Sur les traces de Delsarte

Les circulations de la « science du geste expressif » dans la danse moderne russe (1910-1920)

Polina Manko

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/danse/4410>

DOI : 10.4000/danse.4410

ISSN : 2275-2293

Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Référence électronique

Polina Manko, « Sur les traces de Delsarte », *Recherches en danse* [En ligne], 10 | 2021, mis en ligne le 10 décembre 2021, consulté le 15 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/danse/4410> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/danse.4410>

Ce document a été généré automatiquement le 15 décembre 2022.

Tous droits réservés

Sur les traces de Delsarte

Les circulations de la « science du geste expressif » dans la danse moderne russe (1910-1920)

Polina Manko

- 1 Le travail sur le geste expressif de François Delsarte (1811-1871) – professeur de chant et de déclamation et auteur d'une théorie de l'expression scénique associée à une méthode pratique – marque d'après le chercheur Franck Waille « le début de la modernité des arts de la scène, en particulier [...] par une approche du travail corporel dans une visée expressive et par l'analyse systématique du mouvement humain¹ ». Si les enseignements de Delsarte mettent en avant l'idée que « l'art dramatique est un art de réflexion, d'observation, de recherche, d'analyse² », leur diffusion complexe (le *delsartisme*) joue un rôle également décisif dans le développement de la pensée analytique en danse au début du XX^e siècle, notamment en ce qui concerne la conscience des lois dynamiques qui régissent le mouvement. Ainsi, les spécialistes de Laban reconnaissent le fait que la théorie élaborée par Delsarte, à laquelle Laban a l'occasion de s'initier lors de son séjour à Paris dans les années 1900³, a été déterminante pour la gestation de sa propre réflexion et « le développement de ses recherches sur l'implication des mouvements dans l'être profond de l'homme⁴ ».
- 2 Le rôle de l'héritage *delsartiste* dans le champ de la danse moderne réside notamment dans l'apport d'un nouveau cadre conceptuel sur lequel s'appuyer, de nouveaux outils analytiques et d'une grille de lecture et de description du geste différente de celle employée au début du XX^e siècle dans le ballet classique existant⁵. Dans ce sens, parmi les « trois sciences du geste » théorisées par Delsarte, à savoir la Statique, la Séméiotique et la Dynamique⁶, c'est particulièrement la dernière – celle qui traite des *lois du mouvement* dans ses qualités dynamiques – qui fournit un cadre théorique sans cesse exploré et développé ensuite par nombre de danseurs modernes américains et allemands⁷.
- 3 L'historiographie occidentale admet que le développement de la danse moderne et de ses outils analytiques s'est nourri de circulations et d'influences réciproques entre la danse moderne allemande et américaine⁸. Ainsi, les recherches sur l'héritage de Delsarte en danse se sont restreintes presque exclusivement à l'espace germanique et

nord-américain. Quant à la dissémination des pratiques delsartistes en dehors de cet espace géographique, notamment en Russie au début du XX^e siècle, l'historiographie dominante de la danse n'en donne à présent qu'une vision réductrice : elle limite la présence du delsartisme et son influence sur le développement des modernités chorégraphiques russes à la seule figure d'Isadora Duncan⁹. Cependant, cette vision a besoin d'être remise en question aujourd'hui. En effet, l'étude des documents d'archives (russes, français et allemands) nous permet de comprendre que la dissémination de cet héritage sur le sol russe ne peut être attribuée à la seule influence de Duncan ni au delsartisme américain, mais résulte en réalité d'un champ de circulations internationales bien plus complexes des théories delsartistes au début du XX^e siècle, non seulement en Europe de l'Ouest, mais aussi en Europe de l'Est¹⁰.

- 4 Il nous apparaît ainsi que cette historiographie dominante de la danse moderne laisse dans l'ombre de nombreuses figures qui ont œuvré simultanément à l'émergence d'un champ nouveau des pratiques analytiques du geste. Il est donc nécessaire de décentrer, pour ainsi dire, l'histoire et d'ouvrir le champ de son étude à un espace géographique et culturel élargi. Dans cette optique, nous proposons d'investiguer la question à partir des marges, des pratiques mineures, certes moins connues, mais qui pourraient aussi contribuer à une compréhension plus fine de l'historicité des pratiques analytiques du geste. Nous approcherons ici la question des circulations des théories et des pratiques delsartistes dans la Russie des premières décennies du XX^e siècle, mais aussi au-delà des frontières de ce pays, lorsque certains des artistes exportent leurs pratiques en France lors de leur émigration après la révolution d'Octobre 1917.

