«Ta voix, fière Beauté, ne peut être entendue⁴⁸⁸.»

⁴⁸⁶ *Robert le diable* (IV, 2). Voir p. 219, note 270.

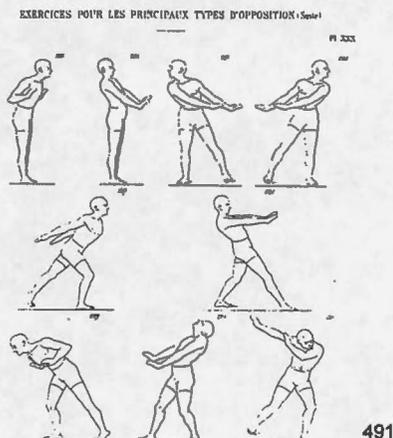
⁴⁸⁷ Sigle représentant l'inflexion du geste propre à cette réplique (Delaumosne, *op. cit.*, p. 129). Au cours de sa carrière d'enseignement, Delsarte a établi un tableau synoptique (ou *nutographie*) de l'inflexion du geste où les mouvements brisés, circulaires et directs sont représentés.

⁴⁸⁸ IV, 2.

Je fais un mouvement sphéroïdal et puis un mouvement rectiligne. Je ferme la porte. Je veux bien que la voix s'élève, mais elle ne sera entendue que de moi et pas d'autres. Je pourrais dire :

« Ta voix, fière Beauté, ne sera point entendue⁴⁸⁹ ». Elle ne s'élèvera pas, tandis que celle-ci s'élèvera pour moi et pas pour d'autres.

Je terminerai en vous parlant de la loi harmonique du geste. C'est la loi statique par excellence⁴⁹⁰. J'ai travaillé vingt ans pour l'avoir. C'est d'une simplicité d'enfant. Il ne s'agit, pour rendre les formes harmoniques entre elles, que de mettre les leviers en action, en opposition et de réaliser par là l'équilibre. Lorsqu'une chose est équilibrée, elle est harmonieuse.



⁴⁸⁹ IV, 1.

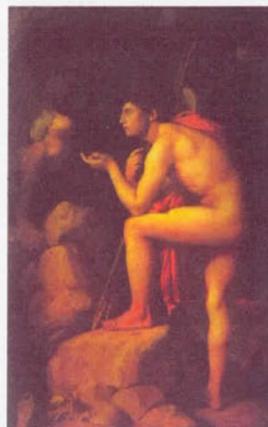
⁴⁹⁰ En matière d'harmonie gestuelle, la statique est fondée sur l'opposition des agents. L'équilibre est ici visé. La loi de l'opposition permet la coordination des mouvements. De plus, précisons que Delsarte prétend avoir fondé cette loi de l'opposition. En réalité, cette «règle» est mise en pratique à partir du XVII^e siècle. Il s'agit du *contrapposto*, mouvement d'opposition des épaules, des hanches, des bras et de pieds afin de créer une symétrie du corps. Delsarte connaissait-il cette règle ? Difficile de le prétendre.

⁴⁹¹ Giraudet, *op. cit.*, p. 102 b, planche XXX.

Tout l'art authentique est basé sur cette opposition des leviers. À de bien rares exceptions près, l'art moderne, c'est tout le contraire. C'est ce parallélisme des mouvements. Voici quelques exemples.



492



493

⁴⁹² Stukenbrock, 1999, p. 630. Huile sur toile de Adolph von Menzel (1815-1905), c. 1850, Nationalgalerie, Berlin. Les deux personnages d'avant plan (centre et droite) présentent un parallélisme relativement à la position du torse et de l'avancement de la jambe.

⁴⁹³ Jean Auguste Dominique Ingres, *Œdipe et le sphinx*, c. 1825, Musée du Louvre. Bel exemple de parallélisme.

Si je fais mouvoir ensemble la tête et le bras, la tête doit constamment prendre une marche inverse du bras, de la main. Si elle marche parallèlement à la main, je fais du parallélisme et du manque d'équilibre, par conséquent de la gaucherie. Lorsque mon bras s'élève vers ma tête, ma tête fait la moitié du chemin et s'incline. Voilà une opposition de mouvements. Si ma main se détache ainsi, ma tête s'élève, et ce petit mouvement de ressort produit par le carpe a son écho dans la tête. Il ne se passe pas un mouvement dans la main qui n'ait son écho, sa répercussion dans la tête. Si ma tête s'avance, ma main s'éloigne. Si j'avance ma main véhémentement, ma tête recule. Si je tournais véhémentement la tête comme cela avec un mouvement semblable du bras, je tomberais. Il faut pour l'équilibre que ces mouvements s'harmonisent de sorte que le corps soit toujours stable. L'opposition, c'est l'harmonie du geste.



⁴⁹⁴ Autre exemple de parallélisme. Caricature de Paul Gavarni (1804-1866), 1838.
 « - Vois-tu camarade, voilà comme tu trouveras toujours les vrais Artistes... se partageant tout... en frères... la bonne et la mauvaise fortune... tout ! Ta giblotte est excellente ! // - Oui, mais camarade, vous ne m'en laissez pas ! »

Voilà la différence qu'il y a entre l'art ancien et l'art moderne. Je {suppose} une statue de Corneille lisant son oeuvre. Aujourd'hui on le poserait sur une jambe avancée du même côté que le bras. C'est du parallélisme.



C'est presque toujours ainsi que les choses sont exprimées par les modernes, les statuaires surtout .

⁴⁹⁵ Jean-Jacques Caffieri (1725-1792), *Corneille*, Musée du Louvre.



496



497

Qu'aurait fait un artiste dans l'antiquité? La jambe eût été opposée à ce mouvement parce qu'il y a une expansion de l'auteur vers son œuvre qui

⁴⁹⁶ Jean-Bernard Duseigneur, *Roland furieux*, 1831, Musée du Louvre.

⁴⁹⁷ James Pradier, *Vénus à la coquille*, c. 1840, Musée d'Art et d'Histoire, Genève.

résulte précisément de cette opposition des leviers. Vous connaissez le gladiateur antique. On fait en escrime le geste tout contraire. Notre escrime est une chose très mauvaise dynamiquement parlant.

On caractérise les choses par des caricatures. J'exagère peut-être. Je ne le crois pas. Il y a cependant d'honorables exceptions. Ce sont des exceptions. L'art moderne fait marcher son bonhomme comme cela : la jambe et le bras du même côté à la fois. Le bonhomme antique fera comme cela : la jambe opposée au bras. J'aurais beaucoup de statues à examiner comme cela⁴⁹⁸. Si vous comparez les oeuvres antiques aux œuvres modernes, en règle générale, vous verrez comme ce principe de l'opposition est fécond ! Je ne vous ai donné qu'un agent opposé à l'autre. Ce n'est pas tout. Cette loi d'opposition doit être présente dans un même membre. Je vous ai montré l'opposition de la tête et du bras. Il faut voir comment la main doit être opposée au bras.



499

⁴⁹⁸ Dans l'établissement de cette loi de l'opposition relativement à la statique, Deisarte se sera beaucoup intéressé à la statuaire. À cet effet, il fréquenta souvent le Louvre.

⁴⁹⁹ L'acteur Lekain (1729-1778) dans le rôle de Ninias, *Sémiramis* (Chaouche, 2005, p. 932).

De sorte que nous avons ces magnifiques mouvements sphéroïdaux qui ne sont pas seulement une grâce, mais qui ont une force considérable. Aussi, là, les harmonies concourent à un même ensemble, à une même vérité. Ce qui est harmonique est fort, est puissant. En un mot, toutes les vérités se compénètrent entre elles, et quand une chose est vraie à un point de vue, elle l'est à tous. (Applaudissements.)

