



HAL
open science

François Delsarte (1811-1871) et les comédiens français Rachel et Frédérick Lemaître : réalité et fiction

Marc Lacheney

► **To cite this version:**

Marc Lacheney. François Delsarte (1811-1871) et les comédiens français Rachel et Frédérick Lemaître : réalité et fiction. Elena Randi; Simona Brunetti. I movimenti dell'anima. François Delsarte fra teatro e danza, Edizioni di Pagina, pp.115-128, 2013. hal-02305753

HAL Id: hal-02305753

<https://hal.science/hal-02305753>

Submitted on 4 Oct 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

François Delsarte (1811-1871) et les comédiens français Rachel et Frédérick Lemaître : réalité et fiction¹

(Marc Lacheney, Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis)

Le titre de cette contribution suggère l'éventualité de « relations » entre François Delsarte et la plus célèbre tragédienne française de l'époque romantique, Rachel. Tenter de répondre à ce problème épineux présuppose de se demander d'abord ici ce que l'on entend précisément par « relations ». S'agit-il en l'occurrence de rapports politiques, sociaux, économiques, humains ? En d'autres termes, quelle a bien pu être la véritable *nature* des « relations » entre Delsarte et Rachel ? Amicales, professionnelles, épistolaires ou seulement superficielles ? Cette première question, fondamentale, en soulève immédiatement une seconde : les « relations » entre ces deux artistes ont-elles reposé sur des liens de dépendance ou d'influence réciproque, ou bien plutôt sur un certain déséquilibre favorisant l'un au détriment de l'autre ?

Un autre obstacle, pour ainsi dire méthodologique, auquel on ne tarde pas à se heurter en se penchant sur les liens entre Delsarte et Rachel, tient à l'aspect essentiellement oral de la transmission de l'enseignement de Delsarte – sans même parler du « caractère de relativité attribué par Delsarte à l'écriture »² – et, corollaire de cette situation, à l'état extrêmement lacunaire du legs delsartien (dû à la dispersion des archives de part et d'autre de l'Atlantique et à la perte d'une partie d'entre elles), qui place l'interprète actuel de Delsarte face à des difficultés parfois insurmontables : ce dernier a beau avoir laissé bon nombre de manuscrits (12 grandes boîtes remplies de manuscrits se trouvent à la *Hill Memorial Library* en Louisiane), de lettres, et même une esquisse autobiographique, il n'a légué à la postérité aucune œuvre écrite pouvant prétendre, de près ou de loin, au statut de bilan ou de « somme » de ses recherches à la fois théoriques et empiriques. Très concrètement, les traces écrites de « relations » entre Delsarte et Rachel sont extrêmement minces, voire quasi inexistantes : dans

¹ Cette contribution est la version remaniée et augmentée d'une intervention initialement présentée en allemand, le 12 novembre 2011, au colloque « 200 Jahre François Delsarte » organisé par Mathias Spohr à l'*Akademie für gesprochenes Wort* de Stuttgart.

² E. Randi, *François Delsarte : la question herméneutique et l'art du comédien*, in F. Waille (dir.), *Trois décennies de recherche européenne sur François Delsarte*, L'Harmattan, Paris 2011, pp. 95-127, citation p. 105.

la correspondance et les écrits de Rachel, le nom de Delsarte n'est même pas cité ; dans ceux de Delsarte, les références à la tragédienne française ne sont guère plus nombreuses.

Je suis, par conséquent, contraint de partir d'une hypothèse de travail hautement incertaine, qu'un certain nombre d'interprètes de Delsarte présentent toutefois (trop) souvent comme une évidence qu'il serait donc inutile et superflu de soumettre à un examen critique : Delsarte fut le professeur de Rachel et entretint avec elle des relations que l'on pourrait alors, en toute logique, considérer comme des rapports de maître à élève. On ne saurait toutefois perdre de vue que Delsarte accéda, dès son vivant, au statut de légende ou de mythe³, dimension qui fut largement perpétuée, et même renforcée, par ses nombreux disciples et thuriféraires – obérant par là même une approche fiable et proprement scientifique tant de la vie que de l'œuvre de Delsarte. Dans le cas précis qui nous occupe, la question se pose de savoir si les « relations » entre Delsarte et Rachel ne constituent pas, précisément, une part du « mythe Delsarte ».

1. Delsarte fut-il le professeur de théâtre de Rachel ? Entre présomption et probabilité

Parmi les nombreuses légendes, sans cesse réactivées, qui circulent autour du nom de François Delsarte, il existe celle de sa prétendue position de professeur de la future « reine de la tragédie » sur les planches de la Comédie-Française au dix-neuvième siècle : Elisabeth Rachel Félix, dite Rachel (1821-1858)⁴. Ainsi peut-on lire, sur la page allemande de Wikipédia au sujet de Delsarte : « Depuis 1839, Delsarte donna ses *Cours d'esthétique appliquée*, qui furent fréquentés par des artistes connus dans le monde du spectacle, comme Henriette Sontag ou Rachel. »

Ces propos peuvent-ils être confirmés par des exemples concrets ou doivent-ils être, au contraire, réfutés par un certain nombre de contre-exemples précis ?

