

LE CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

RÉSUMÉ DU PROJET

« Collecte et exploitation (traduction et lecture pratique) de matériaux de travail corporel de Delsarte à la Rauner Special Collections Library, Dartmouth College Library, Hanover, New Hampshire, États-Unis »,

par **Franck Waille**

[recherche appliquée]

Réalisation :

Avril-juillet 2014 (compléments : octobre-décembre 2014).

Présentation générale

Cette recherche est la deuxième grande étape de la suite de mon doctorat *Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte (1811-1871). Des interactions dynamiques* (2009). Après la recherche menée pendant l'été 2011 sur les manuscrits d'Henrietta Hovey présents à New York avec le soutien d'une première bourse d'aide à la recherche et au patrimoine en danse, il s'est agi de poursuivre l'approfondissement des enseignements corporels expressifs de Delsarte et de ses principaux héritiers.

Les *Papers of the MacKaye Family* présents à la Rauner Special Collections Library du Dartmouth College (Hanover, New Hampshire, États-Unis) contiennent des documents pédagogiques de Steele MacKaye, le principal héritier de Delsarte, mais aussi des écrits de Delsarte et de certains de ses élèves francophones. Pour ma thèse, j'ai répertorié les éléments présents et j'en ai exploité un très petit nombre, étant donné la masse de la documentation présente.

Il s'agissait cette fois-ci non seulement de noter ou de photographier l'ensemble des éléments se rapportant à un travail corporel expressif, mais aussi de l'analyser, de le traduire et de le transcrire (du moins en partie) en termes de pratique corporelle effective. Comme pour notre recherche, mon doctorat et pour ma recherche de 2011, j'ai travaillé en partenariat avec des personnes reconnues pour leurs compétences dans ce domaine, Joe Williams (New York)¹ et Nicole Harbonnier² (UQAM, Montréal), équipe à laquelle s'est

¹ Artiste, pédagogue, spécialiste de Delsarte aux États-Unis depuis la fin des années 1990 (il anime en particulier le « Delsarte Project »), avec lequel nous échangeons et collaborons depuis maintenant dix ans.

LE CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

associée Geneviève Dussault³ (UQAM, Montréal), qui participe au projet de recherche de Nicole Harbonnier – tout comme je l'ai fait avec le travail sur ce fond d'archives.

J'ai fourni au Centre national de la danse une série de quatre CDROM rendant compte de mon travail de recherche, et j'en commente ici le contenu (j'ajoute à ce document un CDROM complémentaire apportant précisions et modifications, dont je présente le contenu en annexe 1).

1) Approche globale du fonds MacKaye

Le premier constat a été que l'ensemble du fonds de la famille MacKaye a été réorganisé depuis notre première visite, en décembre 2005. Je fournis donc dans le CDROM des références mises à jour (partie 2 des CDROM).

Le second constat est qu'au milieu de la très grande masse de documents présents, une partie seulement est axée sur le travail corporel : un dessin de la main de Delsarte (une main « décomposée », détendue, abandonnée), et les différentes séries de documents intitulés *Harmonic Gymnastics*. Nous avons photographié (avec Laurianne Neiddecker, l'une des descendantes de Delsarte) ou obtenu en copie les documents se rapportant à Delsarte (dont une photo inédite de lui) et à ses enseignements, au milieu d'un fonds présentant des informations sur la carrière de James Steele MacKaye et sur la vie de sa famille et de ses descendants. Je fournis, dans la partie 3 des CDROM, l'ensemble de ces documents numérisés (cela était l'un des engagements de ma recherche).

L'essentiel de mon travail a ensuite été de se consacrer aux documents *Harmonic Gymnastics*, auxquels est consacrée la partie 4 des CDROM.

2) Choix des manuscrits *Harmonic Gymnastics* : motivations

Parmi les différentes séries de documents intitulées *Harmonic Gymnastics*, j'ai choisi de centrer mon analyse sur celui présentant une continuité et une homogénéité maximale (Hanover, Rauner Special Collection, Papers of the MacKaye Family, *box 219, folder 39*), en m'étant au préalable assuré que l'essentiel des informations des autres séries portant le même nom se retrouvait dans la série choisie (j'ai ponctuellement cherché des informations dans d'autres séries, pour parfois tenter de lever des ambiguïtés du manuscrit choisi). Ainsi fut établie la documentation sur laquelle mener une étude approfondie.

² Professeure et chercheuse en section danse à l'université du Québec à Montréal, spécialiste en analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé (AFCMD).

³ Chargée de cours en section danse à l'université du Québec à Montréal, spécialiste de l'analyse labanienne du mouvement.

LE CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

Précisons ici la portée de ce manuscrit et le contexte dans lequel il fut écrit, ce qui justifie l'étude longue (quasiment quatre mois) que nous lui avons consacrée.

Harmonic Gymnastics est la seule trace écrite directe des enseignements corporels expressifs dispensés par James Steele MacKaye aux États-Unis d'Amérique et initialement présentés comme étant ceux de Delsarte. C'est à partir en particulier de ces enseignements (qui furent rapidement complétés par ceux d'autres transmetteurs de Delsarte – Français : son fils Gustave, son élève Giraudet par exemple – et par des publications d'élèves – abbé Delaunosne, Angélique Arnaud) que se développa en Amérique tout un mouvement autour du corps et de son travail, touchant tant le domaine des arts de la scène que celui des loisirs et de la gymnastique.

Ces manuscrits sont datés de 1886, c'est-à-dire de l'année suivant la publication du *Delsarte System of Dramatic Expression* de Genevieve Stebbins, ancienne élève de MacKaye qui est rapidement devenue sa rivale dans le monde delsartiste. Il est plausible de penser que la rédaction de ce manuscrit s'est faite dans un but futur de publication – et pas uniquement comme un simple aide-mémoire –, projet qui n'a pas abouti (comme n'a abouti aucun des projets éditoriaux de MacKaye autour de Delsarte) alors que l'ouvrage de Stebbins s'imposait comme une référence incontournable dans la sphère delsartiste et que son succès ne se démentait pas (six éditions entre 1885 et 1906).

Par ailleurs, ces manuscrits précèdent de peu les violentes polémiques ayant éclatées outre-Atlantique autour de la question de la paternité du travail corporel expressif de Delsarte et de la gymnastique rattachée à son nom – polémiques alimentées par les critiques de Marie Géraldy, l'une des filles de Delsarte venue aux États-Unis en 1892, concernant l'attribution à son père de la gymnastique faite sous son nom⁴. Au sein de ces polémiques, dans une lettre à sa femme (à laquelle sont par ailleurs dédiés les manuscrits *Harmonic Gymnastics*), MacKaye a fini par affirmer que « Delsarte ne connaissait rien de la Gymnastique Harmonique », et que « la Gymnastique Harmonique est [s]a propre création du premier au dernier mot »⁵. Si, dans ma thèse, j'ai montré que Delsarte dispensait un enseignement pratique associant à la fois la voix et le geste, l'étude du manuscrit *Harmonic Gymnastics* est le meilleur moyen d'examiner dans le détail la justesse de l'affirmation de MacKaye.

⁴ Cf. Nancy Lee Chalfa Ruyter, *The Cultivation of Body and Mind in Nineteenth-Century American Delsartism*, Westport Connecticut/ London, Greenwood Press, 1999, p. 86.

⁵ « *Delsarte knew nothing of Harmonic Gymnastics (...) – and Harmonic Gymnastics from the first word to the last is entirely my own* » (lettre de Mackaye à sa femme, non datée, in « *François Alexandre Nicolas Delsarte Papers, Mss. 1301, Louisiana and Lower Mississippi Valley Collections, LSU Libraries, Baton Rouge, La.* » [= Delsarte Collection= DC], box 3, folder 156, document 3).

