

NOTES DE LECTURE (*THÉÂTRES DU MONDE* N° 27)

Elena Randi – *François Delsarte : la scène et l'archétype*. Traduit de l'italien par Claire Pellissier. Torino, Paris, L'Harmattan, coll. « Indagini e Prospettive », vol. 23, 2016, 149 pages.

Elena Randi, Professeur à l'Université de Padoue et éminente spécialiste du théâtre romantique et de l'histoire de la danse du XVIII^e au XX^e siècle¹, analyse, dans la présente monographie, la conception esthétique de François Delsarte (1811-1871) centrée sur le mouvement corporel, ainsi que les influences exercées par ce dernier, surtout aux États-Unis, dans le domaine des arts de la scène.

Dans une première partie d'une trentaine de pages, Elena Randi pose les jalons de la pensée de Delsarte, présente sa démarche artistique et la manière dont toute sa conception s'est mise en place. C'est au fil d'expériences, de découvertes, de révélations progressives et de petites anecdotes tirées de la vie quotidienne que Delsarte a conçu son mode de pensée. Sa métaphysique repose sur une forme empirique originelle, sur une « phénoménalité » qui ouvre la porte de la Connaissance, au sens platonicien du terme. Avec clarté et en se référant à de nombreux écrivains et penseurs d'envergure internationale, Elena Randi fait pénétrer le lecteur dans l'univers tripartite de celui qui constitue son objet d'étude. Delsarte se penche sur l'importance du degré d'émotivité de « celui qui agit sur scène » (*actor*), devant être en adéquation avec ses réactions corporelles, son port de tête, le mouvement de ses doigts, les inflexions, les intonations et l'intensité de sa voix afin de pallier un décalage entre ce que l'acteur ou le chanteur doit ou veut transmettre au spectateur et ce qu'il véhicule réellement. Le jeu d'épaule dans l'intensité du sentiment à exprimer joue également un rôle primordial ici. Son objectif est de faire coïncider ou plutôt correspondre le corps et l'intériorité, les mouvements internes de l'âme pour rendre le jeu d'acteur sincère et authentique. Le langage corporel trahit en effet la pensée, et le sentiment vrai ne semble pas se trouver dans la globalité corporelle, mais dans des associations de gestes. Le devoir de l'artiste consiste, par conséquent, à éliminer le superflu pour ne garder que la sincérité du/ des geste(s) : l'artifice doit être remplacé par la « mimique sincère ». La cosmogonie tripartite delsartienne correspond donc au geste sans fioriture. Elena Randi insiste fort justement sur ce qui compose l'intériorité humaine selon Delsarte, à savoir la vie (sensualité, voix), l'esprit (psychisme, parole) et l'âme (sensibilité, affect, geste). À la fin de cette première partie, elle établit un parallèle prudent entre la pensée delsartienne et le concept wagnérien d'« œuvre d'art totale » (*Gesamtkunstwerk*) dans cette perspective de fusion des arts entre la danse (geste), la musique (voix) et la poésie (parole), même si Delsarte donne plus à la mimique qu'à la musique la précellence en termes de synthèse artistique.

Dans une deuxième partie, la plus importante du volume puisqu'elle compte plus d'une cinquantaine de pages, Elena Randi se penche sur le travail de l'*actor* et sur la primauté de l'authenticité et de la vitalité dans le jeu scénique. Après un foisonnement de références brouillant quelque peu la fluidité de la lecture, l'auteure met en exergue avec précision la richesse esthétique qu'offrent les passerelles entre les arts tant visuels que performatifs : émotivité relative, justesse de l'interprétation et de l'analyse textuelle, intensité, passion, mesure et identification semblent être les maîtres mots de la méthode de Delsarte selon laquelle le comédien – ou plutôt l'*actor* – ne fait plus qu'un avec le personnage qu'il incarne, au sens quasi étymologique du terme. Cette incarnation reste, somme toute, construite et consciente, « structurée » (p. 64), et correspond à un travail précis qui relève moins du domaine de la physiognomonie que de celui de la mimique, de l'expressivité. Elena Randi s'interroge alors sur la nature exacte des exercices que l'esthéticien proposait : s'agissait-il d'entraînements corporels spécifiques ? Certaines interrogations sont illustrées par des citations intéressantes en anglais, hélas non traduites, ce qu'un lectorat purement francophone peut ici déplorer. Toujours est-il que la méthode delsartienne dépasse les sphères professionnelles purement artistiques et visent à éduquer avant tout l'homme en tant qu'être social et sensible. Elena Randi évoque ici la