Initiation de la branche russe du delsartisme

- 5 C'est par l'intermédiaire du prince Sergueï (Serge) Volkonski (1860-1937) – critique de théâtre, metteur en scène et directeur entre 1899 et 1901 des Théâtres impériaux de Russie – que le milieu des arts scéniques russes apprend l'existence de la méthode de François Delsarte, plus particulièrement son volet relatif au geste expressif. Au cours de l'année 1912, lorsque Volkonski séjourne à Rome, il rédige le premier livre en russe sur les enseignements de Delsarte, qui sera publié à Saint-Pétersbourg l'année suivante sous le titre *L'Homme expressif. Éducation scénique du geste (selon Delsarte)*¹¹. Les circonstances de sa familiarisation avec les théories delsartistes ne sont pas des plus claires. Il a été généralement considéré qu'il en avait eu connaissance lors de son voyage en Allemagne fin 1910, au moment où il rencontra pour la première fois Émile Jaques-Dalcroze et sa méthode de gymnastique rythmique à Dresde¹². Mais avant la rencontre avec Dalcroze, il rédige déjà à Berlin le manuscrit d'un article pour la revue allemande *Die Schaubühne*, où il parle du mouvement scénique selon Delsarte¹³. À ses premières publications précède vraisemblablement une période assez longue de maturation de sa pensée quant à la compréhension des enseignements de Delsarte, mais aussi d'expérimentation de sa méthode, puisque son livre *L'Homme expressif...* se veut avant tout un manuel pratique d'exercices¹⁴. Dans cet ouvrage, Volkonski cite une bibliographie delsartiste assez vaste, en précisant qu'il utilise pour sa rédaction non seulement les livres des disciples français de Delsarte – Angélique Arnaud¹⁵, l'abbé Delaumosne¹⁶ et Alfred Giraudet¹⁷ – mais aussi l'un des ouvrages de la delsartiste américaine Genevieve Stebbins¹⁸. Cette bibliographie inclut également d'autres ouvrages de delsartistes américains qu'il n'a sans doute pas consultés¹⁹ comme ceux de

Henrietta Russell (Hovey²⁰), mais aussi les ouvrages des praticiennes allemandes Bess Mensendieck²¹ et Hade Kallmeyer²², anciennes élèves de Stebbins.

- 6 Dans ses mémoires, Volkonski évoque deux voyages qu'il avait effectués aux États-Unis en 1893 et en 1896 (de neuf et de trois mois respectivement) pour donner des conférences sur la culture et l'art russes²³. Ainsi, il est fort probable que c'est à ce moment-là qu'il fit pour la première fois connaissance du delsartisme américain, même si ses mémoires restent silencieuses sur ce sujet. Il évoque cependant dans *L'Homme expressif...* ses impressions personnelles concernant le delsartisme moderne (américain et allemand) qui, d'après lui, se serait éloigné du domaine de l'esthétique pour aller vers une gymnastique hygiénique, une évolution qui aurait mené à une diminution de son contenu et à une altération de ses fondements mêmes : l'art de l'expression scénique « s'est essoufflé de l'héritage delsartiste²⁴ », affirme-t-il. Désireux de remonter aux sources, il découvre ensuite les travaux des disciples français du maître, et va jusqu'à rencontrer à Paris, en juillet 1912, la fille de Delsarte, Marie Géraldy, chez laquelle il a l'occasion de consulter certains documents des archives personnelles de son père²⁵.
- 7 Si Volkonski se sent davantage en résonance avec la théorie de Delsarte telle qu'appliquée dans l'art de l'acteur et exposé dans les ouvrages des disciples français de Delsarte, principalement dans celui de Giraudet, sa démarche n'est en réalité pas aussi puriste qu'il le laisserait croire. Certes, il n'accorde qu'un rôle secondaire aux exercices corporels présentés et développés par Stebbins et ses successeurs²⁶, mais cela n'empêche pas pour autant que tout un chapitre de son livre – celui qui traite des lois dynamiques du mouvement – soit basé sur la traduction de *Delsarte System of Expression* de Stebbins. À partir des sources diverses du delsartisme, il essaie ainsi de rétablir le tableau le plus exhaustif possible des éléments qui répondent à ses propres besoins en matière d'éducation corporelle de l'acteur.
- 8 Volkonski joue un rôle de premier plan dans la promotion d'une approche analytique du mouvement scénique en Russie, par le fait qu'il accorde à la conscience du geste expressif une importance sans précédent :

« [...] dites-moi, avez-vous eu l'occasion en général, chez nous en Russie, d'entendre parler du geste ? Moi jamais, ou presque jamais. [...] On entend parler de Dionysos, des mystères, des abîmes, des synthèses, des temples et des prêtres, mais du geste²⁷ ? »
- 9 Volkonski enseigne le mouvement expressif basé sur les enseignements de Delsarte et le delsartisme dans divers studios et lieux de formation théâtrale jusqu'à son émigration en Europe en 1921. Certes, le delsartisme russe est loin d'avoir eu la même étendue dans son application qu'aux États-Unis car il n'est pratiquement jamais sorti du milieu professionnel des arts scéniques. Néanmoins, comme nous le verrons plus loin, l'impact des enseignements et des publications de Volkonski dépasse le domaine de l'art dramatique à proprement parler, car les premiers danseurs et danseuses modernes russes (dont beaucoup sont issus du milieu théâtral) y puisent des notions d'analyse du geste utiles pour leurs recherches.