[Neuvième leçon]

Nous aurons à aborder aujourd'hui une question bien sèche et relativement bien aride. Il faut bien aborder toutes les questions qui ont trait à l'art. Sur les trois langages que nous avons à examiner, il n'a encore été question que du langage dynamique, du langage mimique, et si je m'étais laissé aller à développer les bases de ce langage, il est évident que nous y serions encore à la leçon prochaine. Il faut donc en finir. Je n'ai plus que deux séances, je dois donc aborder les deux autres langages, c'est-à-dire le langage intellectif - langage des idées - et le langage sensitif - le langage musical⁵⁰⁰.

L'esprit est, relativement au cœur, froid, et vous ne serez pas étonnés qu'en vous parlant de ce langage, la séance soit très inférieure aux séances précédentes comme intérêt animique. Cependant, la question est très importante, très sérieuse. Je vais traiter ce langage au point de vue de l'intensité relative des idées. C'est une question complètement neuve⁵⁰¹. Les idées dans le discours s'expriment à l'insu

⁵⁰⁰ Rappelons que le langage intellectif s'intéresse à la parole articulée ; le langage musical, aux inflexions vocales.

⁵⁰¹ Dans le même esprit que l'écriture systématique des agents mimiques, Delsarte établit une classification selon un registre de valeurs quantitatives visant à identifier l'intensité pouvant être assignée à l'émission vocale. Dans son cours d'éloquence et de déclamation qu'il destine aux prédicateurs, aux acteurs et aux chanteurs, Delsarte

des hommes sérieux qui se sont occupés des langues en vertu d'une loi toute mathématique, c'est-à-dire que les neuf espèces d'idées - et nous avons encore ici un *accord de neuvième* - qui composent la langue correspondent à des chiffres. Ainsi, le sujet⁵⁰² a, par rapport à l'attribut⁵⁰³, la moindre valeur. L'attribut a une valeur de 6 degrés. Il représente six fois l'intensité du sujet. Ce n'est pas de mon invention. Je pourrais vous donner cette loi et vous dire : «C'est comme ça». Le bon Dieu ne nous a pas donné d'autre raison ; il nous a imposé cela et à notre insu. Quand nous formulons notre pensée, nous la formulons avec des intensités toute mathématique. Je tâcherai de vous donner raison de ces choses. Ça ne fortifiera pas la loi, mais enfin peut-être arriverai-je à fortifier votre confiance dans cette étude. Et d'abord nous constaterons une chose importante : c'est que les valeurs dont je vais préoccuper votre esprit ne portent que sur une partie du mot, sur la partie initiale, c'est-à-dire sur la première consonne du mot. Il n'y a dans les mots qu'une partie expressive : c'est la consonne initiale. C'est elle qui reçoit toute la valeur. C'est aussi la partie invariable des mots : c'est le radical. Les mots se transforment de langue à langue et conservent néanmoins leur radical. J'avais l'intention de vous parler de cette transformation. Il y a là une question très vaste, très curieuse que j'ai étudiée, mais le temps nous

élabore un système de *degrés de valeur*, une grammaire où il analyse du point de vue de la diction les éléments du discours.

⁵⁰² «Le sujet représente un [1] degré ; c'est l'expression la plus faible.» (Delaumosne, *op. cit.*, p. 143).

⁵⁰³ «En effet, que signifie un adjectif dont on ne connaît pas encore l'application ? Rien, et le geste n'a aucune raison d'intervenir. Dans l'autre cas, au contraire, une fois le nom émis, l'attribut, qui vient le modifier de mille manières, peut emprunter au geste une force d'expression que le mot seul était impuissant à lui donner. [...] // Si je dis : "C'est une femme...", ici, mon imagination peut immédiatement placer ce substantif sous un attribut particulier et le geste devient nécessaire pour préciser cet attribut. Je dirai donc : // "C'est une charmante femme", sans geste ; / "C'est une femme charmante", avec geste. C'est le geste qui communique ici à l'attribut sa valeur exacte.» (Giraudet, *op. cit.*, p. 122).

manque. J'arrive donc à ce qui doit aujourd'hui nous préoccuper : la consonne initiale.

Je suppose qu'on ait à formuler son sentiment sur une femme. On la trouve charmante. Comment exprimer ce mot ? La plupart du temps, on demande à l'intensité du son une valeur qui n'y est pas. Il y a un moyen très simple de faire de l'effet : c'est de faire attendre l'exécution de la consonne. C'est mécanique, dira-t-on. C'est comme cela ; les phénomènes les plus animiques tiennent à des lois mécaniques. Au lieu de faire une voix factice qui n'arrive qu'à l'exagération, je vais tout simplement articuler cette consonne : « Cette femme est charmante. » Voilà le mot beaucoup plus expressif. La simple articulation du mot dit plus que tous les effets vocaux et mimiques que je pourrais faire intervenir⁵⁰⁴.

Il y a une détestable habitude dans les collèges, dans les endroits où on fait de la récitation. Beaucoup de gens sont là, beaucoup de prédicateurs récitent ainsi :

« Ni l'or ni la grandeur ne nous rendent honneur⁵⁰⁵. »

C'est sur la finale qu'ils appuient. C'est absolument antipathique à la nature des mouvements du cœur. Sous l'empire actuel d'un véritable sentiment, on ne parle pas comme cela ; on ne parle comme cela qu'en débitant. Aussi est-il très difficile de faire un orateur dans toute la force du mot d'un homme lettré, précisément à cause de cette mauvaise habitude

⁵⁰⁴ Giraudet fournit certaines précisions quant aux degrés de valeur delsartiens: « [Ils] ne seront pas exécutés sur tel et tel mot, mais sur celui qui, dans l'ensemble de la proposition ou de la pensée, pourrait résumer cette proposition ou cette pensée » (Giraudet, *op. cit.*, p. 121).

⁵⁰⁵ *Philémon et Baucis*, Jean de La Fontaine.

prise au collège. On s'est étonné qu'une femme comme Rachel⁵⁰⁶ ait pu devenir une grande tragédienne avec ses précédents⁵⁰⁷. Ce n'est pas étonnant du tout. Elle n'avait pas de ces affreuses habitudes contractées dans les études. Il faut donc se mettre en garde contre cette prétention, contre cette habitude qui consiste à faire éclater la voix sur la finale.

J'aborde cette question des valeurs⁵⁰⁸. Pardonnez-moi la sécheresse nécessaire de cette démonstration.

Je dis que le sujet d'une proposition représente 1 degré. C'est l'expression la plus faible. J'ajoute que le verbe⁵⁰⁹ supérieur au sujet a 2 degrés. Peut-être me faites-vous déjà cette question dans votre esprit. De plus, je dis que l'attribut possède 6 degrés. Pour le coup, vous seriez bien complaisants de me faire cette concession des 6. Comment allez-vous de 1 à 6, me direz-vous ? Je crois, pour bien faire comprendre ma pensée, nécessaire de personnifier, de mettre en scène les trois termes d'une proposition logique. Je vais vous mettre tout bêtement en scène

⁵⁰⁶ Elisabeth Rachel Félix, dite Mademoiselle Rachel (1821- 1858), étudie dès 1831 avec Alexandre-Étienne Choron (1771-1834) qui dirige une école de chant. Il remarque aussitôt chez la jeune femme des aptitudes pour le théâtre. À l'âge de 16 ans, Rachel est présentée à l'acteur Joseph-Isidore Samson (1793-1871), sociétaire du Théâtre Français qui lui imposera une stricte discipline. En mars 1838, la jeune femme débute au Français dans le rôle de Camille d'*Horace*, puis elle interprète Émilie dans *Cinna* et triomphe au cours de l'automne en jouant Hermione (*Andromaque*).

⁵⁰⁷ Certains biographes rapportent que la jeune Rachel aurait été mendicante avant d'être récupérée par Choron.