¹ Parmi les dernières publications d'Elena Randi, on peut signaler également : *Il teatro romantico* (2016), *Protagonisti della danza del XX secolo* (2014), l'édition critique d'*Angelo, tyran de Padoue*, de Victor Hugo (2012), *I primordi della regia : nei cantieri teatrali di Hugo, Vigny, Dumas* (2009). Par ailleurs, elle a, entre autres, consacré à Delsarte une anthologie d'écrits (1993) ainsi que le congrès international *I movimenti dell'anima : François Delsarte fra teatro e danza* (actes parus en 2012).

difficulté de théoriser avec exactitude et minutie la pensée de Delsarte étant donné le souhait de ce dernier de ne pas imprimer ses écrits et de privilégier le geste et la *phoné*, par conséquent la transmission orale. Toutefois, loin d'être vaine et lacunaire, l'étude d'Elena Randi est le fruit d'un travail précis et méticuleux.

La méthode de Delsarte se présente comme un support de son travail artistique, comme un discours et non comme un manuel théorique. Elle vise à donner à l'acteur dramatique les clés qui l'aideront à faire coïncider le corps et l'esprit, à construire son rôle et à rester fidèle à son choix initial d'interprétation (traduction dite « elliptique »), et ce sans se focaliser sur les intentions premières de l'auteur, comme le pensaient les grands noms de la Comédie-Française de l'époque (comme Samson). Elena Randi se sert d'exemples précis auxquels Delsarte a eu recours, comme *Cinna* ou *Phèdre* de Racine. Rétif à toute condescendance ou reconnaissance (financière) intéressée de l'*actor* par le public, Delsarte rejoint les metteurs en scène naturalistes et s'érige contre le narcissisme, l'appât du gain ainsi que le goût pour les mises en scène standardisées.

Dans la troisième et dernière partie de l'ouvrage, d'une vingtaine de pages seulement, Elena Randi étudie la manière dont la « méthode de Delsarte investit la danse » (p. 111), dont le psychisme et le physique se complètent au sein de la dynamique corporelle. Les questions de l'authenticité et de la spontanéité du mouvement, de la *ratio* et de l'émotion sont appliquées également au champ de la danse. Le danseur doit être à même de mouvoir tout son corps et d'exprimer ainsi toute une palette de nuances. L'accord, l'harmonie, le rythme, la mélodie, autant de termes utilisés sciemment par Elena Randi, renvoient au champ musical et illustrent les correspondances artistiques appelées de ses vœux par Delsarte. Le *delsartisme* dans la danse, correspondant avant tout à un art de l'expression et de l'âme humaines, aurait été, selon l'auteure, influencé par le mysticisme du scientifique, théologien et philosophe suédois Swedenborg. L'auteure analyse le passage de Delsarte à la *modern dance* et son influence, surtout aux États-Unis, sur les danseurs et leurs enseignants, bien que sa méthode eût été au départ conçue spécifiquement pour des acteurs et des chanteurs.

Par son bel ouvrage de synthèse, Elena Randi souligne donc la visée universalisante et intermédiaire de la pensée *delsartienne* : une pensée qui fut élargie et complétée par nombre de chorégraphes et artistes de renommée internationale (américains, allemands ou français notamment), qui considéraient le mouvement comme la première expression du langage et voyaient dans l'union du corps, de l'âme et de l'esprit la signification la plus pure de l'Art.

Ingrid LACHENY

Quelques publications récentes de nos rédacteurs :

Marc Lacheney, Jacques Lajarrige, Éric Leroy du Cardonnoy (dir.), *Modernité du mythe et violence de l'altérité. La Toison d'or de Franz Grillparzer*, Rouen, PURH, coll. « Études autrichiennes », 2016.

