Document generated on 07/15/2025 8:36 p.m.

L'Annuaire théâtral
Revue québécoise d'études théâtrales

François Delsarte et le jeu classique de l'acteur

Benoît Gauthier

Number 49, Spring 2011

URI: https://id.erudit.org/iderudit/1009310ar
DOI: https://doi.org/10.7202/1009310ar

See table of contents

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal
Société québécoise d'études théâtrales (SQET)
Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ)

ISSN

0827-0198 (print)
1923-0893 (digital)

Explore this journal

Cite this article

Gauthier, B. (2011). François Delsarte et le jeu classique de l'acteur. *L'Annuaire théâtral*, (49), 175–187. https://doi.org/10.7202/1009310ar

Article abstract

During the 20th and 21st century, theorists and general practitioners were interested in Delsarte's laws of expression. One of these laws, « *séméiotique* », has particularly garnered attention. Our article traces the filiation between *séméiotique* and the aesthetic codes of the 17th and 18th century in France.

Tous droits réservés © Université du Québec à Montréal, Société québécoise d'études théâtrales (SQET) et Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ), 2011

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

Benoît Gauthier
Université du Québec à Montréal / Université d'Ottawa

François Delsarte et le jeu classique de l'acteur

Le parcours de François Delsarte (1811-1871) débute à l'École royale de musique et de déclamation où il s'intéresse au chant. Mais le 28 décembre 1829, il est renvoyé de l'École : son larynx ayant subi une grave altération. Pour assurer sa subsistance, Delsarte est d'abord technicien à l'Ambigu-Comique puis, en mars 1830, il contracte un engagement comme acteur au Théâtre royal de l'Opéra-Comique. À la même époque, il s'attaque à la reconquête de son instrument vocal. En 1831, il s'engage dans une étude détaillée du fonctionnement de son larynx. Il s'inscrit à des cours de physiologie et d'anatomie à l'École de médecine de Paris : il s'intéresse alors non seulement au larynx, mais aussi aux appareils respiratoire et buccal, de même qu'à la physiologie de la respiration diaphragmatique. Il s'agit ici de la première étape du parcours d'élaboration de la « science » delsartienne. Bientôt, il parvient à maîtriser le mouvement ascensionnel du larynx sans souffrance et peut de nouveau chanter.

Delsarte désire révéler son expérience, la formaliser et la partager. En 1832, il abandonne définitivement la pratique théâtrale et décide de se destiner à l'enseignement. Ces cours s'adressent alors aux élèves chanteurs refusés ou congédiés du Conservatoire. De 1832 à 1839[1], Delsarte travaille à l'élaboration d'un système visant la représentation d'une association de l'ensemble du corps (voix, gestes et signes articulés). Dès lors, il débute un travail de notation, de classification

Cours de Monsieur Delsarte, leçons du 26 et 27 mai 1839. Notes et croquis de l'élève E. Patry (Delsarte Collection, Hill Memorial Library, Louisiana State University (HML). *Box* 11b, *folder* 135). Inédit.

minutieuse et de systématisation lui permettant de définir les lois de l'expression vocale et corporelle. Il y énonce des principes de relation entre les mouvements spirituels (propres aux sentiments et aux émotions) et ceux de la voix et du corps. 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. Ces langages lui permettent 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 vocale et corporelle.

Chez Delsarte, le corps constitue un domaine de connaissances. Ce 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 des agents expressifs) et ses propriétés (qualités propres de l'ensemble de phénomènes). Le corps delsartien devient ainsi un vaste ensemble de réflexion.

On a souvent situé Delsarte à la source de la modernité. En effet, c'est à lui que des théoriciens du théâtre font remonter leurs études du XX^e^ siècle (Aslan, 2005 : 45-50) ; c'est aussi à lui que des historiens, que des praticiens et des généralistes[2] rattachent la modernité en danse. En effet, les travaux delsartiens correspondent à ce mouvement où le corps de l'interprète donne naissance à l'expression d'une passion en jeu. Mais, à ce jour, aucun commentateur n'a pris soin d'établir les assises de la conception delsartienne de l'expression à partir d'une typologie relevant de la philosophie classique du jeu de l'acteur. Pourtant, à la base, le système delsartien 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.