³ Alain Porte avait lui aussi déjà insisté sur la dimension mythique de Delsarte dans son article *François Delsarte (1811-1871) : le théâtre et l'esprit de l'auteur*, in R. Hainaux (dir.), *Les fondements du mouvement scénique*, Editions Rumeur des Âges et Maison de Polichinelle, La Rochelle, Saintes 1993, pp. 13-28, citation p. 13 (texte repris sous une forme partiellement remaniée in F. Waille (dir.), *Trois décennies*, op. cit., pp. 79-94, citation pp. 79 sq.). Sur la dimension à la fois mythique et « légendaire » de Delsarte, voir par ailleurs A.-M. Drouin-Hans, *La sémiologie du geste au service de l'acteur et du danseur : le système de François Delsarte (1811-1871)*, in F. Waille (dir.), *Trois décennies*, op. cit., pp. 61-78, surtout pp. 61 sq. (« François Delsarte : les échos d'une légende »).

⁴ Sur Rachel, voir en particulier P. Hagenauer, *Rachel, princesse de théâtre et cœur passionné*, Navarre, Paris 1957.

Rappelons tout d'abord que Rachel eut, à la Comédie-Française, *un* grand maître, qui ne répondait pas au nom de Delsarte : il s'agit de Joseph-Isidore Samson (1793-1871), célèbre acteur et professeur au Conservatoire. Ce dernier ne tarda pas à remarquer le potentiel de Rachel et à la prendre sous son aile, n'hésitant pas à lui transmettre tout son savoir en matière d'art dramatique. Il est du reste possible de se faire une idée relativement précise de la teneur de leurs échanges grâce à la correspondance – pas toujours paisible, mais sans cesse passionnante – entre le maître et son élève⁵. C'est dans ce contexte, en particulier grâce au puissant soutien de Samson, que Rachel se transforma rapidement en une sorte d'incarnation de la muse tragique à la Comédie-Française, jouant dès lors sur cette scène prestigieuse tous les grands rôles tragiques du répertoire classique, comme Hermione, Andromaque, Roxane, Esther, Chimène, Judith, Bérénice, Electre, Athalie ou Phèdre, son rôle le plus célèbre, avec lequel elle connut un triomphe en 1843 sur les planches de la Comédie-Française.

Exception faite de la formation de Rachel, au sein de laquelle Delsarte ne joua donc, de toute évidence, aucun rôle, un échange épistolaire inédit⁶, bref mais riche d'informations, confirmerait l'hypothèse quelque peu incertaine de relations de type « maître à élève » entre Delsarte et Rachel. Voici le texte de la lettre (hélas non datée) d'une certaine Marie Fournier à l'adresse du directeur ou du conservateur de la bibliothèque de la Comédie-Française :

Monsieur,

Depuis longtemps en quête d'une technique solide du métier de comédienne, j'ai pioché un peu dans tous les cours ce que j'ai bien voulu y prendre. Mais la « révélation » s'est faite lorsque je suis partie à Boston, où j'ai rencontré un merveilleux acteur et metteur en scène chevronné, mon actuel professeur, M. Niels Miller, qui m'a fait découvrir – chose étrange – le professeur de Rachel (et de Steve – sic ! – MacKaye), François Delsarte, né à Solesmes, mort en 1871. Celui-ci semble avoir été oublié en France, tandis qu'en Amérique, par Frances Robinson-Duff qui a enseigné la technique de Delsarte à Catherine Hepburn elle-même (et à M. Niels Miller), son influence a été décisive dans tous les domaines artistiques (Helen Hayes fut élève de Frances Robinson-Duff ; toute la chorégraphie moderne repose sur les théories de Delsarte).

M. Niels Miller prépare un livre sur François Delsarte. En tant que collaboratrice, je souhaiterais vous demander quelque petite faveur : comme la technique de Delsarte est basée sur son observation approfondie de l'art (grec en particulier) et sur le jeu des Comédiens Français, jeu nourri de tout un passé glorieux et d'une tradition sûre, j'ai pensé qu'il serait en votre pouvoir de m'aider dans mes recherches et de m'envoyer tous les documents sur François Delsarte qui prouveraient son existence, sa valeur et son influence en France. [...]

⁵ Sur les liens entre Samson et Rachel, voir Rachel et Samson, *Souvenirs de théâtre*, Ollendorff, Paris 1898, et *Mémoires de Samson de la Comédie-Française*, Ollendorff, Paris 1882 (surtout pp. 304 sq.).