Du delsartisme russe à la danse moderne allemande : circulations inconnues

- 10 En s'installant vers 1926 à Paris, Volkonski y continue son enseignement et son travail de critique théâtral et de danse. Curieusement, c'est à Paris que cet initiateur de la branche russe du delsartisme rencontre Kurt Jooss, danseur moderne allemand qui développe de son côté le travail sur le geste expressif en danse. En 1932, Volkonski fait partie du jury du concours international de chorégraphie organisé par les Archives Internationales de la Danse (A.I.D.). La même année, Kurt Jooss présente au public parisien son ballet *Der Grüne Tisch* [La Table verte] dans le cadre de ce concours et invite à une discussion autour de son œuvre. Comme le chorégraphe le remarque plus tard, Volkonski a été « l'un de leurs critiques les plus compréhensifs²⁸ ». Jooss témoigne du début d'une collaboration avec Volkonski qui s'annonce fructueuse : le prince est invité à une session d'été à Dartington Hall (Angleterre) où Jooss s'installe et établit son école en 1933. Lors de cette session d'été, ils passent des heures à échanger autour du travail de Delsarte et à pratiquer des exercices proposés par Volkonski, que Jooss trouve « fascinants²⁹ ». Le chorégraphe évoque a posteriori cette rencontre, dans une lettre rédigée suite au décès de Volkonski survenu en 1937 :

« Jusqu'à récemment, j'avais essayé sans succès de rassembler pour mes propres fins autant d'informations que possible sur l'œuvre et les théories de François Delsarte. Je ne savais pas davantage qu'il y avait un acteur-chanteur de ce nom qui vivait à Paris au milieu du XIX^e siècle et qui avait fait une étude détaillée des lois de l'expression humaine dans le geste et la voix. [...] Malheureusement, il apparaissait qu'il ne restait personne de vivant qui pourrait m'en dire plus, et il semblait impossible de trouver des écrits quelconques, que ce soit de Delsarte lui-même ou à son propos. Une richesse de savoir et d'expérience semblait par conséquent être perdue. J'étais fasciné par le peu de choses que j'avais entendu, et je savais que le travail de Delsarte devait être étroitement lié à nos propres efforts pour faire revivre l'art de la danse en tant qu'expression claire des émotions humaines³⁰. »

- 11 L'ouvrage russe de Volkonski n'étant pas traduit en d'autres langues, Jooss et ses collaborateurs lui demandent, lors de l'école d'été, de rédiger un « manuel » afin de rendre ses enseignements plus accessibles. Hélas, la mort de Volkonski a mis prématurément fin à ce projet.

Le delsartisme allemand dans la danse russe

- 12 Précisons toutefois que le delsartisme en Russie ne se limite pas à la seule approche transmise par Volkonski. La circulation des idées issues du delsartisme se révèle plus complexe : certaines protagonistes russes de la nouvelle danse non classique s'inspirent aussi des courants de la gymnastique « artistique » ou « harmonique » enseignés par les allemandes Kallmeyer ou Mensendieck, bien que cette influence reste encore largement inconnue des historiens.
- 13 Ainsi, l'une des toutes premières danseuses post-duncanienues russes, Ella Rabeneck (1885 ?-1944), connue en Europe davantage sous son pseudonyme Ellen Tels, se forme à la danse libre en Allemagne et y effectue plus tard des tournées avec les élèves de son école fondée à Moscou en 1910³¹. Le nom de Delsarte surgit déjà dans les premiers témoignages des critiques sur son travail³². Nous pouvons faire l'hypothèse qu'elle entendit parler de Delsarte à l'école d'Elizabeth Duncan lors de son premier séjour,

mais pas exclusivement. Ludmila Alexeïeva, élève de l'école de Tels-Rabeneck, mentionne dans ses propres mémoires la circulation des méthodes dans « des écoles qui existaient en Europe de l'Ouest au début du XX^e siècle et qui développaient en pratique – tant bien que mal – les idées de Delsarte³³ », notamment les écoles de Mensendieck et de Kallmeyer. Elle précise avoir vu chez Rabeneck le livre de Kallmeyer *Künstlerische Gymnastik*³⁴ [La gymnastique artistique] « dont Rabeneck utilisait certains exercices dans ses cours³⁵ ». Après la parution du livre de Volkonski, il est probable que Rabeneck y puise aussi certaines notions, jusqu'à faire du delsartisme la base de sa méthode dans les années 1920-1930³⁶. Rabeneck émigre en Europe à la suite de la révolution d'Octobre 1917 et, après quelques années d'errance, s'installe à Paris où elle ouvre un studio du « mouvement naturel » vers 1927. Tels-Rabeneck participe au concours des A.I.D. en 1935 avec sa lecture-démonstration intitulée « Le système du geste selon François Delsarte », où elle aborde la question de son utilisation en danse³⁷. Il n'est pas aisé de se faire une idée claire, à partir de cet article très succinct, des connaissances que Rabeneck avait réellement des enseignements de Delsarte. Certaines idées témoigneraient davantage de la circulation des pratiques issues du delsartisme tardif, tandis qu'elles sont attribuées de façon erronée à Delsarte lui-même. Dans tous les cas, son exemple est parmi les premiers à témoigner de l'imprégnation du champ chorégraphique russe par le delsartisme.