⁵⁰⁸ Delsarte traite ici des degrés de valeur. «Il y a 9 espèces de mots, ou espèces d'idées. - L'article ne doit pas être compté, puisqu'il manque dans plusieurs langues. - C'est l'accord de neuvième qui compose la langue et qui correspond à des chiffres. Tout mot a une valeur déterminée, mathématique.» (Delaumosne, *op. cit.*, p. 142).

⁵⁰⁹ «Le verbe est le mot qui affirme l'existence et la coexistence qu'il y a entre l'être existant et sa manière d'exister : c'est-à-dire qu'il lie le sujet à l'attribut. Le verbe n'est pas un signe d'action, mais d'affirmation, d'existence.» (Amaud, 1882, p. 232).

ces trois termes, et nous passerons de là aux termes accessoires, aux termes qui les modifient. Je suppose à ce point de vue qu'un homme de la campagne vienne me visiter pour une affaire quelconque. Cet homme a un but en venant chez-moi. Comme je suis musicien, cet homme est tout d'abord frappé du piano. Il se dit :

«Qu'est-ce que c'est que ça ? C'est un drôle d'objet. Ce n'est pas une table. Ce n'est pas une armoire. C'est bien petit pour une armoire. Qu'est-ce que c'est ?»

Et puis il aperçoit ces petites machines d'ivoire et d'autres machines d'ébène.

«Qu'est-ce que ça peut signifier ?»

Voici un homme tout interdit devant ce meuble si nouveau pour lui. Voilà le sujet de son jugement. Si on le lui donnait, il ne saurait qu'en faire ; il en ferait peut-être du feu ou il en ferait un meuble plus utile. Ça l'intéresse beaucoup ; il oublie l'objet de sa visite, tout préoccupé de ce meuble. Il me voit arriver. J'occupe la fonction du verbe par rapport à l'objet qui préoccupe cet homme. Il passe de cet objet à moi. Bien que je ne sois pas l'objet qui le préoccupe, il y a progression dans l'intérêt, parce qu'il sent que c'est par moi qu'il apprendra l'usage de ce meuble.

«Ah ! dites-moi donc qu'est-ce que c'est ?»

Il suit mes mouvements avec infiniment de curiosité. Je découvre mon piano ; je lui fais rendre un accord.

«Oh ! Mon Dieu ! Que c'est beau ! Qu'est-ce que c'est ? C'est ça qui donne ces sons-là ?»

Le voilà tout ému, plein d'exclamations. Qui alors certainement ne brûlerait plus ce piano ? Il le trouve très beau. Il s'extasie. Il y a une progression. D'abord ce meuble, dont il veut savoir l'usage, l'intéresse. Puis le propriétaire de ce meuble l'intéresse davantage en vue de ce meuble, bien qu'il ne soit pas ce meuble. Enfin, [c'est] l'attribut de ce meuble qui fait alors toute sa valeur.

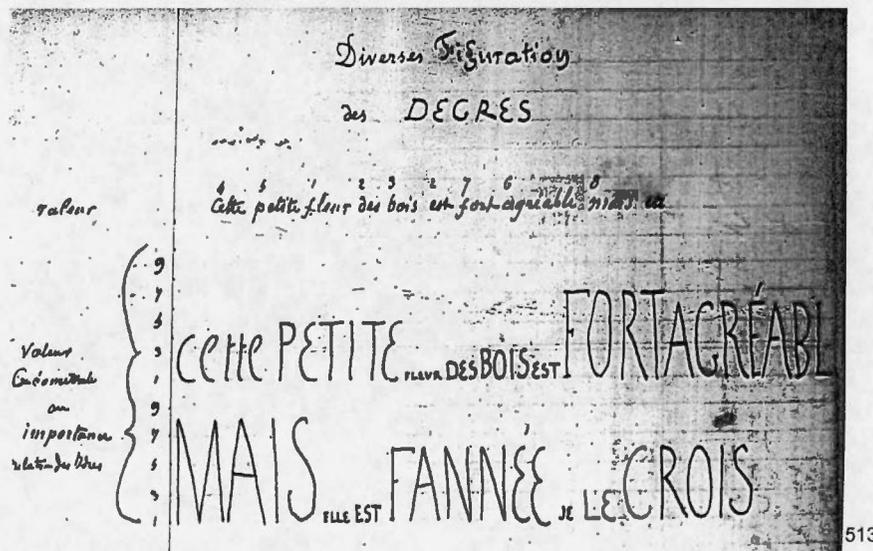
J'en ai assez dit pour que vous me concédiez une progression. Je ne crois pas que personne parmi vous ait une objection à faire. Il y a évidemment une progression d'intérêt : le sujet, le verbe, l'attribut. Mais cette progression ne justifie pas pour vous les 6 degrés. Nous allons y arriver logiquement, bien que mon raisonnement importe peu à la loi. Vous allez voir que la valeur d'un fait résulte de sa restriction. Alors que ce fait, dans son expression générique, est vague, qu'il intéresse fort peu, mais qu'à mesure que ce fait est restreint, à mesure que du genre il descend à l'espèce⁵¹⁰ et que de l'espèce il descend à l'individu⁵¹¹, il nous intéresse davantage. Il est plus actuel pour nous ; il est plus en proportion avec notre capacité. Nous n'embrassons pas la sphère énorme, immense d'un terme générique, tandis que, réduit en une particularité, il nous intéresse et nous captive. C'est là la base de cette progression que je vais vous donner. Prenons cette proposition : «Fleur est agréable». Je vais me servir des chiffres en question. Vous ne me concédez pas 6. Je mets 9. Ce m'est sans doute concédé. L'attribut

⁵¹⁰ Voir p. 112, note 30. Delsarte emprunte à la nomenclature biologique où le genre et l'espèce constituent les rangs de base du rang taxinomique.

⁵¹¹ Delaumosne écrit à cet effet : «Un fait, dans son expression générique et vague, intéresse fort peu. Mais à mesure qu'il descend du genre à l'espèce, de l'espèce à l'individu, il intéresse davantage. Il est plus en rapport avec notre capacité. Nous n'embrassons pas la sphère immense d'un fait générique.» (Delaumosne, *op. cit.*, p. 144).

agréable a, par rapport à *fleur*, 2 degrés de plus. Nous insisterons d'avantage sur ce mot *agréable*.

| | | | | |
|--|----------|-----|------------|---------------------|
| | 1 | 2 | 3, 4, 5, 6 | |
| | fleur | est | agréable. | |
| | | 3 | 7 | |
| | des bois | | très | |
| | | 4 | | |
| | Cette | | | |
| | | 5 | 8 | |
| | petite | | mais | |
| | 1 | 2 | 6 | 9 |
| | elle | est | fanée | Oh ! ⁵¹² |



⁵¹² L'apprenant est appelé à identifier, dans la phrase, l'idée (le mot) qui la caractérise avec le plus de force. Ensuite il doit la traduire en conformité avec la situation d'énonciation. Delsarte est convaincu qu'il est possible «de préciser, par des chiffres, les mesures relatives des idées dans le discours.» (*Conseil à mes élèves*, notre édition, p. 374, l. 64-65).

⁵¹³ HML, box 1, folder 23, c. 1862.

Là, je restreins l'idée *fleur* qui ne vous attache pas beaucoup parce que vous n'avez pas le droit de faire parler votre imagination... de penser aux roses, au muguet. Il faut que vous embrassiez toutes les fleurs du monde. C'est trop et ça finit par ne rien dire à votre imagination. Je vais rendre ce sujet plus intéressant à votre imagination en restreignant cette idée du genre à l'espèce. Je vais dire : «La fleur des bois». Aussitôt ce mot *bois* prononcé, il est évident que ce mot acquiert une certaine importance, une certaine valeur dans votre esprit. Ici, vous avez le droit de faire votre bouquet ; votre imagination peut parler. Vous pensez au muguet, à la violette, à l'égphantier. Le sujet acquiert donc, par cette restriction, une valeur qu'il n'avait pas seul. Nous dirons donc que *bois* est plus important que le verbe lui-même parce que le verbe ne complète pas l'idée. Il est moins important qu'*agréable*. Ainsi, nous aurons sur *bois* 3 degrés. Nous ferons donc monter *agréable* de 3 à 4 puisqu'en définitive, c'est le but de l'énoncé.