⁶ Bibliothèque de la Comédie-Française : Dossier Rachel (ne contient ni indications ni numérotation précises).

Merci infiniment, avec tous mes respects.

Marie FOURNIER

Indépendamment des remarques intéressantes que l'on trouve ici sur les répercussions artistiques de Delsarte aux Etats-Unis et qui tranchent avec son absence d'influence durable dans son propre pays (la France), Marie Fournier défend en l'occurrence comme une évidence la thèse selon laquelle Delsarte aurait bien été le professeur de Rachel.

Noëlle Guibert, alors conservatrice de la bibliothèque de la Comédie-Française, donna pourtant, le vingt-deux mai 1985, la réponse suivante à la lettre de Marie Fournier, qui réfute en grande partie les affirmations avancées par cette dernière :

Mademoiselle,

Je vous réponds très tardivement car je n'avais jusqu'à présent que peu d'information sur Delsarte. Il n'a jamais été le professeur de Rachel, qui a été uniquement l'élève du Comédien Français Samson. Delsarte était un artiste lyrique qui a bien connu Rachel et aurait sans doute beaucoup souhaité avoir l'occasion de jouer avec elle. Il était également le beau-frère du peintre Amaury Duval, qui a fait l'un des portraits de Rachel.

Veillez croire, Mademoiselle, à l'expression de ma considération distinguée.
Noëlle Guibert, Conservateur.

La thèse consistant à considérer Delsarte comme le professeur de Rachel se voit donc ici fondamentalement et énergiquement rejetée, tandis que celle de l'existence de liens, voire d'une éventuelle amitié entre les deux artistes n'est ni réfutée ni exclue.

Alors que Ted Shawn renvoie, dans *Chaque petit mouvement. A propos de François Delsarte*, aux rubriques nécrologiques citant les nombreuses célébrités qui auraient compté parmi les « élèves » de Delsarte (Mlle Rachel, William MacReady, Henriette Sontag, Monsabre, Georges Bizet (le compositeur de *Carmen* et neveu de Delsarte), l'abbé de Notre-Dame⁷), la traductrice française de l'ouvrage, Annie Suquet, se range, elle, non pas à l'avis de Shawn, mais très précisément à celui de la conservatrice de la bibliothèque de la Comédie-

⁷ T. Shawn, *Chaque petit mouvement. A propos de François Delsarte*, traduit de l'anglais (américain) par A. Suquet, préface de N. L. Ruyter, Editions Complexe et Centre national de la danse, Bruxelles 2005, p. 54.

Française au sujet des « relations » de Delsarte avec Rachel : « Il semble peu vraisemblable que Rachel ait jamais étudié avec Delsarte »⁸.

2. Les relations Delsarte-Rachel : une pure invention ?

Par conséquent, il est permis de se demander si les « relations » entre Delsarte et Rachel, aussi régulièrement invoquées que niées, sont uniquement le fait d'une invention ou d'une reconstruction postérieure, ou bien si elles possèdent malgré tout un certain degré – même minime – de vérité.

Dans *François Delsarte : une anthologie*, Alain Porte note :

On a parfois colporté, par ce trait qu'on ne prête qu'aux riches, que Rachel, l'incarnation vivante et légendaire de la tragédie (*Phèdre*, de Racine, fut sa gloire absolue), avait suivi les leçons de Delsarte. Nous n'avons jamais trouvé trace d'une relation professionnelle entre les deux artistes. [...] En tout cas, Rachel était perçue comme une novatrice au sein d'une tradition. [...] Son instinct au service des « classiques » pouvait toucher Delsarte⁹.

Il existe toutefois une lettre – hélas une nouvelle fois non datée –, conservée à la bibliothèque du musée Calvet d'Avignon, qui témoigne d'un échange concret entre Delsarte et Rachel :

Chère Madame,
J'ai reçu, hier seulement, une carte de vous, où j'apprends que vous étiez visible pour moi *le jeudi 11 mars* – souligné par Delsarte – !. Je n'ai donc pas pu répondre à cette bonne invitation.
Cette carte, qui m'était adressée rue de Verneuil, où je n'ai jamais demeuré, a fait, avant de me parvenir, tous les quartiers de Paris.
Or, voici mon adresse : *rue de Chaillot 36*.
Je regrette d'autant plus de n'avoir pas eu l'honneur de vous voir que j'avais une faveur insigne à solliciter auprès de vous. Mais vous me permettrez sans doute de vous adresser ici ma demande. Voici, sans plus de préambule, ce dont il s'agit :
Je donne un concert à la salle Hertz dans la semaine de Pâques ; à propos de ce concert, je disais à Madame Guyot des Fontaines, qui veut bien s'occuper tout particulièrement du placement de

⁸ *Ibid.*, citation p. 224 (note de la traductrice).

