

Un réseau de correspondances delbartiennes

Benoît Gauthier

Number 16, Fall 1994

L'enfance de l'art : théâtre et éducation

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/041217ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/041217ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (print)

1923-0893 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Gauthier, B. (1994). Un réseau de correspondances delbartiennes. *L'Annuaire théâtral*, (16), 143–164. <https://doi.org/10.7202/041217ar>

Benoît Gauthier

Un réseau de correspondances delsartiennes

Introduction

Ce travail se propose d'étudier diverses approches et méthodes d'expression afin de montrer que la systématisation expressive de François Delsarte, loin d'être un phénomène isolé, s'inscrit dans les tendances philosophique et scientifique de l'époque.

Afin de justifier ce que nous avançons, nous étudierons d'abord de quelle façon la théorie delsartienne est tributaire de la philosophie, des principes et des méthodes de déclamation des siècles précédents. Puis, nous analyserons la méthode, le système et la philosophie d'expression delsartienne de même que les courants philosophiques et scientifiques qui entourent la loi des correspondances. Enfin, par l'examen des diverses réalisations dans l'exploration de la gestuelle et l'établissement de réseaux de correspondance, nous verrons comment les méthodes rythmiques d'Émile Jaques-Dalcroze et de Rudolf Steiner sont les prolongements de la théorie de Delsarte.

Du même coup, cette étude nous permettra de prouver qu'il existe une certaine filiation entre les méthodes déclamatoires du XIX^e siècle, les principes rythmiques du début du XX^e siècle et le système expressif delsartien.

1. DIVERSES SYSTÉMATISATIONS DE L'EXPRESSION OU LES MÉTHODES TRADITIONNELLES DE L'ART ORATOIRE ET LA «LOI DES CORRESPONDANCES» DELSARTIENNE

Dans cette première partie, nous verrons comment les époques de la Renaissance, des XVII^e et XVIII^e siècles ont influencé la philosophie et les systèmes d'expression du siècle delkartien.

A. Diverses méthodes de déclamation

1. La pratique oratoire à la Renaissance, aux XVII^e et XVIII^e siècles.

À la Renaissance et au XVII^e siècle, la déclamation se caractérise essentiellement par deux choses: la capacité d'ordonner ses idées et la faculté de les exprimer avec «justesse, énergie, variété et aisance»¹. C'est une période où l'éloquence est synonyme de bonne lecture: l'orateur doit d'abord être rhétoricien puis exceller dans l'art de la lecture. On s'interroge donc sur la façon de dire les textes classiques; conséquemment une attention toute particulière est portée à la voix et à la diction. On voit d'ailleurs apparaître vers la fin du XVII^e siècle, une multitude d'exercices de perfectionnement de l'organe vocal².

Les principes de déclamation au XVIII^e siècle, qui sont à la base de l'esprit de systématisation du XIX^e, sont représentatifs de deux écoles, soient les écoles mécanique et naturelle. Alethea S. Mattingly qui s'est intéressé à ce phénomène du XVIII^e siècle relève dans son étude que l'école mécanique est en faveur de

¹ On retrouve cette définition chez William Cockin, *The Art of Delivering Written Language*, London, H. Hugues, 1775, p. 134.

² À cet effet, nous renvoyons le lecteur aux ouvrages de Thomas Wilson, *The Arte of Rhetorique*, London, John Day, 1553, Folio 104; Balthazar Gerbier, *The Art of Well Speaking*, London, Ibbitson, 1650; John Buylwer, *Chirologia*, London, Tho. Harper, 1644.

l'adage «imitons la nature»³ qui, de façon bizarre, définit parfaitement la philosophie de l'école naturelle. Mais en même temps, les adeptes de l'école mécanique croient que la Nature seule ne peut tout accomplir et nécessite un peu de soutien. Les «mécanistes» mettent donc l'accent sur des éléments tels que les modulations de la voix, la ponctuation, l'inflexion et la standardisation du geste cherchant ainsi à établir des règles spécifiques pour l'expression de sentiments et d'émotions. Les règles externes et l'uniformisation de l'expression définissent cette école.

De leur côté, certains partisans de l'école naturelle favorisent un système de signes qui permet d'identifier les accentuations, les pauses et les différents timbres de voix lors de la lecture d'un texte. Mais la plupart s'opposent catégoriquement à toute systématisation de la voix ou du corps au nom «des variétés indéfinies dont la Nature aime faire preuve»⁴. Ceux qui partagent ce point de vue sont convaincus qu'aucune règle ne peut être prescrite et que seule la Nature peut permettre à la voix et au corps de s'exprimer de façon juste.

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 théorie. Cette systématisation de l'expression va marquer le XIX^e siècle.

2. *L'héritage de l'art oratoire au XIX^e siècle*

Au XIX^e siècle, l'art de l'éloquence se compose de trois éléments: tout comme au siècles précédents, l'orateur doit d'abord posséder un bagage de connaissances (c'est le domaine des Humanités et des Belles Lettres); il doit choisir et structurer de façon logique tous ces matériaux pour composer un

³ Alethea S. Mattingly, *The Mechanical School of Oral Reading in England, 1761-1821*, Northwestern University, thèse de doctorat, 1954, p. 311.