Si je réduisais l'espèce des *bois* à une individualité sensible, il est évident que cette fleur acquerrait plus d'importance encore. J'ajouterai cette restriction. Je dirais : «Cette fleur des bois». *Cette*⁵¹⁴, c'est une expression très vivante qui va donner de l'actualité au mot *fleur*. *Cette* a plus de valeur que *des bois* parce qu'il désigne l'objet. Par conséquent nous aurons 4 degrés. *Aggréable*, constituant l'essence même de notre proposition - puisque c'est pour arriver à dire ce qu'est cette *fleur* -, nous voilà forcés à mettre 5 degrés sur *aggréable*.

Si maintenant, par une expression différentielle, j'arrive à spécifier davantage cette idée - la valeur individuelle -, il pourrait encore exister

⁵¹⁴ Au sujet des adjectifs «restrictifs» (possessifs, démonstratifs), Delaumosne écrit : «Si on individualise par le mot cette fleur, on augmente la valeur en donnant de l'actualité au mot fleur. Cette a plus de valeur que *des bois*, parce que ce mot désigne l'objet. Donc cette a 4 degrés.» (Delaumosne, *op. cit.*, p. 145).

quelque vague dans l'esprit de ceux à qui je parle. Il peut y avoir là plusieurs fleurs de la même espèce, et *Cette* pourrait ne pas suffire pour désigner l'individu dont je parle. Parmi ces individus, je vais en désigner un par une expression différentielle qui acquiert, par cela même qu'elle spécifie, une valeur beaucoup plus considérable. J'ajoute : « Cette petite fleur des bois ». *Petite*⁵¹⁵ a un intérêt croissant sur tout le reste. Quelle valeur donnerons-nous à cet impératif ? Nous voilà arrivés à 5, forcément. Je n'ai pas encore dit mon but, exprimé mon sentiment, car dans tout cela, il y a des définitions, une forme spécifique⁵¹⁶, il n'y a pas un sentiment. Il ne s'agit que d'un sentiment dont je suis mû. Le sentiment est dans *agréable*. Le mot *agréable* est donc plus fort que tout cela. Nous voilà forcément arrivés à 6, logiquement. Mais il ne faut pas se fier à la logique ; c'est un raisonnement comme un autre. Il y a quelque chose de supérieur à la logique, c'est le fait. Il y a 30 ans que j'examine ce fait ; c'est absolument cela. Dans toutes ces langues du monde, il n'y a qu'une loi, et c'est celle-là. Il n'y a pas deux manières d'articuler les expressions, donc de composer un discours ; il n'y en a qu'une. Il y en a beaucoup d'autres, celles par exemple qui font entendre les orateurs, les hommes qui ont appris leur discours. Quand on a appris un discours par cœur, la loi divine est renversée. Ce n'est pas de l'art humain ; ce ne serait pas universel comme je le dis si c'était humain ; c'est divin ; c'est bien supérieur à tous nos raisonnements. Je ne vous donne un raisonnement que pour vous satisfaire un peu. Nous verrons tout à l'heure qu'il ne faut pas se fier aux raisonnements.

⁵¹⁵ « L'adjectif exprime des idées simples, abstraites, générales et modificatives ; c'est une abstraction dans le substantif. » (Arnaud, 1882 : 231). « [S]i je dis : " Cette petite fleur ", *petite* a un intérêt croissant sur tout le reste. // Quelle valeur donner à cet adjectif ? Nous voilà arrivés à 5 » (Delaumosne, *op. cit.*, p. 145).

⁵¹⁶ Néologisme. Le terme renvoie au caractère « spécifique ».

Maintenant, si je pouvais faire intervenir ici une expression qui fit immédiatement croître l'expression - le sentiment énoncé par le mot *agréable* qui se substituerait à lui, qui le diminuerait -, il serait évidemment plus fort que tout cela. Mais avant tout, si - de même que le mot *agréable* a été modifié en vertu de modifications semblables, et se reportant exclusivement au mot *agréable* -, si la façon dont la chose est agréable peut s'exprimer, il est évident que cette manière d'être agréable l'emportera sur le mot *agréable* lui-même. Je ne sais pas dans quelle proportion cette fleur est agréable. Je vais vous dire qu'elle est *très agréable*. Évidemment par cet adverbe⁵¹⁷, je donne au mot *agréable* une valeur qu'il n'avait pas. Le voilà restreint à son tour. Quand je dirais *immensément agréable*, les adverbes quantitatifs, quelque exalté qu'ils puissent être, c'est toujours une restriction de dire de Dieu qu'il est bon, qu'il est immense, qu'il est infini. C'est toujours une restriction apportée à l'idée de Dieu, restriction nécessaire à notre nature, car Dieu n'est pas bon, grand à la façon dont nous entendons la bonté, la grandeur, mais notre infériorité a besoin de cela.

Voilà l'idée *agréable* restreinte à son tour. Il est évident que le terme par lequel elle sera restreinte l'emportera sur elle-même. *Très agréable*, quelle valeur donc donner à ce terme s'il est plus fort qu'*agréable* ? Nous ne pouvons lui donner que 7 jusqu'ici. D'après ceci l'adverbe a 7 degrés.

Maintenant je puis effacer tout cela d'un coup, effacer avec un mot l'impression produite à l'aide de toutes ces expressions successives. Je

⁵¹⁷ «L'adverbe est l'adjectif de l'adjectif et du participe (en tant qu'attribut du verbe) ; il les modifie l'un et l'autre, et n'est modifiable par aucun d'eux : c'est un signe de proportion, un compas intellectuel» (Arnaud, *op. cit.*, p. 232).

puis opposer à tout cela une simple conjonction⁵¹⁸, et cette simple conjonction restreint tout d'un coup tout ce que je me suis donné la peine de dire. Voilà un *mais*. Aussitôt qu'un *mais* est prononcé, qu'est-ce qui lui manque ? C'est effrayant. *Mais* est tout un discours. Voilà l'idée renversée, et vous n'allez plus croire ce que je dis ici mais ce qui suit ce mot, car le *mais* dit plus que tout ce que j'ai dit. Par conséquent nous ne pouvons pas refuser à cette conjonction une valeur très grande. Cette conjonction a une valeur de 8 comme toutes les conjonctions possibles. Ce que je donne comme cas particulier est une loi générale. Je ne vous donne pas cette loi comme tous les grammairiens avec un volume d'exceptions. Il n'y a pas une exception au monde. Je suis bien hardi n'est-ce pas ? Et cependant, je vous dirai tout à l'heure des choses qui vous étonneront plus encore que ce que je formule là.

Je pourrais reproduire un sujet et une autre proposition, ce sera toujours la même répétition. Cette conjonction résume en elle les idées sous exprimées par les expressions ultérieures. La conjonction les renferme synthétiquement. Elle a donc une valeur oratoire très grande⁵¹⁹. Vous me permettrez, pour cette seule expression - la conjonction et l'interjection -, de vous lire - ce n'est pas long, c'est une simple page - une dictée d'un élève que je devais disposer à cela. J'ai dû

⁵¹⁸ «La conjonction a pour antécédent une phrase entière, de même que pour complément. Elle caractérise le point de vue sous l'empire duquel les rapports doivent être envisagés [...]. La conjonction présente à la pensée une vue d'ensemble ; elle est la réunion de faits épars : elle est essentiellement elliptique.» (Arnaud, *op. cit.*, p. 232).