Dissémination des foyers delsartistes russes

14 Toutefois, le studio de Tels-Rabeneck ne représente qu'un des foyers de la nouvelle danse russe qui puisent leur inspiration dans le delsartisme. Durant la décennie 1910, d'autres foyers se développent, notamment ceux des élèves de Rabeneck désireuses d'aller plus loin que leur enseignante. L'une d'elles, Claudia Issatchenko (1884-1951), ouvre en 1915 à Pétrograd (ancienne Saint-Petersbourg) une école privée appelée l'« École de la plastique et de l'expression scénique³⁸ ». Issatchenko mentionne explicitement Delsarte dans le cursus de son école, lequel inclut l'étude des lois du mouvement « immuables pour le corps » que Delsarte avait décrites (« les lois de l'équilibre, de l'économie de l'énergie, de la gravité, de l'inertie et du rythme³⁹ »), ainsi que la composition des danses de groupe basée sur ces lois. La référence à Delsarte subsiste tout au long de son parcours, jusqu'à sa lecture-démonstration au concours des A.I.D. à Paris en 1935, auquel participe également Ellen Tels-Rabeneck. L'article des A.I.D. consacré à la démarche d'Issatchenko, précédant celui de Tels, mentionne le fait que « sa technique s'est souvent inspirée des théories de François Delsarte relatives à la mimique et au geste⁴⁰ ».

15 Du fait de l'émigration d'un nombre considérable d'artistes russes (Volkonski, Tels-Rabeneck, Issatchenko parmi d'autres) en Europe de l'Ouest après la révolution d'Octobre, on constate une circulation élargie des pratiques centrées sur l'analyse du geste s'inspirant des enseignements delsartiens⁴¹.

Mais dans la Russie post-révolutionnaire des années 1920, le delsartisme continue également à jouer un rôle important dans les recherches plastiques des danseurs et danseuses. Après l'émigration d'Issatchenko, un nouveau foyer s'établit à Pétrograd en 1920 – le « Studio de l'art commun Delsarte » sous la direction de Daria Moussina⁴² (1873-1947), chanteuse d'opéra de l'ancien Théâtre impérial Alexandrinski, et de sa fille Tamara Glébova (1894-1944), danseuse moderne.

- 16 À Moscou, les foyers en danse qui font référence d'une façon ou d'une autre aux enseignements de Delsarte sont encore plus nombreux. Certains d'entre eux, tels que celui d'Inna Tchernetskaïa⁴³ (1894-1963), intègrent à partir de 1924 le Laboratoire choréologique fondé deux ans plus tôt au sein de l'Académie russe des sciences artistiques. Ce Laboratoire avait justement pour but le fondement d'une base théorique sur laquelle s'appuyer dans l'analyse des différentes pratiques de l'art du mouvement, qu'il s'agisse de la danse moderne ou classique, ou de la gymnastique et de la culture physique. Des lectures-démonstrations autour de « l'analyse du mouvement » ont lieu au sein du Laboratoire, et l'étude du geste selon Delsarte y est aussi poursuivie même si le champ des recherches du Laboratoire est bien plus vaste. Tchernetskaïa affirme notamment s'appuyer sur le travail de Delsarte et introduit la discipline de « l'analyse du geste » dans le cursus de formation du danseur au sein de son studio⁴⁴. À travers la recherche pratique sur le geste dansé, elle fait appel à un « travail scientifique sérieux⁴⁵ » qui jusque-là manquait dans la formation du danseur, éduqué selon les conventions de la danse classique existante.
- 17 Dans les années 1930, avec le durcissement du régime stalinien et sa lutte contre la « propagande » des idées étrangères au marxisme officiel, le nom de Delsarte – censuré – disparaît des chroniques ou, comme dans le cas de Tchernetskaïa, est remplacé dans des publications officielles par le nom de Charles Darwin qui jouissait d'une autorité scientifique incontestable. Les idées de Delsarte sont ainsi vouées à l'oubli, et ce n'est que maintenant que l'historien de la danse commence à redécouvrir ce terrain. Nous avons souhaité ici faire quelques pas dans cette direction, et mettre en lumière des aspects peu ou pas encore connus de la diffusion des enseignements delsartistes en Europe de l'Est. Les artistes russes que nous avons mentionnés ont puisé, chacun à sa façon, des outils dans l'héritage delsartiste afin de développer sur cette base des approches variées, parfois assez éloignées les unes des autres. Il reste encore à définir le rôle que la circulation de ces outils a joué dans le développement de la pensée analytique en danse au début du XX^e siècle.
- 18 **Bibliographie et sources manuscrites**

BIBLIOGRAPHIE

ALEKSEEVA Ljudmila, *Dvigat'sja i dumat'* [Se mouvoir et penser], Moscou, Prest, 2000.