Principes de stylisation des passions

Au XVII^e^ siècle, l'étude de l'expression physionomique est fondamentale à l'activité de l'acteur, du peintre et du sculpteur, et puisque chaque passion et chaque idée correspond à une forme plastique particulière, l'interprète est appelé à identifier l'expression et à la reproduire à l'intérieur de son cadre expressif. Au théâtre, le corps de l'interprète, objet de déchiffrement, a pour fonction d'extérioriser le sens caché de l'âme.

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 rhétorique[3] 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.

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 existe-t-il au XVII[e] siècle des 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 mimique étant soumises aux règles de la déclamation. Les ouvrages de Grimarest[4] (1659-1713), de Michel Le Faucheur[5] (1585-1657) et de René Bary[6] (16…-1680) soulignent l'influence considérable que les règles et les conventions de l'*actio* oratoire exercent sur l'orateur et le jeu de l'acteur. 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, définissent et soulignent le dynamisme de l'interprétation.

Austin, 1806 : IX, planche 9.

Guides de représentation des passions

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

Alors qu'il étudie ses répliques, l'acteur met en pratique un procédé d'*iconographie référentielle*[7]. Ce procédé permet à l'acteur, à partir d'une classification de figures passionnelles, de sélectionner et de reproduire le modèle qui correspond le mieux à la situation à interpréter. Dans cet esprit, le procédé d'iconographie référentielle permet 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, en se conformant à la valeur sémiotique des figures passionnelles, l'acteur s'assure de respecter les règles de bienséance.

Tout en puisant à même ce répertoire typologique à caractère physionomique, l'interprète module 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 veut assurer une relation entre les mouvements de la pensée, du vocal et du corporel : orchestrer, selon un choix systématique de figures passionnelles, l'application d'une poétique de la voix et d'une physionomie en mouvement. En définitive, l'interprète est appelé à ordonner de façon séquentielle les mouvements passionnels, les uns à la suite des autres, selon le modèle exigé par le texte. La suite des figures passionnelles est ordonnée selon les principes d'une mimesis et d'une rhétorique adaptées aux coutumes de l'époque.

Toutefois, il importe de préciser que, jusqu'à la fin du XVII[e] siècle, le répertoire de signes conventionnels d'expression mimétique est 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* propose un modèle théorique de type anatomo-physiologique où le corps est conçu tel un dispositif complexe qui ordonne les signes des passions. Le Brun écrit à cet effet :

> [A]jourd'hui, j'e*ff*aierai de vous faire voir que l'Expre*ff*ion e*f*t au*ff*i une partie qui marque les mouvemens de l'Âme, ce qui rend vi*f*ible les effets de la pa*ff*ion. // […] Comme il e*f*t […] vrai que la plus grande partie des pa*ff*ions de l'Âme produi*f*ent des actions corporelles, il e*f*t néce*ff*aire que nous *f*achions quelles *f*ont les actions du corps qui expriment les pa*ff*ions […] (Le Brun, 1982 : 2-3).

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

Ces travaux de Le Brun eurent l'effet d'accroître les possibilités de représentations de type physionomique 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, protocoles qui présentent, planche après planche, l'empreinte des passions sur le corps.

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

Au cours du XVIII^e^ siècle, des voix s'élèvent contre ces acteurs dont le jeu se modèle sur une imitation, voire une simple simulation de signes extérieurs des passions. Des auteurs tels que Jean-François Marmontel (1723-1799), Jean-François de La Harpe (1739-1803), Jean Maudit, dit Larive (1747-1827) et Claude-Joseph Dorat (1734-1780) s'engagent dans un discours qui remet en question la nature même du jeu. Les acteurs qui affirment la prééminence dans le domaine de la « technique oratoire » sont dès lors souvent ridiculisés. L'imitation qui au XVII^e^ siècle avait prééminence devient au cours de la seconde moitié du XVIII^e^ siècle l'équivalent d'affectation, de contrefaçon, de simagrée. C'est alors que les conditions de la représentation théâtrale 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 un type de jeu qui repose sur une esthétique de la *sensibilité*, conception qui envahit l'univers du spectacle théâtral et qui convoite chez les spectateurs une forme d'excitabilité.