⁹ A. Porte, *François Delsarte : une anthologie*, IPMC, La Villette, Paris 1992, citation p. 31 (note 36). Dans cet ouvrage, qui présente l'avantage (crucial !) de mettre à la disposition du public un vaste *corpus* de textes de Delsarte, l'auteur a hélas le défaut, particulièrement handicapant dans la perspective d'un travail scientifique sur Delsarte, de ne pas toujours citer ses sources avec précision.

mes billets : ah si je pouvais avoir le concours de Mme Rachel ! ... Pourquoi ne le lui demanderiez-vous pas ? me dit-elle, personne n'est plus obligeant qu'elle... Je le sais bien, mais je n'oserais pas faire cette démarche... Vous avez tort – J'ai longtemps hésité et voilà cependant que, plus enhardi, je viens aujourd'hui vous demander cette grâce, à laquelle je ne puis vous dire tout le prix que j'attacherais, et comme artiste, et comme père de famille.

Un bon accueil fait à cette demande serait, en effet, pour le premier, un honneur très grand, et pour le second, un véritable bienfait.

Cependant, si cette démarche vous paraît indiscreète, je vous conjure de la considérer comme non avenue et de croire que je n'en serai pas moins votre très humble et

très obéissant serviteur

François Delsarte

*Rue de Chaillot 36*¹⁰.

De cette lettre de Delsarte à Rachel, il est possible de tirer un certain nombre d'enseignements. Outre la signification proprement historique du document, il ressort de cette missive un ton si déférent, voire si soumis, qu'il apparaît bien difficile de s'imaginer des relations étroites, notamment amicales, entre les deux artistes : la lettre à Rachel montre tout simplement que Delsarte a éprouvé une vive admiration pour le talent de la comédienne et que, contrairement à certaines traditions (en particulier « baroques ») qu'il considérait comme surannées au sein du Théâtre-Français, il ne l'a nullement condamné. Si des « relations » ont jamais existé entre Delsarte et Rachel, elles se sont probablement limitées à des questions d'ordre purement professionnel. Le ton employé par Delsarte dans sa lettre à Rachel montre aussi très clairement que Delsarte n'a sans doute jamais été le professeur de Rachel. En l'occurrence, il ne s'agit pas de la plume d'un professeur s'adressant à une ancienne élève, mais d'un artiste qui se positionne dans l'espoir d'obtenir une « faveur » d'un autre artiste, jouissant d'une influence supérieure dans le champ théâtral et artistique de son temps. Très nettement, notamment en recourant à un ton emphatique d'humilité et de respect à l'égard de la destinataire de ses lignes, Delsarte se présente comme le « dominé » dans son rapport à Rachel, qui occupait de fait une position centrale dans le champ artistique de l'époque, contrairement à Delsarte, qui a toujours – malgré l'*aura* certaine dont il bénéficiait parmi ses nombreux admirateurs – fait office de « marginal », d'artiste « à part »¹¹. Il ressort donc clairement de la lettre de Delsarte à Rachel qu'il existait alors encore un large fossé séparant

¹⁰ Ce précieux document m'a été transmis par M. Michel Chazottes, à qui j'adresse ici mes remerciements les plus cordiaux. Je précise que la ponctuation, qui peut sembler parfois surprenante, a été entièrement conservée et n'a fait l'objet d'aucune modification.

¹¹ A. Porte, *François Delsarte : une anthologie*, op. cit., p. 156. La notion de « marginalité » est appliquée à Delsarte également par A.-M. Drouin-Hans (*La sémiologie du geste*, in F. Waille (dir.), *Trois décennies*, op. cit., pp. 61-78, ici : p. 65), qui insiste en l'occurrence sur la position « complètement à part » (p. 66) de Delsarte au sein des théoriciens du geste.

l'art dramatique « d'en haut » de celui « d'en bas », décalage qui n'allait s'aplanir qu'une génération plus tard.

Le fait qu'il n'y ait, en dehors de la lettre de Delsarte, aucune (ou presque aucune) trace écrite d'une quelconque relation entre Delsarte et Rachel ne signifie pas pour autant, cela va de soi, que cette relation n'ait pas existé. Tel est le point de vue de ceux qui, à l'instar d'Anne-Marie Drouin-Hans ou de Franck Waïlle¹², persistent aujourd'hui – sans néanmoins citer leurs sources – à défendre la thèse selon laquelle Rachel aurait fréquenté, comme tant de ses illustres contemporains, les cours de Delsarte. Aujourd'hui, l'interprète en est pourtant nécessairement réduit à certaines hypothèses et suppositions qui ne sauraient aucunement prétendre au statut de jugement ferme et définitif sur les relations – sans doute en partie inventées et en partie réelles – entre Delsarte et Rachel. La plus grande prudence est de mise pour quiconque prétend aujourd'hui tâcher de percer avec honnêteté le « mystère » Delsarte.