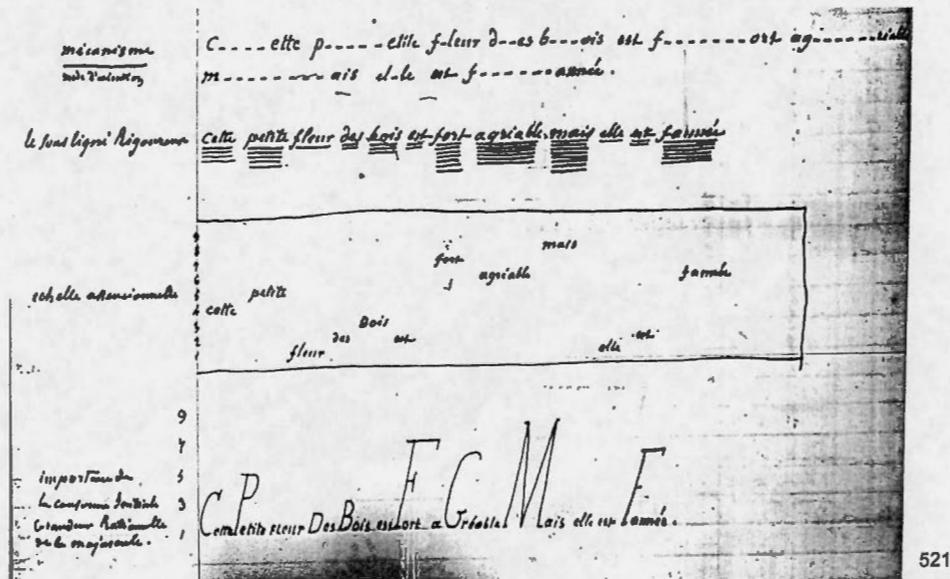
⁵¹⁹ Arnaud raconte qu'un jour, lors d'une conférence prononcée au Cercle des sociétés savantes dans le cadre de son *Cours d'Esthétique appliquée*, Delsarte interrogea l'auditoire relativement aux degrés de valeur. Il désirait qu'on identifie le mot qu'on devait accentuer dans les vers suivants : «L'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux / Parmi des flots d'écume, un monstre furieux ! // L'absence de toute règle applicable au sujet causa, parmi les interpellés, la plus complète anarchie. [...] // C'est sur *et* qu'il a concentré toute la puissance de son accent ; mais c'est en donnant par le geste, la voix, la physionomie, la signification qui manque à cette particule d'elle-même incolore. [...] [L]a conjonction, aidée de la mimique de l'acteur, a ouvert à l'imagination des perspectives infinies.» (Arnaud, *op. cit.*, p. 233-234).

nécessairement toucher la grammaire. Il a fallu la refondre entièrement pour l'adapter à mon plan. La voyant à ce point de vue, je ne puis pas admettre certaines classifications. Je ne puis pas admettre par exemple que dans : «Pleurer est folie», *pleurer* fut un sujet. Je ne puis l'admettre qu'elliptiquement, car le mot *pleurer* a 6 degrés. C'est un acte ; un acte ne représente pas une intensité de 6 degrés. Un sujet a invariablement 1 degré. Il fallait donc m'occuper de cela, et je vous dirai tout à l'heure, en opposition avec cette définition, ma propre définition.

Nous aurons donc à exprimer, en vertu de ces chiffres, la valeur de nos idées. Nous aurons à calculer une valeur sur cette donnée. Le mot *très agréable* a 7 degrés. Nous aurons à faire 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. C'est bien mécanique. Ça se fait à notre insu. Nous ne savons pas, quand nous exprimons les mouvements de notre cœur, que nous faisons de la mécanique. Nous ne faisons pas autre chose, mais c'est une mécanique sublime parce que c'est Dieu qui en est l'auteur. Vous n'avez donc, si vous voulez articuler des valeurs dans ce sens, qu'à compter sur vos doigts. L'unité ne peut pas se désigner ; l'unité sera comme ci ou comme ça, mais l'unité, ayant une grandeur dans l'attribut, sera 6 fois développée comme le sujet. La valeur du sujet varie en vue du milieu dans lequel la chose est dite. Mais un sujet étant articulé, l'attribut a toujours six fois son développement, c'est-à-dire que pour articuler la consonne initiale de l'attribut, il faut six fois le temps que vous avez mis à articuler le sujet.

Vous verrez tout à l'heure comment on peut tomber dans les choses les plus monstrueuses avec une loi comme celle-là et comment au contraire on peut éviter la gaucherie réelle. Cette loi mal prise, mal connue, est abominablement ridicule parce que c'est un squelette, une statue ; ceci doit recevoir la vie du geste et de l'inflexion. Dépouillée du geste et de l'inflexion, elle est monstrueuse. Je disais : «Cette femme est charmante». Vous allez voir que je suis très ridicule en mettant 6 degrés

sur ce mot *charmante* sans faire de geste. Vous comprendrez aujourd'hui l'esprit du geste. Le geste est donné à l'homme pour justifier ces valeurs. C'est lui qui dit que la proposition est vraie ou ne l'est pas. Si vous dépouillez votre discours de gestes, il n'y a plus de moyen de constater la vérité des valeurs⁵²⁰.



Ne raisonnez pas cela, c'est purement expérimental ; prenez la peine de vérifier le fait sur nature. Il y a trente ans que je fais cette expérience. Vous pouvez bien y consacrer un mois. Vous voyez que le geste est imposé par certains chiffres, et vous allez voir aujourd'hui dans une proposition combien il faut de gestes, sur quel mot doit porter le geste.

⁵²⁰ Le geste participe à la loi des degrés de valeur : elle complète le sens d'énonciation. «C'est en effet sous l'empire d'un mouvement animique que se formule cette articulation. Il faudra donc, si j'ai prolongé de 6 degrés la consonne initiale du mot «charmante», que l'exhaussement de mon épaule corresponde à ce chiffre.» (*Cours d'Esthétique appliquée*, 8^e leçon, 29 juin 1859).

⁵²¹ HML, box 1, folder 21, c. 1862.

J'ai été ardemment attaqué sur le terrain de la conjonction. Rien ne me forcerait à me défendre parce que c'est à examiner, et il est difficile de se prononcer sur une question pratique de cette nature. Cependant, je relèverai quelques uns des termes de cette critique parce que cela convient à notre leçon. Je suis bien aise qu'elle m'ait été faite. On ne verra aucun sentiment d'animosité de ma part si je relève cette critique. J'ai d'ailleurs, à part cette critique, été trop bien traité pour avoir à me plaindre. J'ai été traité mieux que je ne le méritais, mais je ne puis pas laisser planer sur l'importance de la conjonction des doutes qui, peut-être, sont dans beaucoup de têtes.

Je vais répondre par quelques faits à ces critiques. D'ailleurs on me renvoie à la grammaire, et ça me justifiera peut-être si j'ai à parler d'une question un peu grammaticale. C'est à propos de la première séance. Je ne vous lis que ce qui a trait à la conjonction.

[---]

Je vous ai lu ces deux vers :

«L'onde approche, se brise, et vomit à nos yeux,
Parmi des flots d'écume, un monstre furieux⁵²².»

Je vous ai dit que les comédiens ordinaires, les gens qui n'ont pas étudié la nature, laissent passer la conjonction comme un mot de nulle valeur parce que ce mot n'est pas sonore et qu'en générale on n'accorde un effet oratoire qu'aux mots sonores, ce qui est fâcheux. Voilà à peu près comme ça se dit :

⁵²² Jean Racine, *Phèdre* (V, 6).

«L'onde approche...»

Ceci est faux. Un homme qui a vu, par cela même qu'il a vu et qu'il ajoute *et*, a tout dit. Ce n'est pas une théorie que je fais ; c'est de l'expérience. Une manière beaucoup plus naturelle, mais beaucoup plus rare chez les diseurs de métier c'est ceci :

«L'onde approche...»