LE CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

Chose étonnante : malgré l'importance évidente de ce manuscrit dans l'histoire du delbartisme américain, et d'une manière plus large dans celle de la compréhension des transmissions du travail de Delsarte, il semblerait qu'aucun chercheur ne se soit jusque-là penché de manière attentive et détaillée sur l'ensemble de ce document pour en faire une analyse précise. Et en particulier aucun chercheur américain. Je me suis donc consacré à cette étude approfondie des manuscrits *Harmonic Gymnastics*, les transcrivant, les analysant, les traduisant en français et en mouvement.

3) Analyse des manuscrits *Harmonic Gymnastics* : démarche

Ma démarche a été de faire un passage systématique de données manuscrites sous forme de textes décrivant des exercices corporels, à des données pratiques, c'est-à-dire à une incorporation des exercices. Cette incorporation a nécessité trois étapes :

- 1- la transcription des manuscrits ;
- 2- la traduction en français des manuscrits (en anglais) ;
- 3- la confrontation à plusieurs (en studio) de la compréhension des exercices travaillés.

Concernant la traduction des manuscrits

Delsarte avait forgé un vocabulaire descriptif précis que j'ai exposé et expliqué dans ma thèse. MacKaye a largement modifié ce vocabulaire pour l'adapter à la réalité sociétale et à la langue américaines. L'aide de Joe Williams, qui durant ma thèse m'avait déjà aidé à faire les passages d'une terminologie à l'autre, m'a été indispensable pour approcher au mieux les manuscrits de MacKaye, d'autant qu'il est familier depuis longtemps du travail pratique delbartien. Nicole Harbonnier et Geneviève Dussault, à la fois spécialistes de l'analyse du mouvement et maîtrisant également le français et l'anglais, ont été ponctuellement d'une aide précieuse pour améliorer mes traductions.

Concernant la confrontation à plusieurs de la compréhension des exercices travaillés

Le travail en studio s'est fait de manière systématique et durant plusieurs semaines dans l'un des studios du département Danse de l'université du Québec à Montréal avec Nicole Harbonnier et Geneviève Dussault, auxquelles je présentais mes traductions de la semaine précédente. C'est dans ce cadre-là qu'ont été tournées les vidéos qui sont intégrées à la partie 4 des CDROM. Lors d'un voyage à New York, j'ai également pu travailler directement avec Joe Williams, avec lequel j'ai gardé durant tout le temps de cette recherche un contact par courriel me permettant de préciser tel ou tel point.

LE CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

4) Présentation d'ensemble du manuscrit Harmonic Gymnastics

Le manuscrit *Harmonic Gymnastics* est composé de 123 pages dactylographiées (plus une page de titre) non numérotées, réparties en 38 leçons et comprenant :

- 3 leçons théoriques introductives (n^{os} 1, 2, 3) ;
- 2 leçons concernant les règles à observer sur la scène par l'acteur (n^{os} 30 & 31) ;
- 33 leçons pour l'entraînement des différentes parties du corps, mêlant des éléments théoriques (définition de notions telles que la décomposition, la *Oneness* et l'*Unity*, ou de lois du mouvement énoncées par Delsarte) et des exercices pratiques.

Voici le plan du manuscrit, auquel j'ai ajouté des couleurs permettant d'identifier visuellement les parties du corps concernées :

a) Plan du manuscrit Harmonic Gymnastics

1^{re} leçon - Éléments généraux de l'expression 1.

2^e leçon - Formes d'expression chez l'homme 4.

3^e leçon - Conditions essentielles pour la perfection des aptitudes du corps à la pantomime 5

Première série d'exercices

4^e leçon - Équilibre harmonique pour l'Unité-*Unity* / Exercices dans l'Équilibre harmonique pour l'Unité - *Oneness* 6.

5^e leçon - Décomposition en général + exercices pour doigts, mains, chevilles 10.

6^e leçon - Actions préparatoires pour la marche 13.

7^e leçon - Expansion harmonique & Attitudes de la main 16.

8^e leçon - Expression des pieds avec l'équilibre harmonique 18.

9^e leçon - Mouvements de décomposition du cou 21.

10^e leçon - Mouvements de décomposition des épaules & des hanches 23.

11^e leçon - Gestes des mains 25.

12^e leçon - Transition de l'attention sur les pieds 34.

13^e leçon - Actions distinctes de la tête / Actions complexes de la tête 36.

14^e leçon - Radiation dans la gestuelle 38.

15^e leçon - Expressions de la tête. Attitudes. Impersonnelles 42.

16^e leçon - Transition dans la gestuelle 44.

LE CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

Deuxième série d'exercices

17^e leçon - Transition droite dans l'horizontal 47.

18^e leçon - Expressions de la tête. Attitudes. Avec l'élément personnel 49.

19^e leçon - Mouvements de décomposition du coude et des genoux 51.

19^e leçon - BIS - Expressions de la tête. Gestes 53.

20^e leçon - Mouvements de décomposition du torse 54.

21^e leçon - Mouvements de décomposition des mâchoires et des lèvres 56.

22^e leçon - Individualisation de l'action musculaire dans le visage 57.

23^e leçon - Expressions du torse – Attitudes 60.

23^e leçon – bis - Expressions du torse – Gestes 65.

24^e leçon - Expressions des yeux 66.

25^e leçon - Expressions complexes des yeux 74.

27^e leçon - Inclinaison harmonique de la tête et du torse / Rayonnement circulaire dans la gestuelle 80.

28^e leçon - Rayonnement en spirale dans la gestuelle / Transition dans le rayonnement circulaire / Transition dans le rayonnement en spirale 85.

29^e leçon - Action mécanique des jambes & test dans la marche / Action émotionnelle dans la marche / Action émotionnelle complexe dans la marche 90.

30^e leçon - Règles pour la scène 98.

31^e leçon - Règles pour la scène 103.

32^e leçon - Expressions des bras [loi de la hauteur et centres expressifs] 108.

33^e leçon - Organisation des bras – Attitudes des bras 110.

34^e leçon - Gestuelle des bras [Formes des gestes] 113.

35^e leçon - Exercices des muscles du nez 115.

36^e leçon - Évolution de l'expression dans le visage [Gammes expressives] 119.

37^e leçon - Expressions complexes du nez 121.

Légende

... membres inférieurs

... membres supérieurs

... torse et cou

... tête et visage

[...] : je donne un numéro à la leçon, alors que le manuscrit ne le fait pas (n^{os} 35 & 36).

LE CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

b) Richesse d'ensemble et ambiguïtés du manuscrit

Les leçons pratiques sont réparties en deux séries d'exercices (leçons 4 à 16, et leçons 17 à 37). Elles présentent une progression d'ensemble allant des parties les plus distales (mains et pieds) aux plus proximales (torse) et au visage, avec quelques exceptions dans cette progression (en particulier, les exercices concernant les bras ponctuent les deux séries à plusieurs reprises). Cette progression d'ensemble est conforme à celle qui est indiquée dans les archives delbartiennes, et cela dès les manuscrits datant de 1839 : MacKaye est donc d'une grande fidélité à son professeur à ce niveau.

Par ailleurs, il adjoint au travail des différentes parties du corps deux leçons (30 & 31) concernant des règles à observer par l'artiste sur la scène, dont il existe de nombreux éléments dans la section finale de l'un de ses carnets écrits en France alors qu'il étudiait avec Delsarte dans les années 1869-1870⁶. Il est le seul des élèves de Delsarte à transmettre ce type d'informations.