3. Delsarte et le comédien français Frédérick Lemaître : un modèle pour la conception delsartienne d'un théâtre vivant ?

Après cette quête en grande partie infructueuse de traces d'une véritable relation entre Delsarte et Rachel, on peut par conséquent se demander si (et si oui dans quelle mesure) Delsarte a, malgré tout, entretenu des rapports plus ou moins étroits avec le théâtre français de son temps. Si l'on commence par se pencher avec précision sur les œuvres, lettres, manuscrits, souvenirs et mémoires des personnalités les plus célèbres, à l'époque de Delsarte, de la Comédie-Française (Jean-Baptiste Bressant, Constant Coquelin, Louis Delaunay, Frédéric Febvre, Edmond Got, Mounet-Sully ou Samson), force est de constater que le nom de Delsarte n'apparaît pas une seule fois, comme si l'univers de Delsarte leur avait été pour ainsi dire parfaitement étranger. En revanche, l'examen des réflexions, certes non systématiques mais toujours fort instructives, de Delsarte sur l'art dramatique fournit un accès intéressant à la question des rapports de Delsarte au théâtre et aux comédiens de son temps.

¹² Dans son article *La sémiologie du geste* (in F. Waïlle (dir.), *Trois décennies*, op. cit., pp. 61-78, ici : p. 62), A.-M. Drouin-Hans déclare ainsi, sans fournir la moindre référence ou preuve à l'appui de son propos : « De son vivant, Delsarte a une certaine notoriété. Il donne des cours et des conférences, anime des séances dramatiques et musicales, fréquentées par des personnalités artistiques et littéraires, parmi lesquelles on trouve des noms célèbres : Rachel, Gounod, Berlioz, Bizet son neveu etc. » Dans sa présentation de la « Diffusion des enseignements de Delsarte dans l'espace occidental : hypothèses et certitudes » (in : *ibid.*, pp. 193-233, ici : p. 195), F. Waïlle lui emboîte le pas.

L'intérêt de Delsarte pour le théâtre, étudié ailleurs par Alain Porte¹³, trouve à plusieurs reprises écho dans ses réflexions éparses sur l'art dramatique. Concernant le public auquel Delsarte a eu affaire, il faut d'emblée préciser ici que les élèves qui ont fréquenté ses cours de chant et de déclamation ont surtout été ceux qui, déçus par l'institution officielle du Conservatoire (fondé en 1784 sous le nom de l'École royale de chant et de déclamation), avaient rejeté cette dernière pour mieux se tourner vers les enseignements plus ouverts de Delsarte. Dans les observations que fait Delsarte sur le théâtre et l'art dramatique, on trouve ainsi d'importantes remarques sur les limites des enseignements prônés par le Conservatoire (j'y reviendrai), mais aussi sur celles de la voix et de la parole articulée, ainsi que sur leur indispensable complément aux yeux de Delsarte : la gestuelle. La voix, la parole articulée et le geste (conçus comme une triade artistique) constituent pour Delsarte un ensemble indissociable, qui lui apparaît comme le seul moyen de réunir un sentiment et son expression physique. Sur ce point, Delsarte évoque une synthèse ou une symbiose entre l'esthétique et la « séméiotique », c'est-à-dire la science des signes.

Un manuscrit de Delsarte, portant le titre – si caractéristique de sa pensée mouvante et dynamique – *Préliminaires de l'histoire de mes découvertes*, contient une sorte de synthèse de ses observations et réflexions majeures sur l'art dramatique. Dans ce texte, Delsarte établit une distinction particulièrement éclairante entre « l'art d'écrire » propre à l'auteur et « l'art de dire » du comédien. En opposition délibérée à la « pédagogie » de ses anciens professeurs de déclamation du Conservatoire (et à la tradition cultivée par la Comédie-Française, par exemple avec Samson), qui se présentent comme les seuls détenteurs de la vérité du bien-dire, Delsarte refuse farouchement de se prononcer en faveur d'une manière unique, par essence contestable, d'interpréter les textes de La Fontaine, mais opte au contraire pour « cent mille manières différentes » de revivifier l'œuvre de l'auteur des *Fables*¹⁴. C'est dans ce contexte que Delsarte fait intervenir l'importance, cruciale à ses yeux, de l'opposition entre le « talent » de l'acteur – en prenant pour exemple le comédien français Frédéric Antoine Louis Prosper, dit Frédérick Lemaître (1800-1876)¹⁵ – et « l'esprit de l'auteur », notion problématique dont Delsarte fait très peu de cas.