⁴ John Rice, *An Introduction to the Art of Reading With Energy & Propriety*, London, Gosling, 1710, p. 195.

discours propre à atteindre son but (c'est l'objet de la rhétorique); enfin, la manifestation externe de la pensée par l'action oratoire, ou l'art d'exprimer son discours - que ce soit par la voix ou le corps - est la troisième constituante qui, comparativement aux pratiques de la Renaissance, possède sa part d'originalité.

Ce qui particularise le XIX^e siècle, c'est que les chercheurs commencent à s'intéresser aux relations pouvant exister entre l'expression du corps et celle de la voix - c'est d'ailleurs ce qu'on nomme au XIX^e siècle la «part externe de l'expression». Cette approche s'inspire des principes de l'Antiquité.

Chez les Anciens, tels que Cicéron et Quintilien, cette part externe de l'expression se retrouve sous les vocables «prononciation» et «action». La prononciation s'apparente évidemment à la voix. C'est d'ailleurs sur celle-ci qu'avait été portée toute l'attention du XVII^e et XVIII^e siècles. Quant à l'«action», sphère propre au «langage corporel»⁵, elle avait été délaissée depuis l'ère romaine.

Cicéron et Quintilien soulignent l'importance qu'on doit accorder au développement, au perfectionnement et à la conjonction de certaines constituantes de la déclamation telles que la voix, les gestes et l'émotion. Ils signalent aussi la valeur du rythme dans l'expression de l'émotion. Ces quelques indications offriront aux chercheurs du XIX^e siècle, les fondements nécessaires à l'établissement d'une philosophie de l'expression.

⁵ Expression empruntée à Cicéron dans *De l'orateur*, Cambridge, Harvard University Press, 1942, livre III, p. 59. Notre traduction.

3. Une première systématisation de la «gestuelle» ou *Chironomia* (1806)

L'Anglais Gilbert Austin, grâce à son traité *Chironomia*⁶ apportera une contribution indispensable à la systématisation de la gestuelle au XIX^e siècle. Son traité, qui s'inscrit dans la philosophie de l'école mécanique, aura de telles répercussions dans le domaine de l'expression qu'il sera, jusqu'au XX^e siècle, la principale source de référence des principes de la gestuelle en matière de déclamation.

Dans son traité, Austin propose d'étudier le geste sous quatre aspects: en fonction de son type d'exécution, de sa signification, des qualités qu'il peut exprimer et du type de discours dans lequel il s'inscrit (épique, rhétorique, etc.). Puis, à partir des différents types de discours, Austin tente de saisir le geste dans son évolution (mouvement initial, développement, étapes transitoires et dénouement).

François Delsarte, tout comme Austin, tentera de classifier la part externe de l'expression par une approche analytique et un souci de systématisation du langage corporel. Toutefois, comme nous le verrons dans les pages suivantes, le système delsartien ne n'est pas seulement contenté d'analyser la part externe de l'expression; elle a aussi cherché à saisir les manifestations dans leur globalité.

⁶ Chez les Romains, les jeunes orateurs, après avoir étudié les principes de la déclamation et maîtrisé ceux de la rhétorique, fréquentaient la palestre, cette école où ils s'appliquaient à divers exercices de gymnastique dont la danse et la «chironomie». Par la danse, on cherchait à apporter de la grâce et de l'aisance au mouvement; la «chironomie» visait à améliorer la gestuelle. D'où le titre du traité d'Austin.

B. La loi des correspondances delbartiennes

1. *L'héritage dix-neuviémiste de Delsarte*

Delsarte emprunte le système de notation de l'école mécanique mais à la différence des théoriciens du début du XIX^e siècle, il tente de définir l'expression dans son entité, cherchant à définir les agents qui constituent le phénomène de l'expression. De plus, il est le premier à étudier de façon systématique la relation entre les manifestations de ces agents d'expression. Cette systématisation (la loi des correspondances) établit un mode de causalité entre les mouvements expressifs et leur expression plastique (gestes, mouvements, attitudes) et, du même coup, tente d'abolir la perception dualiste de l'être humain.

Delsarte a érigé son système à partir de principes qui sont issus de la doctrine catholique et de la théorie d'Emmanuel Swedenborg. Voyons comment la théorie delbartienne rejoint le dogme catholique.

Le système delbartien est institué à partir de l'assertion qu'il existe dans le monde une formule universelle qui est applicable à toutes les sciences et à toutes choses. Cette formule est la Trinité, symbole catholique qui définit la triple correspondance de la cause, du principe et de la fin des êtres et des choses. Delsarte fonde, sur ce principe, son système philosophique de l'expression.

Dans une lettre intitulée *Notre méthode*, Delsarte écrit:

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

fin de tout science, elle en est le critérium infallible et il faut en partir comme d'un axiome inébranlable⁷.