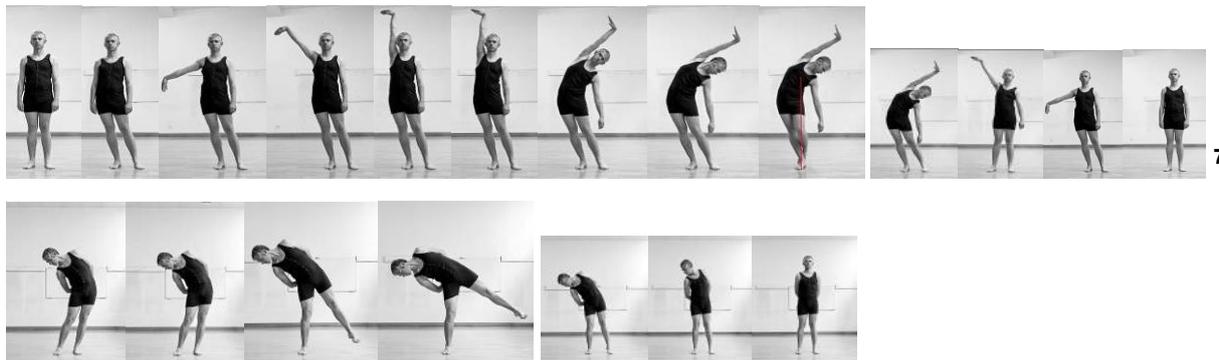
Des problèmes d'organisation du manuscrit existent ponctuellement. Ainsi, si de manière très cohérente le travail pratique s'ouvre sur des exercices de décomposition, il faut attendre la leçon 19 pour que cela s'applique aux coudes et aux genoux. Les leçons concernant les règles de la scène sont suivies de trois leçons concernant les bras, et de trois autres leçons concernant des éléments du visage : elles auraient plutôt été attendues à la fin du manuscrit. Les leçons concernant les bras et le visage sont réparties en divers endroits du manuscrit sans se suivre, mais cela est sans doute un souci pédagogique de « tuiler » le travail des différentes parties du corps.

Plus problématique, la leçon 4 ouvrant tout le travail corporel ne présente pas les décompositions (leçon 5), mais différents exercices d'équilibre. Certains sont simples et favorisent la prise de conscience de la sensation de poids (série d'exercices intitulés « Exercises in the harmonic poise for Oneness »), ce qui pourrait expliquer leur place en ouverture du travail, le poids étant un trait commun à beaucoup des leçons, en particulier à celles présentant les décompositions (= relâchements/relaxations). Cependant, les tout premiers exercices sont ceux intitulés *Harmonic Poise for Unity*, qui présentent un travail relativement complexe d'équilibre sur une jambe, assez mal venus d'un point de vue pédagogique en tout début de cycle d'apprentissage.

⁶ *Notebook of MacKaye while studying with Delsarte #12*, in DC, range 35.

LE CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013



Harmonic poise for Unity, ex. 1 & 3 (photographies ©David VENIER / sujet : Franck Waille).

Ce qui apparaît comme une incohérence pédagogique – et qui n’est pas une erreur du manuscrit, puisque cette organisation se retrouve dans toutes les versions de ce manuscrit – s’explique sans doute par un souci didactique de la part de MacKaye : présenter dès le début du travail des éléments fondamentaux autour de l’équilibre du corps, et donc de la notion d’« équilibre harmonique », qui est au cœur de l’ensemble du travail pratique delbartien. Et cela peut-être d’autant plus que MacKaye a forgé un vocabulaire spécifique pour appréhender cet équilibre harmonique.

c) Trace certaine de MacKaye : nominations, renominations (notions de *Oneness* et de *Unity* + lois du mouvement + *Evolution / Involution*)

Ce manuscrit contient des notions ou des expressions qui reviennent de manière quasiment certaine à MacKaye, soit qu’elles n’ont de sens qu’en langue anglaise (elles sont donc étrangères à l’univers culturel de Delsarte), soit qu’il n’en existe pas trace dans les archives delbartiennes actuelles (qui, rappelons-le, restent incomplètes, nombre de documents ayant été perdus et dispersés).

Premières notions introduites en tant que telles par MacKaye, celles de *Unity* et de *Oneness*. Il n’y a pas d’équivalent lexical en français à ces termes, qui cherchent ici à dire deux manières d’appréhender l’équilibre. Ainsi, quand la personne est vue de face ou depuis l’arrière, MacKaye parle d’*Unity* ; quand elle est vue de profil, il parle de *Oneness*, terme qu’il

⁷ Il est très surprenant de voir débiter les exercices par celui-ci, qui est très complexe à plusieurs niveaux : il mobilise l’ensemble du corps, il n’est pas associé à un travail préalable de décomposition, il oblige à gérer des équilibres relativement complexes associés à la loi d’opposition, et il se fait dans le plan frontal (alors que le plan sagittal est le plan le plus immédiat car le plus utilisé dans la vie quotidienne). Sa place et sa description ici pose au minimum une question de cohérence pédagogique. Ajoutons que nous sommes arrivés à un exercice presque équivalent (utilisation du bras excepté) en extrapolant les décompositions du dos indiquées par Stebbins avec l’utilisation du poids de la tête, ce qui est plus pédagogiquement conforme à ce que nous comprenons de l’approche delbartienne du travail corporel expressif (qui débiterait par une phase de décomposition, ce que MacKaye indique par ailleurs, mais qu’il n’applique pas dans ce manuscrit).

LE CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

a forgé et qui est repris par certaines de ses élèves dans leurs publications⁸, mais qui à notre connaissance n'a pas eu d'autre diffusion. Il est possible que Delsarte ait envisagé ces différents points de vue ; il est possible aussi que cela soit un apport de MacKaye dans l'analyse, enrichie par l'ajout de la notion d'angle sous lequel la personne est observée.

MacKaye a aussi systématiquement renommé – ou simplement nommé – des lois du mouvement et de l'équilibre énoncées par Delsarte et présentes, soit dans les manuscrits delsartiens, soit dans les publications des élèves francophones de Delsarte.

Ainsi, les mouvements nommés excentriques, concentriques et normaux (équilibrés) par Delsarte, relèvent chez MacKaye, soit de la notion d'« extension in gesticulation » (dans toutes les leçons concernant les bras) s'il s'agit des trois grandes dynamiques du mouvement (ou des trois ordres du mouvement, comme je les dénomme dans ma thèse), soit sont remplacés par un vocabulaire spécifique dès lors qu'il s'agit de décrire les différentes positions de la main (leçon 11 – je donne un tableau d'équivalences entre le vocabulaire de Delsarte et celui de MacKaye dans le dossier de cette leçon) ; la symbolique expressive du corps (que j'ai appelé à la suite de Delsarte la division esthétique du corps dans ma thèse) devient la « Focalization in gesticulation » (leçon 32) ; la notion de succession devant rompre l'effet de parallélisme de deux mouvements faits dans la même direction devient la « Law of Repose » (leçon 14) ; la notion de mouvement allant successivement d'une articulation à une autre depuis le centre vers les extrémités, ou des extrémités vers le centre, devient la « Law of Order » (leçon 14).