Après des études au Conservatoire (comme Delsarte) et une entrée à l'Odéon dès 1820, Frédérick Lemaître ne tarda pas à devenir la « star » du boulevard du Crime, puis un

¹³ A. Porte, *François Delsarte (1811-1871) : le théâtre et l'esprit de l'auteur*, op. cit.

¹⁴ A. Porte, *François Delsarte : une anthologie*, op. cit., p. 204.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 204-206.

interprète recherché du drame romantique. Il reçut même le surnom de « Talma des Boulevards », en signe d'hommage à son illustre « prédécesseur ». Avec Marie Dorval, il forma à son époque un couple dramatique qui resta longtemps inégalé. Parmi les caractéristiques principales du jeu de Lemaître rapportées par ses contemporains figuraient une puissante créativité et une grande faculté d'adaptation, mais aussi l'outrance, qui devint avec lui une part essentielle de l'esthétique dramatique. Comme le fait remarquer Gérard Gengembre, « [à] chaque représentation, Frédérick Lemaître donnait libre cours à sa fantaisie, improvisait de nouvelles farces, combinait de nouveaux effets »¹⁶. Malgré tout, Victor Hugo, qui voyait en Lemaître un comédien de génie, ne parvint pas à le faire accéder aux planches de la Comédie-Française.

Ce que Delsarte, pour sa part, appréciait particulièrement chez Lemaître, c'était sans nul doute l'originalité de son jeu, dimension à laquelle il accordait une grande valeur, et le fait que Lemaître n'hésitait pas à adopter un style de jeu individuel, c'est-à-dire ici délibérément situé en décalage avec le jeu prôné par la tradition « classique » tel qu'il pouvait être pratiqué à la Comédie-Française. L'exclamation sur laquelle s'achève la réduction théâtrale des *Mystères de Paris* d'Eugène Sue (« Partie ! Plus d'or ! Aveugle ! Oh Dieu !! »), que la tradition de l'art dramatique avait, jusqu'à l'interprétation de Lemaître, tenue pour un défi ou un blasphème, se voit dorénavant jouée par Lemaître comme s'il s'agissait de l'expression d'un remerciement à Dieu, voire d'un repentir ou d'une rédemption. Ce qui importe ici à Delsarte, ce n'est pas tant de vanter la justesse de l'interprétation de Lemaître que d'en souligner la cohérence herméneutique, fruit d'un travail pertinent à la fois sur la voix et sur la mimique : Delsarte en vient ainsi à constater un net contraste entre le talent créateur d'un comédien comme Lemaître et le jeu que la tradition avait jusque-là considéré comme le seul légitime et approprié. Delsarte approuve ici clairement ce changement de paradigme introduit par Lemaître dans l'art dramatique et sa rupture avec une certaine tradition de l'interprétation scénique :

Ainsi, MM., Frédérick n'était pas là dans l'esprit de l'auteur, mais je doute très fort que cet auteur fût tenté de s'en plaindre.

Donc, voilà comment le génie sait, en matière d'expression, se passer de ces traditions vaines et presque toujours erronées, et voilà comment il sait honorer l'auteur dont il se fait l'interprète. Dût-il, en

¹⁶ G. Gengembre, *Le théâtre français au 19^e siècle (1789-1900)*, Armand Colin, Paris 1999, citation p. 67.

traduisant son œuvre, n'être pas d'accord avec l'esprit qui l'a dictée, il saura du moins lui attribuer toujours un sens juste et hautement avouable¹⁷.

Un peu plus loin, il note encore :

D'après ce que j'ai établi, Messieurs, il est aisé de comprendre que ce qu'on appelle tradition en matière d'art n'est, et ne peut être, qu'une routine déguisée. Disons le mot : c'est l'ornière où ceux qui prétendent enseigner l'art poussent invariablement leurs élèves.

[...] Certes il y a loin de là à ce qu'il faudrait apprendre aux jeunes gens qui se destinent à l'art : il faudrait leur apprendre à se passer de maîtres¹⁸.

En d'autres termes, même si l'écrivain propose un commentaire riche et précis de son œuvre, il ne saurait en épuiser tout le sens, toutes les lectures et interprétations possibles. Fort de cette observation, Delsarte insiste sur l'espace de créativité que le texte original est en mesure d'offrir au comédien : celui-ci est libre, en s'emparant du texte de l'auteur, de lui donner son empreinte et son interprétation propres. Dans une formule lumineuse, Elena Randi a souligné l'importance pour Delsarte de « la reconnaissance de la liberté herméneutique de l'interprète »¹⁹. Les remarques de Delsarte sur l'art dramatique de Lemaître, qui ne tardent pas à se transformer en une critique ciblée de la tradition (comme « routine déguisée ») au profit d'une conception plus moderne de l'interprétation théâtrale et mettent l'accent sur la créativité du comédien, rappellent l'importance cardinale, pour Delsarte, de l'originalité du comédien et l'authenticité du jeu comme expression du potentiel intérieur créateur – c'est-à-dire exactement ce que Delsarte lui-même qualifia d'« esthétique appliquée ». Ces remarques témoignent enfin sans ambages de l'aspiration delsartienne à donner un nouveau souffle et un nouvel élan aux arts de la scène en les affranchissant de pratiques traditionnelles ressenties comme surannées. La description qu'Anne Ubersfeld fait du jeu de Lemaître correspond du reste très bien à la perception par Delsarte du comédien français comme rénovateur de la tradition : « Son talent est un composé de naturel et de grandeur ; essentiellement inventif, il