Appliquant le principe trinitaire au phénomène de l'expression, Delsarte explique que les trois agents expressifs sont le corps (symbolisé par le Père), l'esprit (symbolisé par le fils) et l'âme (symbolisée par le saint-Esprit). Delsarte précise ensuite qu'aucune de ces constituantes ne peut exister sans le concours des deux autres et qu'elles s'interpénètrent à travers leurs manifestations: à partir des mouvements de l'âme, l'être peut déployer ses émotions; toutefois, ces émotions ne peuvent s'exprimer consciemment sans le concours de l'esprit et du corps; conséquemment, c'est grâce à la détermination de l'esprit et aux possibilités expressives du corps que s'émettent les manifestations spirituelles. En somme, le corps est la pierre angulaire de la philosophie de l'expression delgartienne.

Le système expressif de Delsarte s'inspire aussi des théories du théosophe suédois Emmanuel Swedenborg. Comme Delsarte, Swedenborg croit que tout système cohérent se présente sous la forme trinitaire. Swedenborg prétend aussi que tout, dans l'univers naturel, découle d'un élément correspondant au monde spirituel. C'est là le principe fondamental de ce que les spiritualistes du XIX^e siècle nomment la «Grande loi des correspondances». L'âme, selon cette loi, est une entité sensible et pensante qui habite le corps et qui contrôle consciemment ses actions.

Il serait intéressant d'étudier plus à fond les théories de Swedenborg et la thèse spiritualiste du XIX^e siècle en matière d'expression afin de trouver d'autres correspondances avec les travaux de Delsarte.

⁷ François Delsarte, *Notre méthode*, lettre adressée à James Steele MacKaye, le 5 février 1871, «Fonds Delsarte», Hill Memorial Library, State University of Louisiana, Baton Rouge.

2. La méthode, le système et la philosophie d'expression de Delsarte

Dans son ensemble, la méthode delsartienne est de type musical. Ses composantes prônent des éléments d'unité, d'équilibre et de séquences rythmiques devant être minutieusement étudiées, de façon presque mathématique, avant d'être exécutées. Aussi Delsarte exige-t-il que le corps exprime sous forme plastique un état (émotif ou sentimental) de façon précise. Cette volonté d'assujettir le geste s'apparente aux principes émis par l'école mécanique.

Delsarte a aussi tenté de pénétrer les mystères de l'expression non pas en se servant d'une approche dualiste comme le firent Austin et ses contemporains, mais plutôt en essayant de percevoir l'être dans sa totalité. De la respiration rythmique aux tonalités vocales, de l'équilibre statique du corps à sa relation structurelle, Delsarte tente de comprendre l'architecture intégrale de l'être.

À travers ses observations minutieuses et soignées de l'expressivité humaine, Delsarte dresse un tableau de fragments anatomiques. Puis il définit, à travers leurs variations subtiles, les indices correspondant aux nuances expressives. C'est par l'organisation des configurations gestuelles en fonction des parties du corps et par l'identification des divers croisements qui constituent les innombrables manifestations de l'expression que Delsarte réussit à définir sa philosophie de l'expression.

La philosophie du système delsartien pourrait s'énoncer comme suit:

1. La philosophie de l'expression delsartienne est fondée à partir des manifestations;
2. Dans son sens le plus large, c'est la philosophie de l'infini tel que nous le révèle l'univers;
3. Dans son sens le plus strict, c'est la philosophie de l'être tel que révélé par le corps.

En fait, d'un point de vue historique, Delsarte, par son système d'expression, parvient à énoncer sous forme théorique ce que les chercheurs du début du XIX^e siècle tentaient d'établir en consultant les travaux de Cicéron et Quintilien. C'est donc Delsarte qui réussit à identifier, dans le cadre de la déclamation, les réseaux de correspondance entre le langage corporel et les manifestations de l'âme. Au début du XX^e siècle, les méthodes rythmiques de Jaques-Dalcroze et de Steiner tenteront de rétablir des liens semblables.

II. LES COURANTS PHILOSOPHIQUE ET SCIENTIFIQUE QUI SOUS-TENDENT LA CORRESPONDANCE DELSARTIENNE

A. La philosophie de l'expression au XIX^e siècle

L'industrialisation eut des conséquences directes sur les développements de l'art, de même que sur les systèmes et philosophies d'expression au XIX^e siècle. Les théories déclamatoires ont tenté d'inclure dans leur système les innovations issues des domaines de la philosophie, de la science et de l'esthétisme. Même le principe immuable du XVIII^e siècle qui prescrivait de se conformer et d'imiter la Nature subit des transformations et dû s'adapter aux développements de la science, de l'occultisme, de la philosophie, de la religion et de cette nouvelle science, la psychologie.

En ce qui concerne la philosophie de l'expression, il y eut deux grandes écoles de pensée vers lesquelles toutes les théories convergeaient: les écoles matérialiste et spiritualiste. Chacune de ces écoles a tenté de définir ce qu'est l'expression. Les deux s'accordent sur la nature de l'expression: en général et en particulier, elle est matière (Kraft) et mouvement (Stoff) et se manifeste par l'organisme.