Au sein de cette « Law of Order », MacKaye introduit probablement les expressions de mouvement évolutif (actions de déploiement du bras) et de mouvement involutif (actions de plissement du bras), qui se trouvent illustrées chez un élève canadien de Delsarte par la

⁸ Lowell donne les définitions suivantes : « L'unité [*Unity*] implique la diversité, c'est-à-dire deux ou plusieurs éléments reliés entre eux. La *Oneness* implique seulement une unité, ou un seul élément, et élimine l'idée de diversité. » (« Unity implies diversity, that is, two or more things joined together. Oneness implies only a unit, or one thing, and eliminates the idea of diversity. ») (Marion Lowell, *Harmonic Gymnastics and Pantomimic Expression*, Boston, Marion Lowell, 1895, p. 8). Harwood et Wagner sont plus précises : « L'*Unity* ou *Centralization* est le corps centré avec toutes ses parties ou agents reliés à un point commun ainsi que les uns avec les autres mais bougeant librement à partir du centre principal du corps, ou vers ce centre ou autour de lui. » (« Unity or Centralization is the body centralized with all the parts or agents related to a common center as well as to each other but moving freely to, from and about the dominant center of the body. ») (Eliza Josephine Harwood, Ralph B. Wagner, *How to train your body, dedicated to the Memory of Steele Mackaye*, Boston, Walter H. Baker, 1933, p. 17). « La *Oneness* est la condition du corps quand tous les agents sont parallèles et quand le corps est équilibré, le poids étant également distribué sur les deux pieds. » (« Oneness is the condition of the body when all the agents are parallel and the body is balanced with the weight equally distributed over both feet. ») (*ibid.*). Lowell respecte l'ordre des leçons de Mackaye qui commencent par le travail de l'équilibre en vue de l'*Unity* et se poursuivent par le travail en vue de la *Oneness*, alors que Harwood et Wagner inversent l'ordre de ces leçons.

LE CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

description de l'exercice suivant⁹, mais sans ce vocabulaire qui ne se rencontre nulle part dans les archives delsartiennes contemporaines :



Photographies ©David VENIER / sujet : Franck Waïlle.

De manière très étonnante, le manuscrit de MacKaye ne contient pas de référence claire à ce que Delsarte considérait comme la principale loi du mouvement, la « loi harmonique du geste »¹⁰, ou loi des oppositions dans la dynamique.

5) Principaux résultats de l'analyse des manuscrits *Harmonic Gymnastics*

a) Confirme que la paternité du travail corporel expressif de Delsarte revient à Delsarte (et non à MacKaye)

L'examen en détail du manuscrit de MacKaye confirme ce que j'avais montré en introduction du chapitre 9 de ma thèse consacré à la pratique corporelle expressive delsartienne : l'affirmation de MacKaye selon laquelle « Delsarte ne connaissait rien de la Gymnastique harmonique », et la suivante qui en découle : « la Gymnastique harmonique est ma propre création du premier au dernier mot »¹¹ est fautive.

Ainsi, sur les trente-trois leçons concernant le travail corporel contenues dans le manuscrit *Harmonic Gymnastics*, présent à Hanover, treize peuvent être résumées de manière très rapide par des illustrations tirées de l'ouvrage d'Alfred Giraudet *Mimique, Physionomie et Gestes. Méthode Pratique d'après le système de François Del Sarte pour servir à l'expression des sentiments* (1895), que cela soit des tableaux d'accords de neuvième des différentes parties du corps, ou des croquis décrivant des exercices. 5 autres peuvent être partiellement résumées par le même type d'iconographie venue de *Mimique, Physionomie et Gestes*. Je propose plus bas un exemple mettant en parallèle un texte écrit par MacKaye dans *Harmonic Gymnastics*, et des illustrations de Giraudet. Par ailleurs, le manuscrit de

⁹ Thomas-Étienne Hamel, *Cours d'éloquence parlée d'après Delsarte*, Québec, Imprimerie de la compagnie de l'Événement, 1906, p. 179-180.

¹⁰ François Delsarte, *Cours de M. Delsarte aux Sociétés savantes*, 1858, cours n° 8, in DC, box 12 b, folder 54.

¹¹ « *Delsarte knew nothing of Harmonic Gymnastics (...) – and Harmonic Gymnastics from the first word to the last is entirely my own* » (lettre de MacKaye à sa femme Mary, non datée, *op. cit.*).

LE CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

MacKaye ne contient pas tous les exercices transmis par Giraudet, et l'on retrouve chez MacKaye des exercices non transmis par Giraudet mais par d'autres élèves de Delsarte (Thomas-Étienne Hamel en particulier concernant le bras), ou encore qui se trouvent (ou dont des éléments se trouvent) dans des manuscrits de Delsarte ou de ses élèves francophones.

Ainsi, quasiment tous les principes présents dans le manuscrit *Harmonic Gymnastics* sont de Delsarte, et de très nombreux exercices peuvent être directement certifiés comme étant de Delsarte par le fait qu'ils peuvent être mis en lien avec des documents de Delsarte ou de ses élèves francophones. Pour le reste, il restera toujours une incertitude sur la part de MacKaye dans l'élaboration de certains exercices. Quand cette élaboration peut être clairement identifiée, l'apport de MacKaye n'est pas forcément probant. Ainsi pour les attitudes des jambes, qui bénéficient d'une bonne documentation dans les archives delsartiennes permettant des comparaisons précises. MacKaye a réorganisé l'ordre de ces attitudes, en y apportant parfois de légères modifications, mais aussi des modifications plus significatives pour les deux attitudes de transition, la 5^e et la 6^e : elles perdent leur aspect dynamique (la 5^e n'est plus associée aux marches diagonales ; la 6^e est remplacée par une attitude statique)¹². Les neuf attitudes de base ne sont donc plus conçues comme pouvant être enchaînées, ce qui est pourtant clairement le cas chez Delsarte. Et il y a un écart vis-à-vis de la démarche originelle établissant un lien entre les observations de la vie quotidienne et le travail expressif, au profit d'une démarche plus gymnique. Avec l'évacuation de l'aspect dynamique attaché aux 5^e et 6^e attitudes, les modifications apportées par MacKaye aux attitudes de base pourraient en grande partie expliquer que le « système Delsarte-MacKaye »¹³ ait pu être perçu en Amérique comme essentiellement statique, et qu'il ait dérivé parfois vers des pratiques purement gymniques : ces deux dynamiques sont étrangères au travail de Delsarte lui-même.

Dans l'ensemble, le manuscrit *Harmonic Gymnastics* doit être reçu au-delà des polémiques de l'époque qui l'a vu naître, et pris pour ce qu'il est de toute évidence dans une très large mesure : le témoignage d'un élève se remémorant et réorganisant un enseignement reçu et

¹² Ses attitudes des jambes reprennent six des neuf attitudes de Delsarte mais en les réorganisant [la 1^{re} attitude (chez Delsarte) reste la 1^{re} attitude (chez MacKaye) ; la 2^e attitude devient la 4^e ; la 4^e attitude devient la 6^e ; la 7^e attitude devient la 2^e ; la 8^e attitude devient la 3^e ; la 9^e attitude devient la 5^e] ; en en modifiant deux [la 3^e attitude (chez Delsarte) devient 7^e attitude (chez MacKaye), mais avec le genou de la jambe libre plié ; la 5^e attitude devient la 9^e attitude, qui n'est plus associée aux marches dans les diagonales] ; et en en supprimant une [cas de la 6^e attitude, remplacée par celle appelée la 8^e attitude chez MacKaye, correspondant à la 3^e attitude chez Delsarte mais avec le genou de la jambe forte plié] Je donne dans le dossier de la leçon 8, un tableau de correspondances entre les attitudes de Delsarte et celles de MacKaye.

¹³ N. Lee Chalfa-Ruyter, « Delsarte, son système aux États-Unis », dans *François Delsarte, 1811-1871. Sources-Pensée*, Châteauevallon, Théâtre national de la danse et de l'image, 1991, p. 35.