Cette époque marque un important bouleversement dans le domaine du jeu théâtral. C'est alors que deux conceptions, radicalement distinctes l'un de l'autre s'affrontent : 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^ Clairon[8] (1723-1803) et Dumesnil[9] (1713-1802). Au cours de leur carrière théâtrale, ces deux rivales se livrent un duel où deux ordres esthétiques s'affrontent. La première opposition 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 physionomiques, soit l'action gestuelle et corporelle (extérieur) qui permettent au spectateur d'accéder au sens du texte (intérieur). La mimique de l'acteur se caractérise ici par un processus de dévoilement, un mouvement de « révélation » qui oriente l'acception du texte. Le jeu de M^lle^ Clairon, gouverné par la raison, privilégie donc l'application de codes qui se réclament de celles de l'orateur, d'un système de règles qui se fondent sur la simulation, c'est-à-dire sur l'imitation, sur une reproduction des signes passionnels.

M^lle^ Dumesnil, elle, privilégie l'imaginaire, la fantaisie, la fougue, un jeu sans contrainte, capable de libérer le caractère de la passion de façon 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. Dumesnil sera au XVIII^e^ siècle, cette actrice de génie[10] 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.

Le XVIII[e] siècle français 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'âme[11].

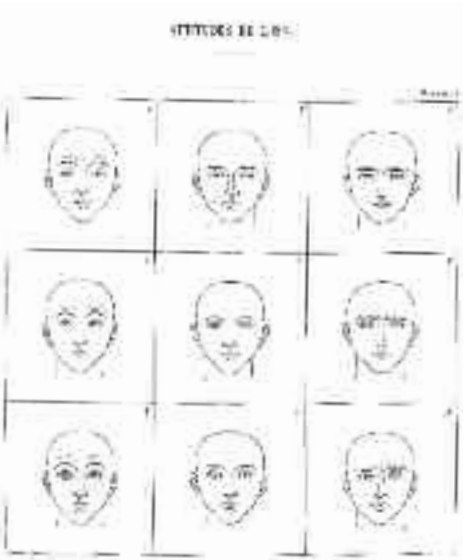
Le XIX[e] siècle se caractérise aussi par un débat sur les conventions du jeu de scène : tout comme au XVIII[e] siècle, deux tendances esthétiques s'affrontent, soit un néoclassicisme qui engage le style noble, jeu de réflexion, d'imitation, de mémoire, de jugement, soit un jeu de l'ordre du pathétique où la sensibilité et l'émotion déterminent 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 un langage nouveau. Talma (1763-1826), représentant par excellence des rôles héroïques au cours de la Révolution et de l'Empire, 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) et Frédérick Lemaître (1800-1876) font du jeu « un langage accessible dépouillé des signes d'une noblesse reconstituée» (Duvignaud, 1965: 141).

La séméiotique delsartienne

Au point de départ, le système expressif delsartien s'inspire du jeu réglé. 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, Delsarte sera le premier à « déduire les règles de fonctionnement de l'expression », à « chercher, dans l'étude même du geste, le vrai physiologique de ces phénomènes[12] », et à reconnaître la valeur et le sens de ces derniers.

Tout comme au XVII[e] siècle, 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 classifie cette part externe de l'expression à partir d'une approche analytique et d'un souci de systématisation du langage corporel. Aussi, le corps delsartien constitue-t-il un objet de réflexion théorique des voies d'expression de l'âme.

Chez Delsarte, l'examen de phénomènes naturels vise à identifier et à interpréter à partir d'indicateurs spécifiques 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.



Giraudet, 1895 : 36, planche I. Cette planche présente une étude de l'oeil, de la paupière et du sourcil en vue d'une caractérisation de la passion.

La séméiotique delsartienne se définit telle une « 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. » (Delsarte, *Série de gestes pour exercices*, v. 1861, manuscrit, Delsarte Special Collections (HML). *Box* 3, *folder* 11). À telle passion, l'interprète est appelé à appliquer tel signe.

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 (Delsarte, *Série de gestes pour exercices*, v. 1861, *op. cit.*).

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 passions, il oppose un jeu gouverné par la raison. Pour Delsarte, la conception du jeu relève de l'effort soutenu. Sans nier les vertus de l'inspiration, Delsarte soumet 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, à l'efficacité de la technique et à une maîtrise technique relevant de l'activité artisanale[14].

L'esthétique delsartienne ou la passion en mouvement

La séméiotique delsartienne a ceci de particulier : 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. À partir de l'étude de l'appareil anatomique et physiologique, Delsarte établit un lien entre le geste et cette « science » des valeurs expressives.