Quant au fondement du phénomène de l'expression, les deux écoles sont divisées. Les matérialistes le définiront comme étant tout mouvement musculaire

initié par le centre nerveux. Ils prétendront aussi que cette fonction hautement spécialisée que les spiritualistes nomment «âme» est en fait la manifestation du système nerveux.

De leur côté, les spiritualistes affirment que le fondement de l'expression est une manifestation extérieure du spirituel. Swedenborg et Delsarte, qui adhèrent aux principes de cette école, le définissent comme étant la correspondance visible et concrète de l'âme avec son corps. En ce qui concerne la nature de l'âme, agent central de l'expression, les spiritualistes la définissent comme étant une entité sensible et pensante qui habite le corps et qui contrôle consciemment ses actions.

La «Grande loi des correspondances», base sur laquelle se sont érigés tous les principes de l'école spiritualiste, indique que tout phénomène matériel, qu'il soit apparent, réel ou matériel, est la correspondance du non-apparent, de l'idéal et du spirituel. Swedenborg reprenant cette définition, l'applique à l'expression humaine. Il dit que le corps humain s'articule dans sa structure, dans sa forme et dans ses actions à partir des ressources et des facultés de l'âme. La loi des correspondances delartiennes est tributaire de cette définition.

B. Les courants scientifiques ou certaines systématisations de l'expression humaine

L'approche empirique de Delsarte dans le domaine de l'expression humaine n'est pas un phénomène isolé au XIX^e siècle; elle est représentative de l'intérêt scientifique visant à systématiser l'expression. Des chercheurs tels que Charles Darwin, William James et C.C. Lange ont eux aussi exploré la nature de l'émotion et de l'expression humaine en examinant les manifestations physiques et physiologiques de différents peuples⁸.

⁸ Il est à noter que ces études ont été faites une vingtaine d'années après que Delsarte ait énoncé son système.

L'étude de Charles Darwin intitulée *l'Expression de l'émotion chez l'homme et les animaux* (publiée en Amérique en 1875) qui se base sur les recherches de physiologistes tels que Lavater, Gratiolet, Piderit, Sir Charles Bell et Duchenne, apporte des explications au phénomène de l'expression que le principe dix-huitiémiste de la Nature ne réussissait pas à expliquer pleinement. Dans son analyse, Darwin propose trois principes propres à l'expression de l'émotion. Le premier décrit le principe de la réponse conditionnée de type héréditaire⁹; le deuxième est un corollaire du premier, il s'agit du principe de l'antithèse, c'est-à-dire qu'une émotion forte en appelle une autre de type contraire; le troisième tient compte de l'action directe du système nerveux dans le processus émotif, il est indépendant des habitudes et de la volonté. Cette catégorisation de Darwin pose les questions essentielles relatives à l'expression de l'émotion et offre du même coup les bases d'une solide méthodologie.

Les travaux de Darwin incitèrent Paolo Mantegazza, le scientifique florentin, à produire une série d'observations sur plusieurs races humaines. La synthèse de ces travaux, *la Physionomie et l'expression des sentiments*, fut publiée à Paris en 1885. Ce travail donne en détail ce que l'ouvrage de Darwin n'offre que de façon générale. Il présente l'analyse la plus complète du corps humain, de chacun de ses organes expressifs et les variantes physiologiques des différents types d'émotion.

Dans la même veine, William James présente l'essentiel de sa théorie en 1890 et C.C. Lange, préoccupé par les modalités d'ajustement de l'organisme à l'activité mentale et aux correspondances existant entre l'émotion et le langage corporel, publie ses travaux en 1885.

Ces études scientifiques postérieures à la théorie delsaltienne, même si elles n'ont pas tenté d'appliquer leurs principes à l'art de l'acteur ou de l'orateur, viennent corroborer la démarche et la théorie de l'expression de Delsarte. Ce

⁹ Constantin Stanislavski reprendra ce principe dans son système d'interprétation dans *la Formation de l'acteur*, «La Mémoire affective», Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1982, pp. 167-194.

n'est qu'au XX^e siècle que deux méthodes artistiques viendront confirmer le réseau de correspondance existant entre l'âme et le corps qu'établissait la théorie delsaltienne. Il s'agit des rythmiques dalcroziennes et steineriennes.

III. ÉMILE JAQUES-DALCROZE ET RUDOLF STEINER, SUCESSEURS DE DELSARTE

A. Principes fondamentaux des deux pratiques

La naissance de la rythmique coïncide avec un retour au corps humain, une volonté de le libérer et de l'exalter qui s'inscrit dans un courant qui, au tournant du siècle, recoupe aussi bien les sports que les arts. Le développement des sports (renaissance des Jeux Olympiques en 1896) et de la vie au grand air exaltent chez l'homme une conscience corporelle qui se reflète dans les préoccupations artistiques de l'époque (sculpture de Rodin, peinture de Hodler et Renoir, danse de Loïe Fuller et d'Isadora Duncan).