LE CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

qu'il pensait devoir être perpétué par son maître et non pas par lui (Delsarte avait accepté de venir enseigner aux États-Unis d'Amérique, son décès l'en a empêché, et MacKaye s'est retrouvé dans la position de devoir assurer lui-même la transmission de cet enseignement). MacKaye lui-même invite à cette approche, mais le MacKaye d'avant les polémiques, qui écrivait au révérend Alger en 1873, désappointé à la réception des documents de Delsarte reçus de France (vendus par la famille du maître qui avait procédé à une drastique sélection) : « Je sais maintenant que je dois plus compter sur ma propre mémoire des heures d'études avec lui, et sur mes carnets, que sur le contenu de ses papiers »¹⁴. Sachant que l'essentiel de ces documents concernait des points théoriques, c'est sur les aspects pratiques que la mémoire de MacKaye a dû s'exercer pour l'essentiel. Les manuscrits *Harmonic Gymnastics* sont ainsi un témoignage extrêmement précieux de ces heures d'études que MacKaye passa avec Delsarte, et qui furent très majoritairement l'objet d'un enseignement pratique. Témoignage qui passe bien évidemment par le prisme du transmetteur et de sa manière de recevoir l'enseignement reçu. Mais témoignage absolument précieux car faisant entrer dans l'intimité de certains aspects de la pédagogie delsartienne, et montrant comment tous les aspects théoriques trouvent une simple et claire incarnation dans des exercices à la fois simples et exigeants.

b) Informations concernant le transmetteur : le « terrain fonctionnel » de MacKaye et sa façon de transmettre le travail de Delsarte

Les manuscrits *Harmonic Gymnastics* témoignent d'une transmission qui passe par le prisme du transmetteur et de sa manière de recevoir l'enseignement reçu. De nombreuses constantes présentes dans ce manuscrit (indication d'un pré-mouvement dans les pieds pour un mouvement des bras, nombreuses initiations indiquées à partir du bassin etc.) tendent à caractériser le « terrain fonctionnel » de MacKaye, selon la grille d'analyse proposée par Hubert Godard en analyse fonctionnelle du corps dans le mouvement dansé¹⁵. MacKaye semble être d'un terrain fonctionnel terre (dynamique ascendante, geste fondateur « se repousser ») – il favorise naturellement l'initiation du mouvement par le bas du corps, la région du bassin en particulier. À l'inverse, Delsarte pourrait être d'un terrain fonctionnel ciel (dynamique descendante, gestes fondateurs « aller vers », « être tiré par... ») – il favoriserait

¹⁴ « *I know now I shall owe more to my memory of hours of study with him, and to my notebooks, than to anything in his papers* » (lettre de Mackaye à Alger du 24/09/1873, in Fonds de M. Alain Porte, 10 rue de la Mousselle, 77730 Citry, section « copie de documents »).

¹⁵ Sur la notion de « terrain fonctionnel », cf. Hubert Godard, « À propos des théories sur le mouvement », *Marsyas*, vol. 16, 1990, p. 19-23.

LE CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

naturellement l'initiation du mouvement par le haut du corps, la région thoracique en particulier – mais cette hypothèse demanderait à être étayée, dans la mesure où Delsarte, s'il favorisait bien le geste venant du haut du corps, et en particulier initiés dans la région thoracique, donnait aussi de nombreuses indications en lien avec le poids et le sol (par exemple dans les attitudes des jambes).

La transmission d'un même exercice par MacKaye et par une delsaltiste américaine montre clairement la différence dans la transmission en fonction de la personne qui transmet.

Voici des photographies résumant cet exercice :



Photographies ©David VENIER / sujet : Franck Waïlle.

MacKaye fait initier le mouvement par les jambes et le bassin :

« En gardant la tête, le cou, le torse et les bras complètement détendus depuis la taille qui reste dans la verticale, faire passer la hanche gauche vers l'extérieur par l'action des muscles des jambes de telle manière que le torse suspendu soit lancé du côté droit. Toujours en menant le mouvement par l'action des muscles des jambes [...]. »¹⁶

Henrietta Hovey transmet cet exercice en indiquant une initiation à partir de la tête :

« Faire tourner le corps courbé afin de faire faire à la tête un cercle autour du corps, la tête tombant en permanence du seul fait de son propre poids.

Même rotation avec le corps courbé autant qu'il lui est possible, et cela durant l'ensemble du mouvement circulaire. »¹⁷

¹⁶ « – by the action of the muscles of the legs, throw the left hip out in such a manner as to fling the torso suspended to the right side, continuing by the action of the muscles of the legs. » (in *Harmonic Gymnastics*, leçon 20).

¹⁷ « Rotating bent body to let head describe a circle around body falling by its own weight all the time. Same rotation with body bent as far as easy at all points of circle. » (Ted Shawn Collection, Lincoln Center, Library of Performing Arts, New York, *folder 736*, p. 1).

LE CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

La transmission optimale est la synthèse de ces deux informations, qui pourrait avoir été l'enseignement originel de Delsarte : double initiation des hanches et de la tête, qui tournent autour du cœur :



Photographies ©David VENIER / sujet : Franck Waïlle.

c) Mémoire sélective de l'approche théorique de Delsarte : richesse de l'analyse du corps humain/ignorance complète de l'accord de neuvième.

Le manuscrit *Harmonic Gymnastics* comporte une riche introduction concernant le cadre théorique delkartien appliqué à l'analyse du corps (leçons 1 à 3), dont la plupart des éléments se retrouvent dans des notes éparses de Delsarte, et qui sont exposés ici de manière structurée et démonstrative.

MacKaye présente en particulier trois organisations corporelles en fonction des différents tissus et des différentes formes anatomiques, organisations liées aux trois puissances psycho-spirituelles et subdivisées en trois ensembles¹⁸ - la démarche est strictement celle du modèle théorique de référence de Delsarte. Selon cette présentation :

- l'organisation physiologique est vitale, elle comprend : 1) le système viscéral, 2) le système nerveux, 3) le système vasculaire ;
- l'organisation physionomique est intellectuelle ou mentale, elle comprend : 1) les formes linéaires, ou les membres, qui soutiennent, 2) la forme sphérique ou céphalique de la tête, qui dirige, 3) la forme thoracique ou de la colonne, siège de l'impulsion ;
- l'organisation anatomique est animique, elle comprend : 1) les os, qui soutiennent, 2) la peau, dont la fonction est de diriger, 3) les muscles et les tendons, dont la fonction est de pousser le corps à agir.

¹⁸ Cf. « Organization of the body » et « Relation between Being and body » (Harmonic Gymnastics, leçon 1).

LE CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

Cette présentation répond au dessein de Delsarte qui est de montrer que « le corps de l'homme est organiquement et physiologiquement constitué sur le plan de l'accord de neuvième, proclamant ainsi sa triple et divine causalité »¹⁹.

En revanche, aucune mention de l'accord de neuvième, outil préférentiel de Delsarte pour le travail expressif du corps. Cela pourrait révéler un souci pédagogique - MacKaye aurait-il pressenti le danger potentiel de tels tableaux mal interprétés ? Mais il apparaît en fait que c'est la dynamique synthétique de ces tableaux qui semble lui avoir échappé. Cette absence de mention de l'accord de neuvième trouve en effet son équivalent dans l'absence d'utilisation pratique de cet outil, et aussi MacKaye se lance-t-il parfois dans d'interminables descriptions des multiples variations expressives d'un même agent (34 expressions du nez [leçons 35 & 36 = 1 planche d'accords de neuvième chez Giraudet], 53 expressions du torse [leçon 23 = 2 planches d'accords de neuvième chez Giraudet], 74 expressions des yeux [leçon 25 = 3 planches d'accords de neuvième chez Giraudet]).