ARNAUD Angélique, *François Del Sarte. Ses découvertes en esthétique, sa science, sa méthode*, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1882.

ČERNECKAJA Inna, « Plan raboty studii » [Plan du travail du studio], Archives nationales russes de la littérature et de l'art (RGALI), Fond 941 « RAKhN », carton 17, unité 4, feuille 2.

ČERNECKAJA Inna, « Telo kak material vyrazitel'nosti » [Le corps comme matériau d'expressivité] [1930], Archives de la Bibliothèque nationale de Russie (RNB), Fond 776 « A. A. Sidorov », carton 126, unité 1, feuilles 18-37.

- DELAUMOSNE Joseph, *Pratique de l'art oratoire de Delsarte*, Paris, J. Albanel, 1874.
- GIRAUDET Alfred, *Mimique, physionomie et gestes. Méthode pratique d'après le système de F. Del Sarte pour servir à l'expression des sentiments*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1895.
- ISAČENKO Klavdija, *Programma školy plastiki i sceničeskoj vyrazitel'nosti* [Programme de l'école de la plastique et de l'expressivité scénique], Pétrograd, Kopejka, 1916.
- ISSATSCHENKO Claudia, « Le ballet plastique et la culture physique esthétique », *Archives internationales de la danse*, n° 5, 1 novembre 1935, pp. 5-6.
- JOOSS Kurt, [sans titre : article en anglais à l'occasion de la mort de Serge Volkonski] [1939], *Deutsches Tanzarchiv Köln* (Archives allemandes de danse de Cologne), collection Kurt Jooss, II, Lettres de Kurt Jooss, 2.4.19.
- KALLMEYER Hade, KALLMEYER Ernst, *Künstlerische Gymnastik. Harmonische Körperkultur nach dem amerikanischen System Stebbins-Kallmeyer*, Schlachtensee/Berlin, Kulturverlag, 1910.
- KULAGINA Inessa, *Russkoe zarubež'e Èlly Rabenek* [L'étranger russe d'Ella Rabenec], Moscou, Kontent-press, 2012.
- LABAN Rudolf, *Chorégraphie*, traduit de l'allemand par Jacqueline Challet-Haas et Jean Challet, *Coeuvres-et-Valsery*, Ressouvenances, 2019.
- LABAN Rudolf, *La danse moderne éducative*, traduit de l'anglais par Jacqueline Challet-Haas et Jean Challet, *Villers-Cotterêts*, Ressouvenances, 2013.
- LIDOVA Irène, *Ma vie avec la danse*, Paris, Plume, 1992.
- MENSENDIECK Bess, *Körperkultur des Weibes*, Munich, F. Bruckmann, 1906.
- OBERZAUCHER-SCHÜLLER Gunhild, « Der Delsartismus als Zeitzeichen. Rezeption in Zentraleuropa und Russland », *Ars Semeiotica*, vol. 35, n° 3-4, Gunter Narr Verlag Tübingen, 2012, pp. 319-334.
- ODOM Selma Landen, « Delsartean Traces in Dalcroze Eurythmics », *Mime journal*, vol. 23, « Essays on François Delsarte », Claremont, Pomona College, 2005, pp. 136-151, [en ligne], <http://scholarship.claremont.edu/mimejournal/vol23/iss1/9>, page consultée le 2 décembre 2020.
- SHAWN Ted, *Chaque petit mouvement. À propos de François Delsarte*, Bruxelles/Pantin, Editions Complexe/Centre national de la danse, 2005.
- SOLANE Janine, *Pour une danse plus humaine*, Paris, Éditions Jacques Vautrain, 1950.
- STEBBINS Genevieve, *Delsarte System of Expression* [1885], 6^{ème} éd. révisée et élargie, *Dance horizons*, New York, 1977.
- TELS Ellen, « Le système du geste selon François Delsarte », *Archives internationales de la danse*, n° 5, 1 novembre 1935, pp. 6-7.
- VOLKONSKIJ Sergej, *Človek na scene* [L'homme sur scène], Saint-Pétersbourg, Apollon, 1912.
- VOLKONSKIJ Sergej, *Moi vospominanija* [Mes réminiscences] [1923], t. 1, Moscou, Iskusstvo, 1992.
- VOLKONSKIJ Sergej, *Vyrazitel'nyj čelovek. Sceničeskoe vospitanie žesta (po Del'sartu)* [L'Homme expressif. Éducation scénique du geste (selon Delsarte)], Saint-Pétersbourg, Apollon, 1913.
- VOLOŠIN Maksimilian, « Antičnye tancy v studii E. I. Rabenek (Knipper) » [Les danses antiques au studio de E. I. Rabenec (Knipper)] [1911], in Id., *Sobranie sočinenij* [Œuvres], t. 6, vol. 1, Moscou, Ellis Lak, 2007, pp. 361-362.