Je ne dis pas que le reste n'ait pas de valeur comme on me l'attribue. On me dit qu'il faut que tout ait de la valeur, mais tout est impliqué dans cette conjonction. Nous le verrons par d'autres applications.

Ce mot ne dit pas autre chose que ce qu'il dit partout. De sorte que la conjonction, dans quelque cas que ce soit, n'a pas une autre importance que celle-là, et celle-là n'en a pas. Il fait son modeste office de conjonction ; il lie le troisième verbe aux deux autres. Vous verrez ce que c'est que ce modeste office.

Racine ne l'a pas mis pour diviser. Il est certain que la conjonction n'a pas été inventée pour diviser, mais pour réunir. Il y a trente ans que je la divise. Cependant... {voyez} ! Voilà la nature prise sur le fait ; je divise la conjonction. Si quelque tragédien, sur la foi de Delsarte - je ne me fâche pas, mais il est bon que cette opinion soit formulée -, poussait l'humble monosyllabe comme un grand cri et prenait un temps à la suite, je lui compterais, ainsi qu'à un écolier, une faute d'orthographe. Ce n'est pas une faute d'orthographe que de respirer après la conjonction. Il y a trente ans que j'étudie cela. Ne subtilisons pas - c'est à un praticien qu'on dit - ne subtilisons pas en matière d'enseignement...

[—]

Je remercie l'auteur. L'auteur a été excellent pour moi dans cet article. Il m'a mieux traité que je ne le mérite. Ce n'est pas pour m'enivrer d'un vain triomphe ce que j'en dis. Je suis heureux que cette opinion ait été formulée. Je tiens à vous éclairer, et je suis convaincu que de prime abord on doit penser comme cela. Je trouve les raisonnements très bons, très logiques, mais vous savez ce que je pense de la logique. C'est l'art de retrouver dans les conséquences ce qu'on a mis dans le principe. {Adjoignez} une bêtise dans le principe, vous avez une bêtise multipliée dans les conséquences. C'est fatal. Il faut se méfier de la logique. C'est ce que j'ai dit à propos de mon premier contradicteur. Mon second n'a pas voulu profiter de la leçon. J'ai montré comment, en matière d'art, la logique nous menait de travers. Je vais vous donner quelques exemples de ce que peut la logique.

Je suppose que moi, musicien - je ramène souvent mes exemples à mon métier -, je donne dans un endroit assez resserré un petit concert. J'ai un orchestre et une contrebasse. Je trouve ma contrebasse trop faible. Voilà mon logicien qui me dit:

«Il y a un moyen pour cela !

- Lequel ? C'est difficile !

- Ce n'est pas difficile. Mettez-en deux. Vous aurez un son plus fort. C'est très logique.

- C'est parfaitement raisonné, mais c'est tout le contraire qui arrive.»

Mettez deux contrebasses ensemble. Chacune d'elles ne correspond plus qu'au quart de sa force, de sorte que deux contrebasses ensemble produisant un unisson ne donnent qu'un demi son, ce que la moitié d'une simple contrebasse produit à elle seule. Voilà la logique prise en défaut, et à tout bout de champ, c'est comme cela.

Encore un trait de logique. Lorsque deux instruments sont désaccordés et ne produisent pas l'unisson, il arrive un phénomène que connaissent les musiciens : un battement très désagréable qui prévient l'oreille la plus dure qu'il y a une discordance. C'est à écorcher l'oreille. Voilà comment on peut constater la fausseté. C'est ainsi que des hommes de peu de valeur comme musiciens arrivent à accorder un orchestre : ils comptent les pulsations et les battements ; ils savent apprécier leur degré de justesse. On se dira : les deux instruments sont ainsi discordants ; si éloignés qu'ils sont, ils produisent des battements aussi désagréables. Que sera-ce donc si on les rapproche ? Ce sera étourdissant ; ce sera à ne pas entendre. Voilà de la logique. Ce n'est pas vrai. Rapprochez deux instruments comme deux flûtes à bec, comme deux flageolets en dissonance qui ne sont pas d'accord et qui font entendre des battements abominables ; mettez les embouchures près l'une de l'autre, voici ce qui va se passer : celui qui est bas va s'exhausser sympathiquement ; l'autre va se baisser, et ils se rencontreront dans un merveilleux unisson.

Ce n'est pas là de la théorie en l'air. C'est un phénomène physique qu'on peut vérifier. Il n'est pas logique que deux morceaux de bois aient le sentiment de leur infériorité : que l'un ait assez de bonté pour s'abaisser, pour aller au-devant de l'autre ; que l'autre s'exhausse sympathiquement jusqu'à ce que ces sons se marient et forment un unisson parfait, mais c'est ce qui se passe.

Je suppose encore une chose. Voilà un salon assourdi par des tentures. Supposez des matelas tout autour. Voilà un pauvre chanteur bien embarrassé. Comment faire ? Comment vais-je remplir cet espace ? Je suppose une église tendue de deuil. Ma voix va évidemment se perdre, s'engouffrer dans ces tentures. Le logicien trouve une chose toute simple : chantez plus fort. En chantant plus fort, on arriverait à perdre entièrement sa voix dans les replis de ces tentures. Si vous voulez vous faire entendre dans ces endroits-là, chantez très faible. Si vous chantez avec intensité, l'intensité est reproduite par les parois sur lesquelles la voix va se projeter et chaque reproduction n'est qu'une sonorité double, triple selon que les parois sont plus sonores ou mieux disposées. Supposons que les parois soient mates. Ce son ira comme une flèche se planter dans ces parois et ne sera pas répercuté ; il s'y engouffrera. Il faut que la voix arrive à peine à ces parois et que, s'échappant tout doucement de la bouche, elle tourbillonne sur l'auditoire et n'aille pas jusqu'aux parois.

Il y a des millions de faits analogues à cela. Supposons - cela arrive quelquefois - qu'un orateur laisse dormir son auditoire. Quel est le remède ? On dira à l'orateur : «Parlez avec plus de chaleur, plus de feu. Accentuez votre débit⁵²³». Pas du tout. Taisez-vous, vous le réveillerez. Ce n'est pas logique, c'est absurde ; mais enfin c'est comme ça.

Il y a de ces choses singulières. Un célèbre médecin, professeur habile, est venu me trouver un jour. Il m'a dit :

«Mon Dieu ! je parle en public très facilement ; l'expression ne me manque jamais ; l'expression surabonde chez moi. Cependant, je ne sais pas comment je fais mon compte, mais je fais presque toujours dormir mes élèves, et quelquefois même je m'endors avec eux.

⁵²³ Dans la lettre qu'il destine à son élève James Steele MacKaye, Delsarte traite de tels principes relevant de l'énonciation vocale. Voir lettre du 9 octobre 1870, p. 838-840.

Comme je ne suis pas logicien, je dis à mon ami :

«Savez-vous pourquoi ? C'est parce que vous avez trop de facilité à parler. Vous ne laissez rien faire à votre auditoire ; votre auditoire est étranger à votre discours. Au contraire, cherchez votre mot. Chacun voudra vous le suggérer ; tout le monde travaillera, et, en définitive, c'est nous que nous applaudissons la plupart du temps chez l'orateur... quand nous l'applaudissons.»

Il dit ce que j'allais dire. Il semble que je lui ai suggéré cette pensée.

Pour revenir à mon contradicteur, il ne me sera pas bien difficile de le vaincre sur le terrain de la parole. Je n'ai pas l'honneur de le connaître. Je ne l'ai pas vu. Je ne sais pas ce qu'il dit, mais d'après ses prescriptions, il ne doit pas être un fort parleur. Je n'aurai qu'à le laisser parler. Il s'exprimera en termes meilleurs, plus choisis que les miens, mais voici à peu près ce qui arrivera. C'est infaillible. Il me dira :

«Votre système est absurde, car en définitive...»