Sa naissance coïncide aussi avec un renouvellement de l'attention portée à la personne humaine. L'être humain avec ses problèmes concrets devient alors le pôle de l'intérêt philosophique. Ce vaste courant allait d'ailleurs contribuer à l'essor de la pédagogie, de la psychologie et de la sociologie.

Mais les méthodes rythmiques d'Émile Jaques-Dalcroze et de Rudolf Steiner ne s'inscrivent pas seulement dans ces courants, elles trouvent aussi leurs racines dans une pensée héritée du XIX^e siècle qui opposait deux aspects de l'être, soit l'esprit et le corps, aspects qu'il s'agissait de réconcilier. En fait, c'est à partir du principe dualiste que s'énoncent les méthodes rythmiques.

L'idée même de réunion ou de fusion suppose la réalité distincte des deux identités en présence. Mais elle implique nécessairement du même coup le recours à un agent de liaison propre à assurer le rapprochement souhaité. Ce

moyen terme dans les méthodes dalcrozienne et steinérienne, c'est la musique. C'est à elle qu'incombe le rôle d'agent réconciliateur.

Mais où situer la rencontre entre l'esprit, le corps et la musique? Autrement dit, qu'ont-ils chacun en propre qui soit en même temps commun aux deux autres?

La musique est composée de sonorités et de mouvements; le son lui-même est une forme de mouvement. Le corps, pour sa part, est constitué d'os, d'organes, de muscles; or les muscles sont créés pour le mouvement. Quant à l'esprit, que l'on invoque les sentiments qui seraient des mouvements de l'âme ou qu'on se réfère à la mobilité de la pensée, ils sont eux aussi mouvement, et susceptibles d'être mûs.

Encore faut-il que le mouvement intervienne sous une forme qui réponde à la fois aux exigences de l'esprit et aux possibilités naturelles du corps. Pour Jaques-Dalcroze et Steiner, seul le rythme peut valablement remplir ce rôle. Car le rythme est à la base de toutes les manifestations vitales, les plus évoluées comme les plus élémentaires. Et surtout, le rythme est expression individuelle.

La gymnastique rythmique a recours à une musique totale (faisant intervenir ce qu'il y a de plus primitif comme de plus évolué dans le fonctionnement humain). Sa nouveauté est de faire passer par le corps, par l'expérience du mouvement des notions qui, jusqu'alors, ne s'apprenaient qu'à travers un apprentissage intellectuel ou technique. Il va sans dire qu'à l'époque l'aspect libérateur de la rythmique était ce qui frappait le plus les esprits.

Traditionnellement, avec la gymnastique, l'être cultivait le sentiment de l'espace, de ses directions et des différentes positions que le corps pouvait occuper. Cette gymnastique n'était pas un langage corporel, encore moins une manifestation de l'être mais bien une exigence qu'on posait au corps afin de vérifier s'il était capable de s'adapter à l'espace.

La gymnastique rythmique, elle, extériorise les manifestations de l'être et devient par là, comme le langage, un véritable mode d'expression. Rudolf Steiner dira que la rythmique est un langage visible. Elle exprime ce que l'homme peut ressentir dans la respiration, dans la circulation, dans la mesure où tout cela, du physique passe au psychique. Avec la gymnastique traditionnelle, l'être s'activait en fonction de l'espace; avec la gymnastique rythmique, l'être s'active en fonction de son espace intérieur et le rend plastiquement visible¹⁰.

Ainsi, la rythmique vise à rendre visible ce qui est vécu intérieurement par des gestes obéissant à des lois, comme le langage le fait par les sons. Retrouver les gestes du son dont nous avons perdu conscience, suivre leur transformation à travers les différents plans de l'être (physique, psychique et spirituel), voilà la tâche que se propose la méthode rythmique.

B. Les méthodes de gymnastique rythmique et de plastique animée

L'ambition de Jaques-Dalcroze et de Steiner est considérable: ils ne souhaitent rien de moins que

soumettre l'organisme humain à l'emprise des rythmes musicaux, lui apprendre à vibrer à l'unisson des vibrations sonores, (c'est-à-dire) rendre la

¹⁰ La méthode de Steiner et de Jaques-Dalcroze s'inspire de la philosophie d'éducation de l'ancienne Grèce. L'idéal grec était de former un «gymnaste», c'est-à-dire d'éduquer le corps tout en formant l'âme et l'esprit. Dans une conférence qu'il a prononcée le 6 août 1923 à Londres, Steiner dira que «[dans] l'ancienne Grèce, les jeunes étaient entraînés dans la 'palestre'. Les activités de la palestre étaient essentiellement des exercices sous forme de danse d'ensemble. Les jeunes apprenaient à bouger de façon orchestrale en accord avec la mesure, le rythme et en fonction d'un principe plastique et musical. Les garçons, dans cette danse d'ensemble, vivaient intérieurement une expérience spirituelle intense. [...] Tout ce qui était ressenti à travers cette danse orchestrale était vécu de l'intérieur. Et cette expérience, rendue visible par le corps, reflétait les mouvements de l'âme». (Rudolf Steiner, *Principles of Greek Education*, treizième conférence prononcée le 6 août 1923, Londres, Rudolf Steiner Press, 1972. Notre traduction.)

liberté à des impulsions depuis longtemps entravées par les défauts d'une instruction constamment restrictive des instincts primitifs et naturels¹¹.