WAILLE Franck, *Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte (1811-1871). Des interactions dynamiques*, Lille, ANRT, 2011, deux volumes, Thèse de doctorat en histoire, sous la direction de Jean-Dominique Durand, soutenue à l'université Lyon 3 le 17 décembre 2009 ; version de soutenance [en ligne], https://scd-resnum.univ-lyon3.fr/out/theses/2009_out_waille_f.pdf, page consultée le 26 mai 2021.

WAILLE Franck, *La méthode somatique expressive de François Delsarte. Histoire, esthétique, anthropologie : de la neurophysiologie à la métaphysique*, Lavérune, Éditions l'Entretiens, 2016.

WOLKONSKI Sergej, « Die Hauptsache », *Die Schaubühne*, vol. VI, n° 52, 29 décembre 1910, pp. 1339-1345.

NOTES

1. WAILLE Franck, *La méthode somatique expressive de François Delsarte. Histoire, esthétique, anthropologie : de la neurophysiologie à la métaphysique*, Lavérune, Éditions l'Entretiens, 2016, p. 35.

2. GIRAUDET Alfred, *Mimique, physionomie et gestes. Méthode pratique d'après le système de F. Del Sarte pour servir à l'expression des sentiments*, Paris, Librairies-imprimeries réunies, 1895, p. 122.

3. Auprès d'un certain Morel, acteur français et disciple de Delsarte.

4. CHALLET-HAAS Jacqueline, « Avant-propos », dans LABAN Rudolf, *La danse moderne éducative*, Villers-Cotterêts, Ressouvenances, 2013, p. 10.

Ted Shawn parle aussi, dans son ouvrage consacré à François Delsarte, de l'assimilation des principes de Delsarte par Laban qui « les mit au service de sa vision de la danse et posa ainsi les fondements de la danse moderne allemande » (SHAWN Ted, *Chaque petit mouvement. À propos de François Delsarte*, Bruxelles/Pantin, Éditions Complexe/Centre national de la danse, 2005, p. 153).

La chercheuse autrichienne Gunhild Oberzaucher-Schüller mentionne également le fait que Laban, ainsi que Mary Wigman et Kurt Jooss étaient « directement ou indirectement liés au delsartisme » (OBERZAUCHER-SCHÜLLER Gunhild, « Der Delsartismus als Zeitzeichen. Rezeption in Zentraleuropa und Russland », *Ars Semeiotica*, vol. 35, n° 3-4, Gunter Narr Verlag Tübingen, 2012, p. 332).

5. Laban, dans l'élaboration de son système d'écriture du mouvement (la « cinétopographie »), cherche justement une grille de lecture différente de celle du ballet classique, qui serait capable de refléter les spécificités du mouvement de la nouvelle danse (voir LABAN Rudolf, *Chorégraphie*, Coeuvres-et-Valsery, Ressouvenances, 2019, pp. 89-100).

6. Selon le disciple de Delsarte Alfred Giraudet, le geste « donne lieu à trois ordres d'études, c'est-à-dire à trois sciences : la Statique, la Séméiotique et la Dynamique » (GIRAUDET Alfred, *op. cit.*, p. 32). Les prolongements de la Statique et de la Dynamique peuvent être trouvés chez Laban à ses débuts, lorsqu'il fait référence à « la théorie statique des formes » qui se superpose à « la théorie des formes dynamiques » (LABAN Rudolf, *Chorégraphie*, *op. cit.*, p. 17).

7. Cette « science de la Dynamique » delsartienne inclut déjà, du moins dans sa transmission américaine, des notions de Hauteur, de Force, de Mouvement, de Séquence, de Direction, de Forme, de Vitesse, de Réaction et d'Extension (voir les neuf « lois de la dynamique » qui déterminent le sens du mouvement chez : STEBBINS Genevieve, *Delsarte System of Expression* [1885], 6^{ème} éd. révisée et élargie, Dance horizons, New York, 1977, pp. 257-264, et le chapitre « Les lois du mouvement expressif formulées par Delsarte » dans WAILLE Franck, *op. cit.*, pp. 193-235).

8. Aux États-Unis, un large mouvement de *Delsartemania* vers la fin du XIX^e siècle a eu un impact aussi bien sur Isadora Duncan que sur Ted Shawn et Ruth Saint Denis (voir SHAWN Ted, *op. cit.*, pp. 141-142) et, plus indirectement, sur les générations postérieures des danseurs modernes. Il a été considéré qu'ensuite, le delsartisme américain « gagna même l'Europe où, en Allemagne en

particulier, il eut une incidence sur l'éducation physique et sur les nouvelles pratiques de danse » (RUYTER Nancy Lee, « Préface », dans SHAWN Ted, *op. cit.*, p. 17).

9. Voir notamment la description faite à cet égard par Ted Shawn (SHAWN Ted, *op. cit.*, pp. 141-158, plus particulièrement p. 154) qui, jusqu'à présent, a été peu remise en cause.