Je dirai :

«Vous venez de séparer une conjonction ; vous m'avez donné trop tôt raison.

- C'est possible... mais...
- Vous venez de séparer encore le *mais*...
- D'accord, cependant il y a des cas.

- Permettez : votre *cependant* est encore une raison que vous me donnez. Ce que je vous dis là, c'est de l'expérience.»

Toutes les fois qu'on m'a objecté une chose, j'ai laissé parler les gens et relevé une à une les conjonctions séparées. Ce n'est pas douteux, ce ne peut pas être autrement, et je ne puis qu'en féliciter mon adversaire dans ce cas parce que son discours n'aurait pas de sens. S'il n'isolait pas la conjonction, ça ressemblerait à un discours mal conçu.

Puisqu'on me parle grammaire, qu'on me dit qu'il faut s'en tenir à la grammaire, je vais opposer ma grammaire à la grammaire vieille. Nous allons avoir besoin de savoir le sens que j'attache à ces mêmes idées. Cela n'a pas été fait à dessein. C'est un cahier d'un de mes élèves que j'ai retrouvé. Je vais donc vous dire ce que je pense de la conjonction.

[—]

En voilà assez pour la grammaire, mais j'ai dû m'occuper de la grammaire. Il m'a fallu donner une définition des neuf parties du discours en vue même de leur valeur logique. C'est très sec. Je ne vous lirais pas cela. Si quelqu'un parmi vous désire plus tard les connaître, nous causerons de cela. Je ne veux pas vous faire languir.

Je vais vous donner quelques exemples pratiques de la conjonction. Son rôle n'est pas si humble dans le discours :

«Prends un siège, Cinna, prends, et sur toute chose
Observe exactement la loi que je t'impose⁵²⁴ ...»

⁵²⁴ Pierre Corneille, *Cinna ou la Clémence d'Auguste* (V,1).

Vous avez remarqué l'isolement de la conjonction. Supposez ce silence et voyez ce que ça signifiera.

Auguste dit un peu plus loin :

«Tiens ta langue captive ; et si ce grand silence
À ton émotion fait quelque violence⁵²⁵...»

Supprimez le silence. Voyez quelle expression vulgaire. Je suppose que mon contradicteur ne le dirait pas comme ça.

Dans une fable de La Fontaine, Le Meunier, son fils et l'Âne, le vieux dit :

«Il n'est [...] plus de Veaux à mon âge.
Passez votre chemin, la fille, et m'en croyez.»

... Passez le chemin et croyez. Dans la fable Le Loup et le Chien :

«L'attaquer, le mette en quartiers,
Sire Loup l'eût fait volontiers.
Mais il fallait livrer bataille ;
Et le Mâtin était de taille...»

Supprimez cette insertion dans la conjonction et voilà une expression très vulgaire. Tout le génie de ces choses est précisément dans le silence qui suit cette conjonction.

⁵²⁵ *Ibid.*

On parle ici d'une conjonction sympathique et admirative. Je vous fais grâce de ce que j'ai dit de l'interjection⁵²⁶, mais l'interjection ne diffère de la conjonction qu'en ce sens qu'elle repose sur des propositions et en unit les termes ; mais elle est comme l'interjection de nature synthétique et elliptique : elle groupe toutes les expressions qu'elle réunit comme une interjection [et] comprend en elle toutes les expressions d'une préposition. Elle est donc, à ce point de vue, exclamative.

«Je ne puis troubler sa boisson.

Tu la troubles, reprit cette bête cruelle,

Et je sais que de moi tu médis l'an passé.

- Comment l'aurais-je fait si je n'étais pas né ?

Reprit l'Agneau, je tette encore ma mère.

- Si ce n'est toi, c'est donc ton frère.

- Je n'en ai point.

- C'est donc quelqu'un des tiens :

Car vous ne m'épargnez guère,

Vous, vos bergers, et vos chiens.⁵²⁷ »

Voilà une conjonction qui est certainement interjective. Supprimez le grognement après le *car* et vous n'aurez plus d'effet. Vous aurez une lecture incolore. C'est donc [dans] votre intérêt que je fasse cet examen-là. Je ne l'adresse pas au contradicteur. Le contradicteur est venu me donner la réplique. La question est intéressante. Je veux vous faire

⁵²⁶ «L'interjection répond à ces circonstances où l'âme émue, ébranlée par une foule d'émotions à la fois, sent qu'en articulant une phrase elle serait loin d'exprimer ce qu'elle éprouve. Elle exhale alors un son, et confie au geste la transmission de son émotion. L'interjection est essentiellement elliptique, parce que ne disant rien par elle-même, elle dit à la fois tout ce que le geste veut qu'elle dise ; car l'ellipse est un sens caché dont la révélation appartient exclusivement au geste.» (Arnaud, *op. cit.*, p. 233).

⁵²⁷ La Fontaine, *Le Loup et l'Agneau*.

comprendre tout ce que contient la conjonction que j'appelle l'*âme du discours*. Si pour vous la conjonction n'est pas l'âme du discours, vous direz toujours mal, j'en suis bien fâché.

Je vais vous donner un petit exemple de l'expression sympathique que peut avoir une simple conjonction. Il n'y a pas de piano, mais je vais vous donner un petit air de Grétry. C'est dans Zémir et Azor⁵²⁸. C'est Azor le maître qui dit cela :

«Du moment qu'on s'aime, l'on devient si doux,
Et je suis moi-même plus tremblant que vous.»

Faites que cette conjonction joue un simple rôle de lien. Voilà un air qui perd tout son charme. Il n'y a plus de poésie. Là, nous voyons qu'il y a quelque chose d'infiniment admiratif dans cette simple conjonction *et*. Ce n'est pas l'interjection, mais ça en a la valeur.

Dans les couplets de Joseph, nous allons retrouver une conjonction :

«Hélas ! [moi je pleurais mon père]
Et les ingrats qui me vendaient...⁵²⁹»

Il y a là une interjection. La conjonction ne lui cédera que peu ; elle aura une force interjective parce que le *et* a autant de valeur que *hélas*.

⁵²⁸ André Modeste Grétry (1741-1813), compositeur belge, crée *Zémir et Azor*, comédie-ballet en quatre actes, livret de J. f. Marmontel, le 9 novembre 1771.

⁵²⁹ Étienne Nicolas Méhul (1763-1817), *Joseph*, drame en trois actes, livret d'Alexandre Duval, créé le 17 février 1807 à l'Opéra-Comique.

Je m'attache à *et* parce que c'est sur *et* qu'on m'a attaqué, mais le *mais* et toutes les autres conjonctions ont la même valeur. Supprimez cette conjonction et voyez comme c'est banal. Voyez ce qu'il y a dans cet *et*.

Il y a, à propos de la conjonction, une observation importante à faire. C'est qu'elle peut fort bien ne relier entre eux que deux mots de même nature, deux substantifs ; dès lors, elle n'est plus qu'un lien ; elle ne remplit plus que ce rôle humble dont il est question ici.

«Un Loup n'avait que les os et la peau⁵³⁰»

Je ne vais pas mettre sur *et* une insertion elliptique. Ce n'est qu'en tant qu'expression elliptique et synthétique qu'il y a cette valeur. Supprimez la synthèse, l'ellipse, la conjonction n'est plus qu'un lien ; elle est semblable à la préposition dont j'ai oublié de dire la valeur, qui a 2 degrés comme le verbe. Tout ce qui est simplement copulatif, tout ce qui a pour but de relier deux choses de même nature à la même valeur : «L'homme et la femme». Dans ce cas *et* n'est qu'une simple particule copulative qui n'a pas rang de conjonction. Il faut donner à la conjonction un autre nom qui signifie cette fonction : c'est elle qui gouverne et qui est le point culminant du discours. Comme expression copulative, elle équivaut à la préposition et au verbe. Il y a trois expressions copulatives.