La méthode rythmique est l'extériorisation spontanée d'attitudes intérieures dictées par les sentiments qui animent la musique. Les études de plastique animée, pour leur part, donnent aux moyens d'expression de la rythmique une forme plus harmonieuse et plus décorative et stylisent du même coup les gestes et les attitudes au moyen d'éliminations successives. Elles apprennent à choisir parmi les mouvements les plus expressifs et les plus capables de produire les effets d'ordre esthétique propres à communiquer aux spectateurs, par la musique des sons et des gestes, les sentiments qui les dictent.

Si la rythmique est une expérience essentiellement personnelle, la plastique animée est une méthode dont les manifestations s'adressent directement aux yeux des spectateurs tout en étant directement éprouvées par les danseurs. Les impressions du rythmicien peuvent agir par rayonnement sur quelques spectateurs particulièrement sensibles à l'émotion du mouvement; le plasticien cherche plutôt à les faire éprouver par l'ensemble du public.

À leur façon, les rythmiques de Jaques-Dalcroze et de Steiner, par ce désir d'établir les correspondances entre les manifestations intérieures et le langage corporel, rejoignent les préoccupations de Delsarte. De plus, la plastique animée, gestuelle chorégraphiée, héritée des principes de l'école mécanique, s'apparente aux «tableaux vivants delsartiens»¹² par les réseaux de correspondances qu'elle tente d'établir.

¹¹ Citation d'Adolphe Appia tirée du catalogue de l'exposition *Adolphe Appia, 1862-1929*, «Acteur, espace, lumière», Paris, 1979, p. 89.

¹² Nous nous référons ici aux configurations d'attitudes et de gestes qui tentent d'établir les correspondances expressives. Précisons toutefois que ces tableaux ne furent établis par Delsarte que dans un but analytique et pédagogique.

Il est à préciser également que la plastique animée, tout comme les tableaux vivants, annihilent de par leur nature même les réseaux de correspondance expressives, puisqu'ils ne sont aucunement représentatifs des manifestations intérieures.

Mais bientôt les rythmiques dalcroziennes et steinériennes différeront des cadres philosophique et métaphysique dans lesquels elles s'inscrivent. Jaques-Dalcroze par sa rythmique et sa plastique animée continuera à vouloir libérer le corps dans un but d'ordre strictement pédagogique et artistique. La rythmique steinérienne, s'inscrivant dans le mouvement anthroposophique, aura des visées différentes puisqu'elle tentera d'établir un réseau de correspondances expressives entre l'âme et le corps. La méthode steinérienne, de par son approche et ses visées, sera celle qui se rapprochera le plus de la théorie de Delsarte.

Comme l'écrit Steiner en 1922, la rythmique ne sera plus simplement une éducation du corps par les fonctions rythmiques et musicales, elle deviendra un chant de l'âme:

Faire de la rythmique signifie chanter par les mouvements. C'est un chant. Ni une danse ni une mimique. Rythmiser signifie chanter. La rythmique est un spectacle visuel qu'accompagnent un texte et une musique. Il est un langage visible et, à ce titre, révèle l'Âme comme le fait la parole¹³.

Steiner nomme cette pratique qui lie geste, musique et parole, la «rythmique vocale». Elle se veut un art servant à révéler par les gestes la vie suprasensible déposée dans les sons du langage. Cette rythmique répondait au début du XX^e siècle à une nécessité impérieuse de l'époque, c'est-à-dire, désintellectualiser le mot afin de lui rendre sa puissance première. Elle proposait de ne plus seulement souligner la signification de la phrase mais offrait de nouvelles dimensions au son, lui donnant une existence à trois niveaux: intellectuelle (le signifié), auditive (la sonorité des voyelles et des consonnes) et visuelle (les gestes qui l'accompagnent).

Par la rythmique vocale, chaque voyelle, chaque consonne est étudiée à l'état pur dans sa résonance psychique et organique. Après avoir ainsi revécu intérieurement une résonance, le rythmicien associe au son entendu le geste qui

¹³ Rudolf Steiner, conférence prononcée à Dornach, le 4 août 1922.

en devient l'expression visible. Cette plastique du langage (*Sprachgestaltung*) que Steiner est encore seul à pratiquer exige que l'exécutant ressente en lui la force objective de ses sonorités, de son geste intérieur, son aura. Cette rythmique devient, à partir de 1922, un mantra accompagné de gestes. Par les stances composées et récitées sous forme de mantram, Rudolf Steiner a rendu à la parole l'ancien rôle spirituel que les cultes religieux lui avaient reconnu.