10. Dans sa thèse, Franck Waille évoque déjà une influence en Russie qui ne dépend pas exclusivement du delsartisme américain, en particulier autour de la figure du prince Volkonski (voir WAILLE Franck, *Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte (1811-1871). Des interactions dynamiques*, Lille, ANRT, 2011, pp. 24, 40). Or, dans l'historiographie russe et occidentale, les transmissions de Volkonski ont été évoquées principalement en lien avec la pratique du théâtre dramatique. La question de l'impact de ses enseignements et de ses écrits sur la danse reste ainsi peu explorée.

11. VOLKONSKIJ Sergej, *Vyrazitel'nyj čelovek. Sceničeskoe vospitanie žesta (po Del'sartu)* [L'Homme expressif. Éducation scénique du geste (selon Delsarte)], Saint-Petersbourg, Apollon, 1913.

12. Pour les liens entre la rythmique dalcrozienne et le delsartisme, voir ODOM Selma Landen, « Delsartean Traces in Dalcroze Eurythmics », *Mime journal*, vol. 23, « Essays on François Delsarte », Claremont, Pomona College, 2005, pp. 136-151, [en ligne], <http://scholarship.claremont.edu/mimejournal/vol23/iss1/9>, page consultée le 2 décembre 2020.

13. WOLKONSKI Sergej, « Die Hauptsache », *Die Schaubühne*, vol. VI, n° 52, 29 décembre 1910, pp. 1339-1345, cité par OBERZAUCHER-SCHÜLLER Gunhild, *art. cit.*, pp. 326-327.

14. VOLKONSKIJ Sergej, *op. cit.*, p. 5. Comme Franck Waille l'a également souligné, il s'agit de ne pas seulement considérer les enseignements de Delsarte concernant le geste comme un système théorique, mais comme une association intime de théories et de pratiques (WAILLE Franck, *Corps, arts et spiritualité chez François Delsarte, op. cit.*, p. 61).

15. ARNAUD Angélique, *François Del Sarte. Ses découvertes en esthétique, sa science, sa méthode*, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1882.

16. DELAUMOSNE Joseph, *Pratique de l'art oratoire de Delsarte*, Paris, J. Albanel, 1874.

17. GIRAUDET Alfred, *op. cit.*

18. STEBBINS Genevieve, *op. cit.*

19. Volkonski fait suivre sa bibliographie delsartiste de la mention : « La plupart de ces ouvrages ne sont pas en vente, et il est très difficile de les trouver » (VOLKONSKIJ Sergej, *Vyrazitel'nyj čelovek, op. cit.*, p. 204).

20. C'est elle qui a initié Ted Shawn « à la vraie science de Delsarte » (SHAWN Ted, *op. cit.*, p. 43).

21. MENSENDIECK Bess, *Körperkultur des Weibes*, Munich, F. Bruckmann, 1906.

22. KALLMEYER Hade, KALLMEYER Ernst, *Künstlerische Gymnastik. Harmonische Körperkultur nach dem amerikanischen System Stebbins-Kallmeyer*, Schlachtensee/Berlin, Kulturverlag, 1910.

23. VOLKONSKIJ Sergej, *Moi vospominanija, op. cit.*, pp. 288-333.

24. VOLKONSKIJ Sergej, *Vyrazitel'nyj čelovek, op. cit.*, p. 20.

25. *Ibid.*

26. *Ibid.*, p. 171.

27. VOLKONSKIJ Sergej, *Čelovek na scene* [L'homme sur scène], Saint-Petersbourg, Apollon, 1912, pp. 17-18. «[...] СКАЖИТЕ, ПРИХОДИЛОСЬ ЛИ ВАМ ВООБЩЕ, У НАС В РОССИИ, СЛЫШАТЬ О ЖЕСТЕ? МНЕ НИКОГДА, ИЛИ ПОЧТИ НИКОГДА. [...] МЫ СЛЫШИМ О ДИОНИСЕ, О ТАИНСТВАХ, О БЕЗДНАХ, О СИНТЕЗАХ, О ХРАМАХ И ЖРЕЦАХ, НО О ЖЕСТЕ?...» Notre traduction.

28. JOOSS Kurt, [sans titre : article en anglais à l'occasion de la mort de Serge Volkonski] [1939], *Deutsches Tanzarchiv Köln* (Archives allemandes de danse à Cologne), collection Kurt Jooss, II, Lettres de Kurt Jooss, 2.4.19, p. 1.

29. *Ibid.*

30. *Ibid.* «Until recently I had without success been trying to gather for purposes of my own as much information as I could on the work and theories of Francois Delsarte. I knew no more than that there was an actor-singer of this name who lived in Paris in the middle of the 19th century

and who had made a detailed study of the laws of human expression in gesture and voice. [...] Unfortunately there appeared to be no-one left alive who could tell me very much, and it seemed impossible to find any writings either of Delsarte's own or about him. A wealth of knowledge and experience seemed, therefore, to be lost. I was fascinated by the little I happened to hear, and I knew that Delsarte's work must be closely allied to our own efforts to revive the art of dance as a clear expression of human emotions.» Notre traduction.