¹⁷ A. Porte, *François Delsarte : une anthologie*, op. cit., citation p. 206.

¹⁸ *Ibid.*, citation p. 212.

¹⁹ E. Randi, *François Delsarte : la question herméneutique*, in F. Waille (dir.), *Trois décennies*, op. cit., pp. 95-127, citation p. 117.

renouvelle les rôles [...] en créant perpétuellement intonations et gestes inattendus »²⁰. Une telle conception de l'art dramatique comme expression de la créativité intérieure, de la spontanéité et de la corporéité élémentaire (notamment *via* la gestuelle et les mouvements scéniques) correspond à l'attention toute particulière que Delsarte accorde au comportement naturel (entendu ici au sens de conforme au langage idéal primitif, édénique) dans sa formation, par ailleurs très structurée, des comédiens ; elle tranche nettement avec toute notion d'apprentissage de techniques préétablies – apprentissage artificiel aux yeux de Delsarte dans la mesure où il n'est pas le fruit d'une exploration rigoureuse des potentialités intérieures inscrites chez l'élève, mais d'une acquisition obtenue à l'aide de moyens extérieurs.

Par ailleurs, en plaçant non plus l'auteur, mais le comédien au centre de l'art dramatique, Delsarte prend très délibérément le contrepied d'une conception (alors dominante) du théâtre qui voyait encore le comédien « idéal » comme un interprète servile du texte de l'auteur, autrement dit comme un simple récitant dénué de toute initiative personnelle, « un instrument docile dans les mains de l'écrivain »²¹. A l'inverse, Delsarte insiste, lui, sur le rôle fondamental que le comédien est désormais appelé à jouer sur scène, une fois qu'il sera parvenu à se détacher de « l'esprit de l'auteur », que Delsarte considère comme un leurre. C'est au comédien que revient « le dernier mot, et [c'est lui] qui donne le sens définitif au texte. C'est de lui enfin que dépend la bonne réussite d'une pièce »²². Par cette mise en avant du travail du comédien comme acte de libération et d'autonomisation vis-à-vis du texte de l'auteur, par cette quête d'un rééquilibrage entre l'auteur et le comédien, Delsarte prend une place charnière dans l'approche de l'art dramatique au dix-neuvième siècle : c'est désormais la figure du *comédien* et non plus le *texte* qui constitue le cœur d'une interprétation scénique appelée à dépasser le seul sens des mots. L'écriture n'apparaît plus ici que comme un instrument ou un outil au service de l'art du comédien.

²⁰ A. Ubersfeld, *Frédéric Lemaître*, in M. Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Bordas / SEJER, Paris 2008, citation p. 820.

²¹ E. Randi, *François Delsarte : la question herméneutique*, in F. Waille (dir.), *Trois décennies*, op. cit., pp. 95-127, citation p. 118.

²² *Ibid.*, citation p. 117.

4. Pour ne pas conclure : charme et limites du mythe

Les fantasmes et les légendes, renforcés encore ici par la transmission principalement orale de l'enseignement de Delsarte, ont bien évidemment leur charme. Ils peuvent par exemple contribuer directement à faire d'un personnage historique (comme Delsarte) un véritable mythe, en lui conférant une notoriété posthume ou en l'arrachant à la menace de l'oubli. En même temps, ils peuvent également amener à effacer les contours de ce même personnage pour les remplacer par un certain nombre de traits à fonction idéalisante, voire à lui prêter parfois des relations ou des amitiés en grande partie inventées. C'est précisément dans ces circonstances – d'ailleurs déjà du vivant de l'artiste – que naquit la légende selon laquelle Delsarte aurait été le professeur de théâtre de Rachel. S'il possède donc une force de séduction incontestable, le mythe, construction imaginaire, peut également constituer un danger pour le chercheur avide de précision historique. Le recours au mythe peut certes parfois fournir des informations sur la réalité, qu'il éclaire à un autre niveau d'interprétation, mais il peut tout aussi bien conduire – du fait même de l'idéalisation et de la déformation du réel qu'il induit – à s'en éloigner inexorablement.