Au début donc, la rythmique «musicale» steinérienne est un entraînement qui vise la maîtrise de soi, un moyen de prendre conscience des rythmes du corps et d'harmoniser l'âme avec son support physique. Puis naît la rythmique «vocale», une autre méthode qui répond aux visées anthroposophiques. D'ailleurs, cette dernière, dans le cadre de la représentation théâtrale offrira des possibilités tout à fait particulière¹⁴.

Ce qui lie la méthode steinérienne à la théorie delsartienne est une approche qui cherche à saisir le phénomène de l'expression. Dans les deux cas, elle vise d'une part à identifier l'origine de l'expression et d'autre part à établir le lien entre l'émotion et les énergies émanant des appareils physiques. Chez les deux, il existe une volonté d'établir le langage unitaire où l'âme puisse s'exprimer pleinement grâce aux propriétés expressive de l'organisme. Mais, la ressemblance la plus frappante entre les deux méthodes est la volonté d'incarner l'être total. Tout comme chez Delsarte, la rythmique de Steiner réussit à coordonner, grâce au rythme, les agents expressifs (corporel, intellectuel et spirituel) de l'être en fonction des propriétés musicales et textuelles.

Par la pratique de la rythmique steinérienne, un mode d'expression unitaire prend naissance. Avec le système delsartien, l'expression humaine devient pratiquement la concrétisation d'un système linguistique où le corps, l'esprit et l'âme s'expriment conjointement sous forme plastique. Sous cet angle, donc, les

¹⁴ Steiner se servira des possibilités qu'offrait la rythmique vocale pour mettre en scène le livre II du *Faust* de Goethe. Grâce aux propriétés suggestives de cette méthode, Steiner réussira à éclairer les scènes énigmatiques.

deux système de par leur philosophie, leur approche et l'établissement de réseaux de correspondances ont leurs points de convergence.

C. Les rythmiques de Steiner et de Jaques-Dalcroze sont-elles les prolongements de la méthode delbartienne?

Est-il possible que les méthodes dalcroziennes et steinériennes soient le prolongement de la théorie delbartienne? On sait qu'une cinquantaine d'années séparent la théorie de Delsarte et celles de ses successeurs. On sait aussi que la méthode de Delsarte fut surtout connue aux États-Unis à la fin du XIX^e siècle grâce à ses disciples. Aussi, avant de répondre à cette question, nous croyons bon d'étudier d'abord la façon dont le système delbartien fut compris par ses disciples puis d'examiner la façon dont il s'est répandu aux États-Unis.

Plusieurs choses ont été dites sur le système delbartien; toutefois, de son vivant, la méthode fut très peu connue en France. Mais en 1871, James Steele MacKaye, un élève de Delsarte, commence à donner à Boston et à New York une série de conférences sur le système delbartien. De façon générale, on attribue à MacKaye l'intérêt et la popularité du programme d'expression delbartien en Amérique. Grâce à MacKaye, le système original, avec ses principes philosophiques, religieux, son respect pour l'art et son désir d'aider les gens à s'exprimer pleinement et plus librement, répond aux préoccupations américaines de l'époque.

Les conférences de MacKaye porteront fruit puisque très vite il se forme aux États-Unis un cercle Delsarte. Quelques-uns de ses membres les plus sérieux, propageront la théorie en prenant soin toutefois d'y apporter certaines réserves.

S.S. Curry, professeur américain de déclamation, admirait le système d'expression de Delsarte pour l'intérêt qu'il portait aux propriétés expressives et aux relations existant entre le corps et l'esprit. Mais Curry désapprouvait l'approche mécanique des tableaux vivants delbartiens et percevait la méthode

comme étant artificielle puisqu'elle s'inspirait du principe de la Trinité plutôt que celui de la Nature.

Moses True Brown, lui aussi professeur de déclamation, tenait la théorie de Delsarte en très haute estime. Il sera d'ailleurs l'un des rares à tenter de comprendre le système delsartien dans sa globalité. Le livre qu'il publie en 1886 et qui s'intitule *The Synthetic Philosophy of Expression*, tente de présenter et d'appliquer les principes delsartiens à tous les domaines de l'art oratoire. Mais malgré toute cette bonne volonté, Brown voyait quand même Delsarte comme un visionnaire plutôt que comme un philosophe de l'expression. Selon lui, la clairvoyance de Delsarte avait plus de mérite que sa faculté d'analyse. Plusieurs autres, beaucoup moins perceptifs, ne porteront que peu d'attention à la philosophie et au système des correspondances et ne s'intéresseront qu'à l'aspect purement mécanique de la théorie.

En fait, c'est MacKaye qui formulera et propagera la méthode delsartienne. Par l'entremise de MacKaye, le système delsartien deviendra peu à peu un «dictionnaire du geste» et une «grammaire du langage gestuel»¹⁵. C'est essentiellement de cette grammaire dont se souviendra l'histoire. C'est d'ailleurs cette mécanisation du langage gestuel qui engendrera ce que les biographes ont nommé le «raz de marée delsartien»¹⁶.