> Par le biais de la séméiotique, science des signes physionomiques d'une passion, [on] est en mesure de distinguer la valeur des agents expressifs, d'en étudier le sens et de connaître la somme des mouvements possibles. Ainsi les fondements des phénomènes expressifs sont-ils explicités (François Delsarte, *Mécanisme de l'être*, manuscrit, c. 1860. Special Collection (HML). *Box* 1, *folder* 36a).

Certes, les lois de la mimique delsartiennes[15] permettent d'expliciter 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.

Pour Delsarte, l'*esthétique* constitue une discipline autonome, une réflexion et une expérience vécue de la pratique artistique. À partir de l'analyse de faits observables et par le biais de 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. L'esthétique delsartienne se manifeste donc à partir d'une capacité d'observation et se caractérise par la maîtrise des lois expressives.

L'esthétique relève d'une sensibilité interne, de la maîtrise de l'activité artistique et d'un pouvoir de réalisation. L'acte esthétique s'oppose à la démarche de l'esprit, de la raison. Il s'agit d'une pratique de l'intuition où l'interprète s'engage d'une manière directe, globale dans l'acte ; où il devient agent créateur. « La séméiotique est une science, l'esthétique un acte de génie. » (François Delsarte, *Série de gestes pour exercices*, *op. cit.*). 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'interprétation[16]. Aussi l'esthétique delsartienne est-elle conçue telle une *science des formes* (Souriau, 2004 : 691) dont les valeurs donnent naissance à un corps expressif se situant à l'intérieur d'un espace de recherche, d'essais, d'exploration. Bref, l'*esthétique* delsartienne se définit tel un acte d'invention.

Conclusion

La séméiotique occupe un rôle de premier plan dans l'ordre esthétique delsartien : elle forme son fondement. « Tel est le mécanisme qu'il faut étudier pour constituer la séméiotique, […] et telle est la base sur laquelle doit enfin se fonder l'esthétique. » (Delsarte, *Mécanisme de l'être*, manuscrit, Delsarte Special Collections (HML). *Box* 1, *folder* 36a). La séméiotique delsartienne s'intéresse au signe gestuel et permet de distinguer les caractéristiques physionomiques d'une passion. Par cette étude de variations d'attitudes, Delsarte détermine la valeur des agents expressifs.

L'esthétique, elle, associe la passion au signe. L'activité immanente du sujet agissant (manifestation des sentiments intérieurs) constitue l'essentiel de l'esthétique delsartienne qui forme un cas révélateur, un 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.

Delsarte a su caractériser l'émotion ; il a su distinguer les mouvements de l'âme et leurs indices corporels. Par ses observations minutieuses, il a su dresser un tableau de fragments anatomiques et définir, à travers leurs variations, les indices correspondant aux nuances expressives de la vie affective. À partir d'ordres de mouvements, Delsarte a su identifier les agents expressifs et, différemment de ses prédécesseurs, concevoir non plus le corps tel un simple objet de déchiffrement (philosophie classique de l'expression), mais comme outil d'exploration des possibilités corporelles, un corps autonome doté d'un champ spécifique d'expression.

De plus, Delsarte a su identifier les agents qui forment la dynamique corporelle (lois expressives) et aménager un champ d'application qui ouvre l'accès à une dimension exploratoire, à une pratique d'intégration et à l'action libéralisatrice de réseaux d'expression. Aussi, le corps delsartien[17] fonde l'origine de la vision contemporaine du corps de l'interprète.

La connaissance, l'application et la maîtrise des ordres de mouvements delsartiens (lois de séméiotique, de statique, de dynamique et l'esthétique) pénétreront et révolutionneront la pratique de plusieurs disciplines artistiques au XX^{e} siècle. L'intérêt de la réflexion delsartienne sur l'art d'interprétation et l'étendue des registres expressifs trouveront une application préférentielle en modernité.

Notes

1. Dès 1839, débute le *Cours d'esthétique appliquée* qui couvre les domaines de l'éloquence, de la plastique et de la musique.