Cet ouvrage présente une grande unité dans la mesure où il est exclusivement centré sur l'analyse de la trilogie du dramaturge autrichien Franz Grillparzer, *La Toison d'or*, parue en 1819, comprenant trois parties, *L'hôte*, *Les Argonautes*, *Médée*.

Les études qui composent ce volume se penchent sur divers aspects de l'œuvre. Le personnage féminin fait l'objet d'analyses subtiles et originales. Cette figure d'une mère assassinant sa progéniture n'a pas fini d'horrifier et de fasciner. Euripide et Sénèque lui avaient déjà consacré des pièces de théâtre. Les contributions s'attachent précisément à souligner la complexité de cette héroïne. Selon Jacques Lajarrige, chez Euripide, la haine qu'éprouve Médée à l'encontre de ses enfants est « avant tout la conséquence de l'infidélité de Jason », tandis que chez Grillparzer, elle est due à « leur refus de se décider en sa faveur ». Médée, jouet de pulsions élémentaires, possède « la force destructrice des êtres à qui est refusée toute possibilité de synthèse entre nature et culture », constate-t-il plus loin. Selon Michel Grimberg, c'est parce qu'elle a été longtemps condamnée au silence de la soumission par son père et par Jason qu'elle « verbalise » son infanticide au moyen d'une « parole monstrueuse ».

Mais l'ouvrage souligne également l'actualité de cette trilogie qui évoque des thèmes toujours aussi brûlants de nos jours : celui du statut de la femme à travers une Médée considérée comme une créature mineure par son père et son époux, celui également de la place des réfugiés à travers les questions de l'identité culturelle, de l'hospitalité, de l'exclusion et du désir d'adaptation. Ainsi Médée renonce-t-elle aux objets qui lui viennent de son passé colchidien pour en choisir d'autres, en particulier un habillement grec afin de mieux s'assimiler. Pourtant, sa tentative se solde par un échec dû aux rappels constants qui lui sont faits de sa condition de barbare. D'après Bertrand Westphal, « les hôtes recevant nient aux invités potentiels leur statut d'hôtes à recevoir. » Le drame dépeint donc deux terres, la Colchide et la Grèce, irréductiblement hostiles l'une à l'autre, et, à l'inverse du classicisme weimarien et de son « message universaliste », conclut sur la difficulté d'une entente entre les peuples.

Ainsi, c'est un portrait de l'écrivain Grillparzer qui se dessine progressivement au fil de ces études, celui d'un érudit possédant une connaissance approfondie de la tradition antique, mais aussi celui d'un penseur pessimiste, marqué par les guerres et la montée des nationalismes en son temps, et utilisant une thématique mythologique pour se livrer à une réflexion sur la monarchie habsbourgeoise. Selon Éric Leroy du Cardonnoy, la *Toison d'or* signifierait entre autres « la restauration de l'ordre ancien et l'éradication des idéaux issus des Lumières et de la Révolution française ».

Cet ouvrage a donc le mérite de mettre en valeur le caractère universel de la trilogie et la variété des lectures qui peuvent en être pratiquées : mythologique, psychologique, idéologique, politique... Il se clôt sur une bibliographie très fournie, établie par Marc Lacheny, concernant non seulement *La Toison d'or*, mais aussi d'autres pièces du dramaturge, comme *Blanche de Castille*, *L'Aïeule*, *Sappho*.

Au total, un volume d'une grande richesse et exactitude scientifiques, multipliant les approches complémentaires sur une œuvre qui fut longtemps méconnue, mais qui révèle ici toute sa profondeur et sa vérité.

Aline LE BERRE

Christian ANDRÈS – *Triptyque* (Saint-Denis, Éditions Édilivre, 2016, 91 p.)

Notre collègue, Christian Andrès, spécialiste de Lope de Vega et du théâtre du Siècle d'Or espagnol, est aussi un poète qui, depuis les années 80, a publié quelques recueils dont le dernier, paru en 2008, s'intitulait *Et je reprends la plume* (Éditions Baudelaire, Lyon). Il nous livre aujourd'hui, avec son *Triptyque* (Éditions Édilivre, Saint-Denis), son œuvre poétique probablement la plus aboutie.