En réalité, tous les systèmes de gymnastique, entre 1871 et le début du XX^e siècle, se développèrent à partir des principes émis par James Steele MacKaye et gagnèrent même les sections d'éducation physique des établissements scolaires américains. C'est ainsi que la doctrine delsartienne devint à la fin du XIX^e siècle un simple programme de gymnastique qu'on appela «gymnastique esthétique» ou «gymnastique harmonique».

¹⁵ James Steele MacKaye, *A Glimpse of Delsarte's scientific system of dramatic expression*, Fonds Delsarte.

¹⁶ Nous faisons ici référence à ce que les biographes américains ont appelé le «Delsarte craze» qui dura deux décennies, soit entre 1871 et 1892.

En fait, la contribution du système delbartien en cette toute fin de XIX^e siècle n'avait pas sa place dans les changements qui se produisirent en matière de système d'interprétation¹⁷. L'approche mécanique delbartienne basée sur de subtiles unités d'expression s'avéra inefficace parce qu'elle se concentrait beaucoup plus sur des tableaux vivants qui pouvaient être utilisés dans la pratique oratoire ou même à l'opéra mais beaucoup moins au théâtre. En somme, ce qui manquait au système expressif de Delsarte était un continuum dans les différents moments d'expression.

Il est donc difficile de prétendre qu'il existe des ressemblances entre la gymnastique delbartienne de la fin du XIX^e siècle et les rythmiques de Jaques-Dalcroze et de Steiner. Mais comme nous l'avons vu dans les pages précédentes, il existe néanmoins plusieurs points de convergence entre la théorie originale de l'un et les méthodes des deux autres.

Conclusion

En étudiant les diverses méthodes expressives qui furent développées au XIX^e et au XX^e siècles, on se rend compte qu'il existe un réseau important de corrélations.

Les principes déclamatoires de l'Antiquité qui prônaient la fusion de la voix et du langage corporel seront repris par le XIX^e siècle et fourniront les fondements nécessaires à l'établissement d'une philosophie de l'expression. Mais bientôt, l'approche analytique et le souci de systématisation du langage corporel sera l'élément essentiel des développements en matière de déclamation. Cette classification et cette systématisation de la part externe de l'expression aura pour effet de produire un ensemble expressif d'une très grande complexité mécanique où l'établissement de réseaux de correspondance entre le rythme, le corps et

¹⁷ Pensons, par exemple à celui de Stanislavski et son approche psychologique.

l'émotion deviendra possible. La théorie delsaltienne est issue de ces développements.

Mais Delsarte ne se contentera pas seulement d'étudier les manifestations externes de l'expression, il essaiera aussi de définir de façon «scientifique» les agents qui constituent l'expression et leurs modes relationnels. Par sa loi trinitaire des correspondances, il établira le lien entre le langage corporel et les manifestations de l'âme, et abolira la perception dualitaire de l'être qui a marqué le XIX^e siècle.

Cette démarche qui vise à établir un réseau de convergence entre la part interne de l'expression et le langage corporel, et qui cherche par le fait même à réconcilier les deux aspects de l'être, est reprise et exploitée au début du XX^e siècle par les méthodes rythmiques d'Émile Jaques-Dalcroze et de Rudolf Steiner.

La gymnastique rythmique s'inscrit dans un courant qui, au tournant du siècle, coïncide avec un retour au corps humain. Les rythmiques dalcroziennes et steineriennes sont une rééducation corporelle par les fonctions rythmiques et musicales dans lesquelles existe un rapport intime entre l'émotion et son expression plastique. La philosophie de l'expression delsaltienne se rapproche étrangement de la méthode rythmique puisqu'elle place, elle aussi, le corps, ce médium expressif, au centre de son système de correspondance.

Mais bientôt, la démarche de Rudolf Steiner, s'inscrivant dans le mouvement spirituel, cherchera à donner un sens universel à l'être humain. Tout comme avec la théorie delsaltienne, cette volonté d'universalité chez Steiner découle des principes de la Grande loi des correspondances qui veut que tout phénomène matériel soit la manifestation du spirituel. Par la rythmique «anthroposophique», Steiner veut que l'expression ne soit plus constituée des gestes passagers ou éphémères mais cosmiques, une espèce de «chant de l'âme»¹⁸ comme il se plaît à l'appeler. Chez Delsarte, l'objectif esthétique est tout à fait similaire puisqu'il

¹⁸ Rudolf Steiner, conférence du 4 août 1922, prononcée à Dornach.

veut donner à l'expression corporelle un statut éthéré où les manifestations de l'âme deviennent chair et sang. Ainsi avec Delsarte et Steiner, le corps, noyau du système expressif, devient la musculature, de la pensée spirituelle.

On voit donc se tisser tout un réseau de correspondance dans le domaine expressif des XIX^e et XX^e siècles qui ne fait que confirmer que la théorie et le système expression de François Delsarte s'inscrivent dans les mouvances de son époque.