2. Nous nous référons ici à Nancy Lee Chalfa Ruyter (*Reformers and visionaries*, New York, Dance Horizons, 1979, p. 1-18 ; *The Cultivation of Body and Mind in Nineteenth-Century American Delsartism*, Westport, Greenwood press, 1999, p. 1-15), à Ted Shawn, *Every little movement; a book about François Delsarte*, Brooklyn, Dance Horizons, 1968 ; *Chaque petit movement, À propos de François Delsarte*, Bruxelles, Éditions Complexe et Centre national de la danse, 2005, édition préparée par Annie Suquet, et à Paul Bourcier, *Histoire de la danse en Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 1978 ; réédition, 1994, p. 51-56.

3. 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 : 134).

4. Jean Léonor Le Gallois de Grimarest fournit en 1707 un *Traité du récitatif*. Ce dernier fournit des recommandations à l'acteur, à l'orateur et au chanteur.

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

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

7. 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 : « À une époque où on considérait la manifestation des émotions comme une faiblesse, le comédien avait recours à une procédure de rappel de l'image afin d'évoquer des réactions internes assez fortes pour causer une action externe, mais pas au point de les rendre incontrôlables. La clé de la caractérisation rationnelle ["rational characterisation"], donc, est l'habilité du comédien à mémoriser un trésor d'images afin de reproduire de manière mimétique le comportement d'un personnage proprement bienséant » (Golding, 1984 : 137, notre traduction). 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 ».

8. Claire-Josèphe Léris dite M^lle^ Clairon ou encore la Clairon. Âgée 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. Clairon assure dans l'histoire de la déclamation une préférence pour une diction dite « naturelle ».

9. 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).

10 Au XVIII^e^ siècle, l'idée de *génie* est associée à la notion de nature esthétique qui joint le pouvoir sensible au dynamisme créateur.

11. Comme nous le verrons, Delsarte s'inscrit à l'intérieur même de ce débat qui fait rage en France aux cours de la seconde moitié du XVIII^e^ siècle. Les lois expressives delsartiennes relèvent à la fois de ce jeu de la raison et de celui de l'impulsion, de l'élan, de la fougue.

12. Nous citons ici des passages tirés du *Cours d'Esthétique appliquée* que Delsarte prononce en 1858 (manuscrit, Delsarte Special Collections (HML). *Box* 2a, *folder* 86).

13. Nous présentons une planche où figure 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 sourcil et de la paupière. C'est alors qu'il est possible de constater les activités de l'agent expressif et de les associer aux mouvements de l'âme.

14. Dès sa parution en 1820, l'ouvrage *Idées sur le geste et l'action théâtrale* de Johann Jakob Engel (1741-1802) devient célèbre en Europe. Tout comme Delsarte, Engel était à la recherche d'un système de transcription de la mimique. Et comme Delsarte, Engel se questionnera à savoir comment reconnaître, maîtriser et développer le geste.

15. Delsarte 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 l'harmonie, selon la raison d'être de leur prédominance. Chez Delsarte, le geste se subdivise en trois catégories, soit la *séméiotique*, la *statique* et la *dynamique*. Ces trois ensembles s'inscrivent à l'intérieur d'une dynamique d'interdépendance. La statique vise une disposition harmonieuse des segments du corps à l'état de repos. La dynamique, elle, forme la connaissance du mouvement expressif. Elle implique ce qui traduit le mouvement des agents expressifs et leurs éléments successifs

16. Nous oserions prétendre qu'à partir des lois et de l'esthétique, Delsarte combine le style de jeu de la raison (M^{lle} Clairon) et celui de la sensibilité (M^{lle} Dumesnil). Fait intéressant à noter, c'est à partir de 1871, à New York, que James Steele MacKaye (1842-1894), élève de Delsarte, fonde des écoles professionnelle d'acteurs. Tout comme Delsarte, MacKaye est convaincu qu'il est nécessaire de former chacun des agents expressifs de l'acteur (Gauthier, 2012).

17. Il s'agit d'un corps considéré tel un matériau à perfectionner au point d'en faire un instrument où la puissance plastique de l'âme permette de spiritualiser le corps.

Bibliographie

ASLAN, Odette.(1974), *L'Acteur au XX^{e} siècle : Éthique et technique*, Paris, Seghers ; (2005) édition remaniée et augmentée, Vic la Gardiole, L'Entretemps.

AUSTIN, Gilbert (1966), *Chironomia or a Treatise on Rhetorial Delivery*, Londres, W. Bulmer and Co., Cleveland-Row, St-James's, 1806, dans Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press.