Chaque fois, il précise la portée expressive de chacune des variantes, et cela de manière absolue, sans utiliser le « etc. » caractéristique de Delsarte. À force vouloir préciser, il enferme dès lors les différentes attitudes dans des expressions uniques et ouvre ainsi directement le chemin vers une esthétique figée et stéréotypée. Or, la dynamique synthétique des tableaux d'accords de neuvième est de proposer des pistes de travail et d'associations entre gestes et émotions dans une perspective ouverte qui invite le praticien à une démarche exploratoire et non à la reproduction figée de positions. Les manuscrits *Harmonic Gymnastics* de MacKaye témoignent en négatif de l'intérêt de l'outil delbartien.

d) Principaux apports (exercices précis de décomposition, de préparation à la marche, du travail des bras, indications scéniques).

Le manuscrit *Harmonic Gymnastics* décrit et développe de manière systématique pour toutes les parties du corps de nombreux exercices de décomposition (relâchement, relaxation grâce en particulier à l'utilisation du poids) (leçons 5, 9, 10, 19, 20, 21 - et 27 dans une certaine mesure pour le torse). J'en ai donné un exemple pour le torse avec l'exercice présentant une double rotation de la tête et du bassin autour de la région thoracique (illustrations photographiques dans le §5, sous-§ b). C'est un fait que seules les publications américaines présentes ce type d'exercice : si la notion de décomposition est bien présente

¹⁹ François Delsarte, *De la création de l'homme et des puissances constitutives de son être*, chapitre IV, in DC, box 3, folder 153, document 5, 2^e feuille .

LE CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

chez Giraudet, il n'indique rien pour la travailler de manière spécifique et se contente de la mentionner dans les mouvements. Ces exercices spécifiques sont-ils une invention de MacKaye ? Sans que cela puisse être exclu, il me semble qu'ils pourraient plutôt être issus d'une éventuelle collaboration entre Delsarte et MacKaye, collaboration qui est évoquée par la femme de MacKaye (dans un contexte polémique par ailleurs, c'est-à-dire dans le cadre d'une démonstration essayant de prouver que le travail corporel serait l'invention de son mari) : quotidiennement, après un entraînement pratique (*practical training*) dirigé par Delsarte, application des principes déjà formulés, les deux hommes auraient fait une recherche commune de « nouvelles applications » et de « moyens plus simples d'atteindre les résultats espérés »²⁰. Delsarte utilisant a priori le terme de décomposition lors de ses cours et à l'intérieur des mouvements qu'il enseignait, il est possible d'envisager qu'avec MacKaye ils aient développé cet élément de son enseignement (comme il est possible aussi de penser que Delsarte utilisait des exercices de ce type de manière non systématique, en fonction des besoins et des blocages corporels de ses élèves).

Harmonic Gymnastics présente aussi des exercices d'équilibre (déjà évoqués avec la *Oneness* et la *Unity*, leçon 4, et dont nous donnons des illustrations photographiques dans le §4, sous-§ b) mettant en valeur la sensation et l'utilisation du poids et de son transfert dans le mouvement. Des exercices de autour de la marche et des déplacements (leçons 6, 12 & 29) ainsi que des règles pour la scène (leçons 30-31) font partie des points forts de ce manuscrit. Mais il me semble que l'un des principaux apports du texte de MacKaye concerne le travail des bras.

Le manuscrit *Harmonic Gymnastics* décrit et développe en effet de nombreux exercices privilégiant la mobilité et la souplesse du bras dans une progression très pédagogique, faisant passer des mouvements directs aux mouvements spiralés en passant par les rotations (leçons 14, 16, 17, 27 & 28). Voici l'un de ceux transmis par MacKaye (avec un texte, dans le chapitre « Transition dans la gestuelle » (*Transition in Gesticulation*) de la

²⁰ « The hours daily spent together were almost equally divided between practical training – wherein was applied the principle already formulated – and the search together after new applications of known truths and simpler means of reaching desired results. » (Percy Mackaye, *Epoch, the life of Steele MacKaye, Genius of the Theatre in Relation to His Times and Contemporaries. A Memoir by His Son*, New York, Boni & Liveright, 1927, I, p. 135). Cette formulation reprend quasiment mot pour mot ce qui est écrit à ce sujet in Mary MacKaye, « Steele Mackaye and François Delsarte – A letter outlining their personal and professional relations », *Werner's Voice Magazine*, July 1892, p. 188.

LE CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

leçon 16) et Giraudet²¹ (par deux dessins, où le bras fait d'un trait plein représente la position finale, le bras en pointillés la position initiale et les positions intermédiaires, suivant la direction indiquée par la flèche) :

Premier exercice [MacKaye]

Debout en 4^e attitude, appui sur la jambe droite, les bras pendent normalement le long du corps.

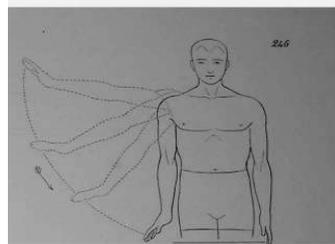
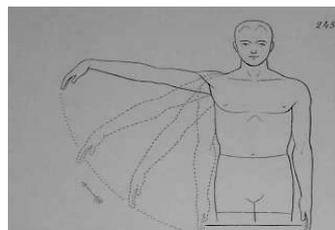
1^{er} mouvement : soulever le bras droit, le coude allongé, la main pendant *vers le bras, vers la terre*, le bras monte de façon directe sur le côté jusqu'à ce que le poignet soit au même niveau que le sommet de la tête.

2^e mouvement : en fixant le majeur au même niveau dans l'espace que le niveau atteint à la fin du mouvement précédent, baisser le bras à partir de l'épaule, coude allongé, jusqu'à ce que la main soit *depuis le bras, depuis la terre*.

3^e mouvement : en gardant la main *depuis le bras, depuis la terre*, abaisser le bras sur le côté, coude allongé.

4^e mouvement : laisser la main tomber normalement sur le côté.²²

1^{er} exercice du bras [Giraudet]



23

C'est le même exercice, à peine plus détaillé par MacKaye, qui en donne de très nombreux et passionnants développements qui sont absents chez Giraudet (Giraudet donnant en revanche 2 autres exercices de ce type absents chez MacKaye). MacKaye donne une précision d'importance en écrivant que le majeur doit rester à la même place dans l'espace au moment où la position de la main change ; cela indique donc un mouvement fait par le

²¹ Alfred Giraudet, *Mimique, Physionomie et Gestes. Méthode Pratique D'après le système de François Del Sartre pour servir à l'expression des sentiments*, Paris, Ancienne Maison Quantin/Librairies-Imprimeries Réunies, 1895, planche XXXIV, figures 245 et 246 (« Exercices de souplesse du bras », n° 1).

²² « First exercise. Stand fourth attitude, right leg, arms normally pendant at sides. First Motion. Raise right arm, elbow straight, hand pendant – to arm, to earth, directly out at side, until the wrist is on a level with the top of the head. Second Motion. Fixing the middle finger on the same level in space as that attained at end of last action, lower arm from shoulder, elbow straight, until hand is – from arm, from earth. Third Motion. Keeping hand from arm, from earth, lower arm elbow straight, to side. Fourth Motion. Drop hand normally to side » (*Harmonic Gymnastics*, 16^e leçon).

²³ Alfred Giraudet, *Mimique...*, op. cit., planche XXXIV, figures 245 et 246.

LE CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

bras se baissant depuis l'épaule, et non un mouvement fait par la main qui se serait relevée – il s'agit donc d'un mouvement organique, relié à l'ensemble du corps, et non d'un mouvement périphérique. Les dessins donnés par Giraudet pourraient laisser cette possibilité ouverte. Nous avons là un excellent exemple de la finesse de la transmission de MacKaye. Par ailleurs, la finesse de la transmission de MacKaye lui fait préciser une attitude des jambes : corps en appui sur la jambe du même côté que le bras qui travaille (la jambe libre étant légèrement avancée), ou sur les deux jambes quand l'exercice se fait avec les deux bras ensemble. Cela qui permet une alternance bienvenue au niveau des appuis tout au long de la série d'exercices qui suivent celui-ci, et permet une opposition bras travaillant/jambe libre.