De manière générale, les relations de Delsarte au monde théâtral et aux comédiens français les plus célèbres de son temps apparaissent profondément ambivalentes. D'une part, Delsarte représenta un exemple vivant pour nombre d'élèves envieux d'apprendre un jeu à multiples facettes (liant la pédagogie du chant à celle de la parole articulée et du mouvement) ; d'autre part, il demeura pour d'autres un « original » ou un marginal inclassable, situé à la marge du champ théâtral dominant de son époque : « [...] il ne sera jamais connu du grand public parisien de ce temps-là. Son action, écrit Saint-Saëns, ne s'étendait guère en dehors d'un cercle restreint d'admirateurs rachetant le petit nombre par la qualité »²³. Intégré et exclu en même temps, synthèse unique entre le chant, l'art oratoire et le travail sur le corps, Delsarte se présente aujourd'hui à nous comme un artiste aux nombreux visages, dont tous sont loin d'être parfaitement connus.

²³ S. Besin, *A la découverte de François Chéri Delsarte, ou l'injustice de l'oubli*, in F. Waille (dir.), *Trois décennies*, op. cit., pp. 19-44, citation p. 32.

Bibliographie sélective

A. Arnaud, *Delsarte, ses cours, sa méthode*, Dentu, Paris 1859.

–, *François del Sarte, ses découvertes en esthétique, sa science, sa méthode*, Librairie Charles Delagrave, Paris 1882.

U. Artioli, *Contro l'arbitrio del significante : Delsarte e l'estetica dell'espressione*, in “Il castello di Elsinore”, 17, 1993, pp. 45-69.

S. Besin, *A la découverte de François Chéri Delsarte, ou l'injustice de l'oubli*, in F. Waille (dir.), *Trois décennies de recherche européenne sur François Delsarte*, L'Harmattan, Paris 2011, pp. 19-44.

M. Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Bordas / SEJER, Paris 2008.

Abbé Delaumosne, *Pratique de l'art oratoire de Delsarte*, Joseph Albanel, Paris 1874.

A.-M. Drouin-Hans, *La sémiologie du geste au service de l'acteur et du danseur : le système de François Delsarte (1811-1871)*, in F. Waille (dir.), *Trois décennies*, op. cit., pp. 61-78.

G. Gengembre, *Le théâtre français au 19e siècle (1789-1900)*, Armand Colin, Paris 1999.

A. Giraudet, *Mimique, physionomie et gestes. Méthode pratique d'après le système de François Del Sarte pour servir à l'expression des sentiments*, Librairies-Imprimeries réunies, Paris 1895.

P. Hagenauer, *Rachel, princesse de théâtre et cœur passionné*, Navarre, Paris 1957.

J. de Jomaron (dir.), *Le théâtre en France*, Armand Colin, Paris 1988.

Mémoires de Samson de la Comédie-Française, Ollendorff, Paris 1882.

A. Porte, *François Delsarte : une anthologie*, IPMC, La Villette, Paris 1992.

–, *François Delsarte (1811-1871) : le théâtre et l'esprit de l'auteur*, in R. Hainaux (dir.), *Les fondements du mouvement scénique*, Editions Rumeur des Âges et Maison de Polichinelle, La Rochelle, Saintes 1993, pp. 13-28 (texte repris sous une forme partiellement remaniée in F. Waille (dir.), *Trois décennies*, op. cit., pp. 79-94).

Rachel et Samson, *Souvenirs de théâtre*, éd. par la veuve de Samson, préface de Jules Clarétie, Ollendorff, Paris 1898.

E. Randi (dir.), *François Delsarte : le leggi del teatro. Il pensiero scenico del precursore della danza moderna*, Bulzoni, Rome 1993.

–, *Il magistero perduto di Delsarte. Dalla Parigi romantica alla modern dance*, Esedra, Padoue 1996.

–, *François Delsarte : la question herméneutique et l'art du comédien*, in F. Waille (dir.), *Trois décennies*, op. cit., pp. 95-127.

T. Shawn, *Every Little Movement : A Book About François Delsarte*, Dance Horizons, New York 1963 / *Chaque petit mouvement. A propos de François Delsarte*, traduit de l'anglais (américain) par Annie Suquet, préface de Nancy Lee Ruyter, Editions Complexe et Centre national de la danse, Bruxelles 2005.

A. Viala, *Histoire du théâtre*, PUF, Paris 2005.

– (dir.), *Le théâtre en France*, PUF, Paris 2009.

F. Waille, *Corps, art et spiritualité chez François Delsarte (1811-1871). Des interactions dynamiques*, ANRT, Lille 2011 (3 vol.).

– (dir.), *Trois décennies de recherche européenne sur François Delsarte*, L'Harmattan, Paris 2011.