BARY, René (1679), *Methode pour bien prononcer un discours & pour le bien animer. Ouvrage tres-utile à tous ceux qui parlent en public, & particulierement aux prédicateurs, & aux advocats*, Paris, Denys Thierry.

BOURCIER, Paul (1978), *Histoire de la danse en Occident*, Paris, Éditions du Seuil ; (1994) édition remaniée et augmentée, Paris, Seuil.

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

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

COCKIN, William (1775), *The Art of Delivering Written Language*, London, H. Hugues for J. Dodsley.

DELSARTE, François (1858), *Cours d'Esthétique appliquée*, manuscrit, Delsarte Special Collections, Hill Memorial Library, Louisiana State University (HML). *Box* 2a, *folder* 86.

DELSARTE, François (1860), *Mécanisme de l'être*, manuscrit, Delsarte Special Collections (HML). *Box* 1, *folder* 36a.

DELSARTE, François (v. 1861), *Série de gestes pour exercices*, manuscrit, Delsarte Special Collections (HML). *Box* 3, *folder* 11.

DORAT, Claude-Joseph (1766), *La déclamation théâtrale*, Paris, Sébastien Jorry dans S. Chaouche, *Écrits sur l'art théâtral, Spectateurs, 1753-1801*, éd. S. Chaouche, Paris, Honoré Champion, collection l'Âge des Lumières, vol. I.

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

DUVIGNAUD, Jean (1965), *L'acteur: Esquisse d'une sociologie du comédien*, Coll. « Bibliothèque des idées », Paris, NRF / Gallimard.

GAUTHIER, Benoît (2011), *Édition de manuscrits de François Delsarte et examen de leur pertinence épistémologique dans la formation d'un corps scénique moderne*, thèse de 3^e^ cycle en Études et pratiques des arts, Faculté des arts, soutenue publiquement le 21 septembre 2011, sous la direction d'André G. Bourassa, Université du Québec à Montréal.

GAUTHIER, Benoît (2012), « François Delsarte, maître du mouvement expressif », ACFAS, *publications Découvrir*, avril 2012, http://www.acfas.ca/publications/decouvrir/2012/04/francois-delsarte-maitre-mouvement-expressif

GIRAUDET, Alfred (1895), *Mimique, physionomie et gestes d'après le système de François Delsarte*, Paris, ancienne maison Quentin, Librairies-Imprimeries réunies.

GOLDING, Alfred Siemon (1984), *Classicistic acting : Two Centuries of a Performance tradition at the Amsterdam Schouwburg*, Boston, University Press of America.

GRIMAREST, Jean Léonor Le Gallois (1707), *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*, Paris, J. Le Fèvre.

GROS DE GASQUET, Julia (2006), *En disant l'alexandrin : l'acteur tragique et son art, XVII^e - XVIII^e siècle*, Paris, Honoré Champion.

LARIVE (1804), *Cours de déclamation*, Paris, Delaunay.

LARIVE (1801), *Réflexions sur l'art théâtral*, Paris, Rondonneau dans S. Chaouche (2005), *Écrits sur l'art théâtral, Acteurs, 1753-1801*, éd. S. Chaouche, Paris, Honoré Champion, collection l'Âge des Lumières, vol. II.

LE BRUN, Charles (1982), *Méthode pour apprendre à dessiner les passions*, Hidesheim (All.), G. Olms.

LE FAUCHEUR, Michel (1675), *Traitté de l'action de l'orateur, ou de la prononciation et du geste*, Paris, Augustin Courbé.

MARMONTEL (1753), « Déclamation théâtrale », *Encyclopédie* dans S. Chaouche, *Écrits sur l'art théâtral, Spectateurs, 1753-1801*, éd. S. Chaouche, Paris, Honoré Champion, collection l'Âge des Lumières, vol. 1.

RUYTER, Nancy Lee Chalfa (1979), *Reformers and visionaries : The Americanization of the Art of Dance*. New York, Dance Horizons.

RUYTER, Nancy Lee Chalfa (1999), *The Cultivation of Body and Mind in Nineteenth-Century American Delsartism : Contributions to the Study of Music and Dance*, Wesport (Connecticut), Greenwood Press.

SHAWN, Ted (1968), *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.

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

SOURIAU, Étienne et Anne Souriau (dir. publ.) (2004), *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, Quadrige, PUF.