Je donne, en annexe 2 de ce document, la synthèse de la progression du travail du bras transmis par MacKaye, qui est l'un des apports les plus marquants et les plus riches du manuscrit *Harmonic Gymnastics*.

6) Rendu du projet

a) Réalisation d'un document associant textes (transcrits et traduits) collectés lors de la recherche, et images (photographies, ou vidéos) tirées du travail coopératif de transposition pratique des descriptifs d'exercices

Il s'agit des 4 CDROM qui a été fournis à l'été 2014 au CND, et que j'ai présenté au début de ce texte.

J'y adjoins un CDROM complémentaire uniquement centré sur le manuscrit *Harmonic Gymnastics*, ne reprenant pas les vidéos (trop lourdes pour tenir sur un seul CDROM), qui :

- présente des améliorations dans les transcriptions ;
- présente des améliorations dans les traductions ;
- présente un erratum concernant certaines vidéos ;
- donne ma compréhension actuelle de certains exercices des bras, compréhension qui a en particulier évolué lors de ma transmission de ces exercices.

L'annexe 1 de ce document donne le plan de ce CDROM complémentaire.

b) Réalisation d'un document mis en ligne

Il s'agit du présent document, qui est mis en ligne par les soins du CND.

LE CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

c) Projet d'une éventuelle publication du manuscrit *Harmonic Gymnastics*, avec une analyse de son contenu.

Projet présenté par téléphone au CND en juin 2014.

d) Utilisation des nouveaux matériaux collectés dans le cadre de publications

Des éléments tirés de mon analyse du manuscrit *Harmonic Gymnastics* sont présents dans trois articles que j'ai écrits pour l'ouvrage *François Delsarte, une recherche sans fin. Autour des actes du colloque international « François Delsarte. Mémoire et héritage »*, Paris-Pantin, 18-20 novembre 2011, Paris, L'Harmattan, 2015 :

- « Retrouver la vitalité des enseignements de Delsarte : expressifs (ni stéréotypés, ni physiognomoniques) et inscrits dans le mouvement (non figés) » ;
- « Alfred Giraudet, artiste lyrique et pédagogue delsartien » ;
- « Le travail corporel expressif de Delsarte : des observations du quotidien à un entraînement structuré ».

D'autres éléments tirés de mon analyse du manuscrit *Harmonic Gymnastics*, plus nombreux et plus détaillés, sont présents dans le manuscrit en préparation intitulé *Le travail somatique expressif de François Delsarte. Analyse pluridisciplinaire*. La date et la parution de cet ouvrage, qui fait une synthèse de ma recherche autour de Delsarte depuis 10 ans autour des questions expressives, ne sont pas encore déterminées.

e) Utilisation des nouveaux matériaux collectés

Une partie des matériaux collectés ont donné lieu à une transmission pédagogique dans le cadre des ateliers que je donne avec la Compagnie Chorâme (dont j'assume la direction administrative, pédagogique et artistique), compagnie dédiée à la mémoire de Delsarte, à l'actualisation de son travail et à sa mise en lien avec certains de ses héritages, en particulier dans le monde de la danse. Chorâme est appelé à intervenir auprès de divers publics, des particuliers comme des institutions. Pour l'instant, c'est à l'occasion d'ateliers donnés au département de danse de l'UQAM que s'est faite cette transmission. Elle va se poursuivre sur d'autres aspects du contenu du manuscrit *Harmonic Gymnastics*, toujours au département de danse de l'UQAM, d'avril à juin 2015.

Annexe 1

plan du CDROM complémentaire (décembre 2014)

- 1) Plan du manuscrit *Harmonic Gymnastics*.
- 2) Fichiers pour chacune des leçons du manuscrit *Harmonic Gymnastics*.
- 3) Synthèse du travail des bras dans le manuscrit *Harmonic Gymnastics*.
- 4) Erratum concernant les vidéos présentes dans le CDROM déposé à l'été 2014.

LE CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

Annexe 2

Synthèse du travail des bras dans le manuscrit *Harmonic Gymnastics*

Leçon 14 - Exercices dans le rayonnement droit

Pour chaque exercice : bras droit (appui sur jambe droite, jambe gauche légèrement avancée), bras gauche (appui sur jambe gauche, jambe droite légèrement avancée), les deux bras ensemble (appui sur les deux jambes rapprochées) ²⁴.

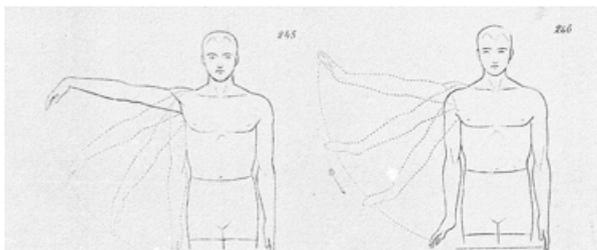
- **ex. 1** : paume vers avant, main remonte vers épaule, coude va sur le côté, bras se déploie sur le côté // retour ;
- **ex. 2-5** : bras monte, main relâchée qui s'aligne ensuite avec l'avant-bras (bras droit, bras gauche, les 2 ensemble)
 - **sur les côtés** : à l'horizontal ;
 - **vers l'avant** : à l'horizontal ;
 - **vers l'arrière** à l'horizontal ;
 - **vers le haut** : bras monte devant le corps et descend sur le côté.

Leçon 16 – Transitions dans la perpendiculaire

Pour chaque exercice : bras droit, bras gauche, les deux ensemble.

1^{re} série : transitions droites dans la perpendiculaire

- **ex. 1** : côté.



- **ex. 2** : *Idem* : vers l'avant.
- **ex. 3** : *Idem*, paume face (pouce vers extérieur), tranche le long du corps : sur les côtés.
- **ex. 4** : *Idem* : vers l'avant (pouce vers extérieur = vers l'avant ici).
- **ex. 5** : *Idem*, paume vers l'extérieur (= sur le côté ici) : sur les côtés.
- **ex. 6** : *Idem*, paume vers l'avant : vers l'avant.

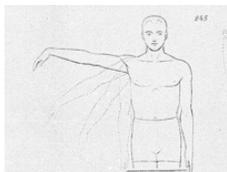
²⁴ Ces indications pour les jambes sont valables pour tous les exercices qui suivent ; nous ne les répéterons pas.

LE CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

1^{re} série : transitions rotatives dans la perpendiculaire

- **ex. 1** :



+ rotation du bras vers le bas et l'arrière autour du majeur qui reste fixe dans l'espace (=> doigts vers le haut à la fin de la rotation), puis descente.

- **ex. 2** : *Idem* : vers l'avant.
- **ex. 3** : ex. 5 précédent, mais avec rotation du bras vers le bas et l'avant (=> doigts vers le haut quand le bras est à l'horizontal) : côté.
- **ex. 4** : *Idem* : vers l'avant.

Leçon 17 – Transitions dans l'horizontal

Pour chaque exercice : bras droit (appui sur jambe droite, jambe gauche légèrement avancée), bras gauche (appui sur jambe gauche, jambe droite légèrement avancée), les deux ensemble (appui sur les deux jambes rapprochées).

2^e série : transitions droites dans l'horizontal

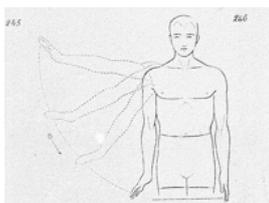
- **ex. 1**



Bras se baisse jusqu'à l'horizontal, majeur reste au même point dans l'espace (=> main alignée avec le bras).