Maintenant je vais m'attaquer bien plus hardiment ; je vais être encore moins doux que cela. Je vous ai dit que cette loi posée était universelle, sans exception. Cependant, quiconque en voudra faire

⁵³⁰ La Fontaine, *Le Loup et le Chien*.

l'application tombera infailliblement dans l'absurde⁵³¹. C'est curieux, voilà une loi infaillible, sublime, divine, et qui nous conduit tout droit à l'absurde. Si vous expérimentez la chose, vous la trouverez presque incessamment en défaut. Je n'en persisterai pas moins à vous dire que la loi est sans exception. Étrange, cela. Voici pourquoi. C'est qu'il faut tenir compte de l'ellipse et qu'il n'y a presque pas de phrase qui exprime absolument notre pensée. Il y a toujours une arrière-pensée, un sens sous-entendu. Il y a des déplacements de valeur, incessamment, sans cependant que la loi en souffre. Mais vous me direz : «Avec vos ellipses, la loi va être singulièrement élastique.» Pas du tout. Nous allons chiffrer cette proposition.

«Ce mélange de gloire et de gain m'importune⁵³².»

D'après mes valeurs, nous mettrons 1 sur *mélange*. Comme compléments, *gloire et gain* n'ont que 3 degrés. Nous mettrons 6 degrés sur *m'importune*. Ça n'est pas fameux. C'est un soufflet donné à la loi, dira-t-on peut-être. Pas du tout, il faut que nous ayons l'expression pour laquelle l'expression en litige est équivalement employée. Quand je dis «Ce mélange de gloire et de gain», il y a là quelque chose d'abject, de bas. Supprimez ce mot {abject}, il aurait la valeur de qualificatif. Nous aurons 5 degrés sur *mélange*. Supposons que l'abjection soit profonde, nous aurons *mélange* avec deux sous-entendus dont je dois savoir la valeur. *Mélange* n'a qu'un degré ; *abject* en a 9. Un adverbe comme *extrêmement*, *abominablement* aurait 7 degrés. Voilà donc le mot

⁵³¹ Dans un texte qu'il compose à l'intention de l'un de ses élèves, Delsarte écrit : «Mon cher élève, // Je suis enchanté du zèle que vous avez mis à apprendre mes degrés de valeur. Il vous tarde, dites-vous, d'en faire l'application. Eh bien ! ne faites pas comme certains de vos camarades qui se sont trop empressés d'appliquer ces règles à leur débit, et se sont rendus mille fois plus gauches et moins intelligibles qu'ils l'eussent été sans me connaître.» (HML, box 1, folder 23, *Conseil à mes élèves*, notre édition, p. 371, l. 2-7).

⁵³² Alexis Piron (1689-1773), *La Métromanie*, III, 7. Cette comédie en cinq actes fut présentée pour la première fois par les comédiens français le 7 janvier 1738.

mélange qui n'a qu'un degré, prononcé avec un degré de plus que l'attribut qui en a 6. Ça ne met pas la loi en défaut.

Nous touchons une question intéressante. Vous allez savoir l'importance du geste. J'ai appelé le geste le langage elliptique. Le geste nous est donné pour caractériser, pour justifier les valeurs additionnelles du langage normal. Exemple, je dis :

«Ce *mélange* en vertu d'un adverbe et d'un adjectif qui le modifient elliptiquement à 7 degrés puisqu'il doit tonifier des valeurs sous-entendues. Que je prononce *mélange* avec 7 degrés, sans geste, ce sera très gauche.»

Vous direz :

«Pourquoi restez-vous sur *mélange* ? C'est bien faux. C'est bien gauche. Qu'est-ce que ça me fait 7 degrés ! C'est faux.»

Cependant, je dis que c'est vrai, et vous allez voir à quelle condition. C'est une valeur additionnelle, et il y a sur chaque valeur additionnelle un geste. C'est là le moyen certain de savoir où il y a un geste ; c'est de savoir où il y a une ellipse. Voilà mon chiffre sur *mélange* justifié. Il n'est pas gauche. Et il y a presque toujours des chiffres additionnels. Ce n'est pas grammaticalement que nous parlons. Ce n'est pas même logiquement, mais c'est dynamiquement. C'est *animiquement*, permettez-moi le mot. C'est sous l'empire de l'Âme que nous parlons, et l'Âme à chaque instant a ses ellipses, avec des expressions sous-entendues qu'elle ne peut pas articuler ; elle ne trouve pas le mot. Au moyen du geste, elle caractérise une ellipse et lui donne une valeur.

Je vais prendre un exemple pour caractériser ceci :

«C'est lui mettre moi-même un poignard dans le sein⁵³³.»

Veillez vous rappeler les chiffres et chiffrer cela. *Moi-même*, c'est une locution adverbiale. Nous lui mettrons 7 degrés. *Poignard* comme complément n'a que 3 degrés. *Sein* comme le complément n'a que 3 degrés. Si nous articulons le vers en vertu de ces chiffres, nous aurons un triste résultat. Me voilà obligé d'atténuer ma valeur sur *poignard* et sur *sein*. Cependant, c'est comme cela que ça doit être. Voyons s'il n'y a pas d'ellipse, et pour le savoir cherchons pour quelle expression chacune d'elles est équivalement employée.

Je sais tout naturellement que *poignard* doit avoir une grande valeur. Pourquoi ? Si le mot *poignard* n'est qu'un simple substantif et un sujet, je n'irai pas dire à un ami qui aura un poignard sur sa cheminée :

«Prête-moi ton poignard».

C'est faux, et cependant je dirais :

«C'est lui mettre moi-même un poignard dans le sein.»

La grammaire vous induit ici singulièrement en erreur. Elle est singulièrement incomplète, bien mal faite. Le mot *poignard* n'est pas un substantif. C'est un actif. Il est employé pour un acte. Quand je dis *poignard*, je veux dire *poignarder*. Quand il ne veut pas dire *poignarder*, il n'a pas la même valeur. Je ne dirai pas : «Prête-moi ton poignard», parce qu'il ne s'agit pas de l'action de poignarder. L'acte [de] *poignarder* aurait 6 degrés ; le mot *poignard* doit avoir ici 6 degrés. Mais pourquoi

⁵³³ Racine, *Andromaque* (II, 5).

l'auteur n'a-t-il pas employé cette forme «C'est le poignarder moi-même...» N'aurait-il pas dit tout autant ? Il semble que ce serait la même chose. Ce n'est pas la même chose. Vous en avez tous le sentiment. Il a employé cette forme parce que dans «mettre un poignard dans son sein», il y a quelque chose de cruel, c'est mettre un poignard froidement. Le mot *froidement*, qui est un adverbe de manière, aura 7 degrés. Le mot *poignard* n'a pas comme un simple acte 6 degrés ; il en a 7 ; de sorte que par cette tournure nous gagnons une valeur que nous n'aurions pas dans *poignarder*.

Le mot *sein* a de la valeur. Pourquoi est-il équivalement employé ? Pour la partie la plus impressionnable de l'être vivant. Il sait qu'il tuera plus certainement là. Il y a d'autant plus de cruauté que le sein est la partie la plus impressionnable de l'être. Il y a ici une expression superlative. L'expression superlative a la valeur de la conjonction (8 degrés). De sorte que nous aurons 7 degrés sur *poignard*, 8 sur *sein*. Voilà bien des renversements de valeur, et la loi y reçoit une admirable confirmation.

Veuillez vérifier le fait. Ne vous hâtez pas de juger. Il faut expérimenter longuement une chose comme celle-là. La prochaine fois, nous causerons musique. Je croyais au commencement avoir trop de dix séances pour exposer, mais ça ne correspond pas au quart de ce qu'il n'eût fallu pour vous donner la matière même de mon enseignement.