D'emblée, on éprouve, à le lire, une impression d'étrangeté et cette impression se renouvelle au fil des pages, déclinée sur différents modes, lesquels vont du lyrisme et du souci de soi à la dénonciation sociale et au souci de l'autre. On est frappé, en outre, par la diversité des thèmes abordés comme par la variété des modalités de l'expression, en fait par la facture très personnelle de ce recueil.

En effet, d'inspiration souvent surréaliste, versant dans l'onirisme, voire parfois dans le mysticisme ou l'ésotérisme, tantôt parcouru par la caresse d'un souffle érotique, tantôt traversé par des fulgurances inattendues, ce recueil surprend et déconcerte car il questionne l'homme et son destin, mais il touche aussi car l'émotion n'est jamais loin, même (et peut-être surtout) quand, du plus profond d'une méditation, surgissent de mystérieux appels venus des temps anciens.

Ajoutons que Christian Andrès n'est sans doute jamais aussi touchant que lorsque, s'éloignant un moment d'un style parfois un peu trop relevé ou faisant appel à des termes assez rares ou peu usités (« céruleen », « sylve », « lactescence », « adirer », etc.), il a recours au langage du quotidien et exprime des émotions sincères que le lecteur partage spontanément, comme dans ce vers empreint d'une douce nostalgie et qui semble se lover au creux de l'amour : « – et que n'ai-je assez de temps pour faire le tour de ta tendresse ! » (p. 15). On relève, tout au long, des trouvailles linguistiques heureuses comme « écrire le néant aux marges rouges de la folie » (p. 14), « le grand oiseau rouge de la folie » (p. 16) ou « l'aurore à tête de chatte » ; et aussi des audaces quasi surréalistes comme « l'impensé aux jambes de majorette » ou « la mangouste au petit chignon » (p. 18). Il évoque un monde recouvert par « le béton visqueux des frustrations » (p. 22) mais sait qu'existent aussi « de grandes cascades de tendresse » (p. 24). Il se lance parfois dans des suites ininterrompues de mots accolés les uns aux autres, suggérant alors une impression de suffocation, d'oppression, de souffrance (p. 33). Il peut aussi avoir recours, à la manière d'un catalogue à la Prévert, à des énumérations

infinies (« Complainte du scribouilleur », p. 34-36) qui se gardent de laisser dans l'oubli « tous les mal aimés inconnus / qui battent les pavés du temps » (p 35).

Le poète laisse libre cours, souvent, à son indignation (se livrant à une satire sociale sans concession comme dans « À bourse déliée », p. 39-40) et à sa révolte (« Je crie mon NON », p. 56-58).

Parmi les thèmes évoqués dans ce recueil, comment ne pas citer, dans ce poème dédié à Albert Camus, ce vers aux mots simples et forts, parce que d'une sincérité totale : « Je suis né quelque part dans un pays perdu » (p.61) ? Comment ne pas revenir sur cette part de lyrisme qui – car le souci de soi ne peut manquer de toucher le lecteur – fait le prix de ce recueil : « breuvage sont tes yeux qui à jamais m'enivrent » (p. 63) ? Comment enfin ne pas noter (et apprécier) le ton élégiaque de ces vers : « la chaotique palpitation celle de tristesses lointaines » (p. 75) ou « tout un monde perdu disparu et qui me regarde / tristement » (p. 76) ?

Certains passages semblent plonger vers de très anciennes douleurs, profondément enfouies et qu'une simple évocation réveille : « Du sang. Cœur blessé par ta propre main » (p. 77).

Les deux derniers poèmes du recueil soulèvent d'éternelles et insolubles questions : « Le mal », poème où l'auteur veut croire en « un monde où le mal trouve sa place si le bien / l'emporte tout de même » (p.77) et « L'univers », poème (dédié à Leibniz) qui, après tant d'évocations émouvantes, et parfois sombres, se termine sur une véritable profession de foi : « tu es le meilleur univers possible / parce que réel varié et le plus harmonieux / malgré tout / malgré tous les maux / toutes les haines / toutes les guerres / toutes les souffrances » (p. 86-87).

Le lecteur a pu être bouleversé par la lecture de *Triptyque* mais il en ressort finalement apaisé.

Maurice ABITEBOUL