Bras avance vers gauche : angle au niveau du poignet, puis déplacement vers gauche.

Bras recule vers droite : angle au niveau du poignet, puis déplacement vers droite arrière.



: bras en arrière.

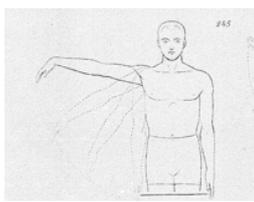
LE CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

- **ex. 2 :** *Idem* avec tranche (= position ex. 3 1^{re} série, transitions droites)
Descente : tourner bras vers bas (=> doigts en haut) et descendre bras.
- **ex. 3 :** *Idem* avec paume vers l'extérieur (= ex. 5 1^{re} série, transitions droites)
Descente : tourner bras vers bas (=> doigts en haut) et descendre bras.

2^e série : transitions rotatives dans l'horizontal

- **ex. 1**



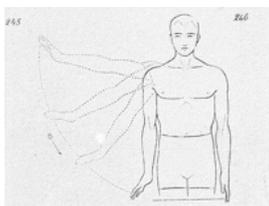
Rotation bras vers avant (=> pouce en bas).

Bras avance vers gauche.

Rotation bras vers droite (=> pouce en haut).

Bras vers droite & arrière.

Descente : rotation bras vers haut (=> doigts en bas).



: bras en arrière.

- **ex. 2 :** *Idem*, paume vers l'extérieur au départ ; rotation bras (=> pouce vers haut) ; mouvement vers gauche ; rotation bras (=> pouce en bas) ; mouvement vers droite & arrière
Descente : rotation bras vers bas (=> doigts vers haut) puis descente.

LE CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

Leçon 27 – Rayonnement circulaire

À la fin de chaque exercice, relâchement du bras articulation par articulation (= « décomposition » // composition = mobilisation du bras section par section)

Quand bras droit : appui sur jambe droite, jambe gauche légèrement avancée.

Quand bras gauche : appui sur jambe gauche, jambe droite légèrement avancée.

Quand les deux bras ensemble : appui sur les deux jambes rapprochées.

Composition simple + SUPINATION (quand la main est mobilisée)

- **Sur les côtés** : à droite (1), à gauche (2), deux bras ensemble (3).
- **Vers l'avant** : bras droit (4), bras gauche (5), deux bras ensemble (6).
- **Vers l'arrière** [avec début vers l'avant + ½ cercle du coude pour aller vers l'arrière] : bras droit (7), bras gauche (8), deux bras ensemble (9).

Composition simple, avec rotation initiale du coude vers l'avant, montée du coude à la verticale (et descente à l'horizontal pour les côtés et l'avant, vers le bas pour les derniers ex.) et demi-cercle de l'avant-bras pour s'aligner avec le bras

- **Vers le haut** : bras droit (10), bras gauche (11), 2 bras ensemble (12).
- **Sur les côtés** [avec même début : le coude monte, puis s'abaisse sur le côté] : à droite (13), à gauche (14), 2 bras ensemble (15).
- **Vers l'avant** [avec même début : le coude monte, puis s'abaisse vers l'avant et les doigts vont sur l'épaule]: bras droit (16), bras gauche (17), 2 bras ensemble (18).
- **Vers le bas** [avec même début : le coude monte, puis s'abaisse sur le côté] : bras droit (19), bras gauche (20), deux bras ensemble (21).

Paume vers l'avant, recomposition bras en avant, main va vers épaule + coude plié va sur côté (reste à l'horizontal) + extension du bras en pronation

- **Sur les côtés** : bras droit (22), bras gauche (23), deux bras ensemble (24).
- **Vers l'avant** : bras droit (25), bras gauche (26), deux bras ensemble (27).
- **Vers le haut en diagonale latérale** : bras droit (28), bras gauche (29), deux bras ensemble (30).

LE CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

Leçon 28 - Radiation spiralée

Quand bras droit : appui sur jambe droite, jambe gauche légèrement avancée.

Quand bras gauche : appui sur jambe gauche, jambe droite légèrement avancée.

Quand les deux bras ensemble : appui sur les deux jambes rapprochées.

- ex. bras droit (1), bras gauche (2), bras ensemble (3)

Lever bras vers l'avant jusqu'à l'horizontal, main pendante.

Lever main (doigts en haut), rotation poignet (doigts en bas).

Amener main à l'épaule, puis passer le coude sur le côté.

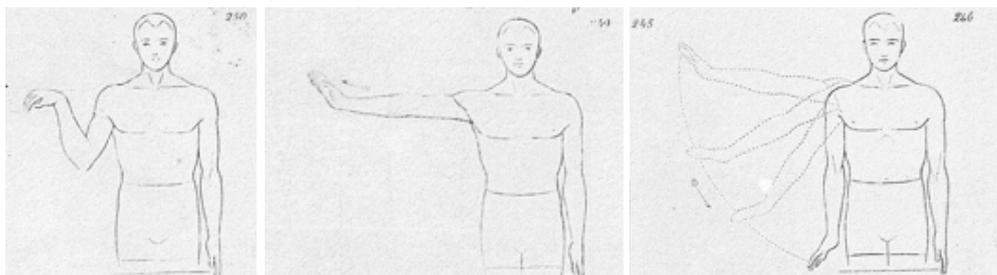
Laisser tomber le coude devant.

Extension bras devant avec pronation, main arrive paume en avant et doigts vers haut

Rotation main (doigts en bas).

Amener main à l'épaule, puis passer le coude sur le côté.

Laisser tomber le coude sur le côté, tourner main vers ext.



- ex. bras droit (4), bras gauche (5), bras ensemble (6)

Lever coude vers l'avant, avant-bras pendant.

Étendre avant-bras + main en supination.

Amener main à l'épaule, puis passer le coude sur le côté à l'horizontal.

Étendre sur côté avant-bras + main en pronation et bras en rotation interne.

Replier main en supination et plier coude en le baissant jusqu'à ce que les doigts touchent l'épaule.

Lever coude + pronation de la main (pouce en bas).

Extension bras devant, main en supination (=> paume en haut).

Laisser tomber main puis bras.

LE CND

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2013

- ex. bras droit (7), bras gauche (8), bras ensemble (9)
Lever coude vers l'avant, avant-bras pendant.
Étendre avant-bras + main en supination.
Ramener coude vers le bas (sur côté) avec extension main (=> doigts vers avant)
Monter le coude sur côté.
Monter le poignet (=> main en flexion, doigts vers bas).
Pronation de la main (=> main en flexion, doigts vers avant, pouce vers bas).
Déplier bras sur le côté, la main s'aligne avec l'avant-bras et le pouce reste vers le bas.
Replier avant-bras avec opposition main (=> main en flexion).
Supination de la main en flexion (=> index vers thorax).
Extension bras en avant en supination.
Rotation poignet, laisser tomber main puis bras.
- ex. bras droit (10), bras gauche (11), bras ensemble (12)
Lever bras à la verticale (coude tourné vers avant, avant-bras pendant), puis avant-bras et main en supination.
Relâcher main + avant-bras
Lever avant-bras devant le coude pour faire un angle droit.
Pronation de la main (=> pouce vers bas), poursuivre en pronation pour aligner avant-bras avec le bras //ou poursuivre en supination (le manuscrit indique de tourner la main pour qu'à la fin la paume soit vers le haut).
Relâcher main puis bras.

Les illustrations utilisées sont tirées de Alfred Giraudet, *Mimique, Physiologie et Gestes. Méthode pratique D'après le système de François Del Sarte pour servir à l'expression des sentiments*, Paris, Ancienne Maison Quantin / Librairies-Imprimeries réunies, 1895, planche XXXIV (« Exercices de souplesse du bras »).

Décembre 2014.