31. Ellen Tels-Rabeneck s'intéresse à la danse et la plastique (tout d'abord, duncanienne) après avoir vu Isadora Duncan en concert à Saint-Petersbourg le 11 février 1905. L'année suivante, elle part étudier à l'école gérée par Elizabeth Duncan, la sœur aînée d'Isadora, à Berlin-Grünwald en Allemagne. Elle crée en hiver 1910 sa propre école appelée « Les classes de la plastique de Moscou » et une compagnie constituée de ses élèves, avec laquelle elle part en tournée en 1911 à Londres et en 1912 à travers des villes allemandes (Munich, Berlin, Nuremberg) (KULAGINA Inessa, *Russkoe zarubež'e Èlly Rabenek [L'étranger russe d'Ella Rabeneck]*, Moscou, Kontent-press, 2012, p. 11).

32. VOLOŠIN Maksimilian, « Antičnye tancy v studii E. I. Rabenek (Knipper) » [Les danses antiques au studio de E. I. Rabenek (Knipper)] [1911], in Id., *Sobranie sočinenij [Œuvres]*, t. 6, vol. 1, Moscou, Ellis Lak, 2007, pp. 361-362.

33. ALEKSEEVA Ljudmila, *Dvigat'sja i dumat' [Se mouvoir et penser]*, Moscou, Prest, 2000, p. 19.

34. KALLMEYER Hade, KALLMEYER Ernst, *op. cit.*

35. ALEKSEEVA Ljudmila, *op. cit.*, p. 21.

36. Rabeneck et Volkonski collaborent tous les deux avec le metteur en scène Constantin Stanislavski, mais aucun document ne nous permet de savoir s'ils se sont connus à ce moment-là.

37. TELS Ellen, « Le système du geste selon François Delsarte », *Archives internationales de la danse*, n° 5, 1 novembre 1935, p. 6.

38. Originaire de Saint-Petersbourg, Claudia Issatchenko commence son parcours en tant que comédienne professionnelle formée au Théâtre d'Art de Stanislavski. Après ses premières recherches du mouvement expressif dans le théâtre dramatique, elle décide de se consacrer entièrement à la plastique et la danse libre qu'elle découvre à l'école d'Elizabeth Duncan en Allemagne et aux cours d'Ellen Tels. L'activité de son école en plein démarrage est interrompue par les événements révolutionnaires de 1917. Tout comme Rabeneck, Issatchenko émigre après la révolution d'Octobre, d'abord à Belgrade où elle rejoint la troupe du théâtre d'opéra et de ballet de Belgrade. Elle fait des tournées en Europe jusqu'en 1927 et s'installe ensuite à Berlin, qu'elle quitte au début des années 1930 pour Paris où elle ouvre un studio de « ballet plastique ».

39. ISAČENKO Klavdija, *Programma školy plastiki i sceničeskoj vyrazitel'nosti [Programme de l'école de la plastique et de l'expressivité scénique]*, Pétrograd, Kopejka, 1916, p. 22.

40. ISSATSCHENKO Claudia, « Le ballet plastique et la culture physique esthétique », *Archives internationales de la danse*, n° 5, 1 novembre 1935, pp. 5-6.

41. L'un des prolongements de l'approche de Tels-Rabeneck peut être trouvé par exemple chez son élève parisienne Janine Solane, chorégraphe et pédagogue (voir SOLANE Janine, *Pour une danse plus humaine*, Paris, Éditions Jacques Vautrain, 1950).

42. Daria Moussina, étant amie avec Volkonski, apprend sur Delsarte grâce à lui, mais aussi grâce à son mari de l'époque, le comédien Iouri Ozarovski. Elle aurait voyagé en France où Alfred Giraudet (basse d'opéra) lui aurait fait découvrir la méthode du maître. Elle crée ensuite le théâtre « Style », où elle commence ses recherches sur l'application de la théorie de Delsarte dans les mises en scène d'opéra. Entre 1918 et 1931, elle transmet et développe la méthode basée sur le système de Delsarte au Conservatoire de Pétrograd. Jusqu'à la fin de sa vie, elle mène un travail de recherche sur les enseignements de Delsarte, mais ses travaux n'ont pas pu être achevés ni publiés. Sa fille, la danseuse Tamara Glébova est certainement marquée par l'approche delsartiste qu'elle a découverte grâce à sa mère.

43. Inna Tchernetskaïa se forme chez Elizabeth Duncan et Jaques-Dalcroze, ainsi que chez Alexandre Sakharoff en Allemagne, mais aussi en art dramatique selon l'approche de Stanislavski. Elle fonde en 1915 son studio de « danse synthétique » à Moscou.

44. ČERNECKAJA Inna, « Plan raboty studii » [Plan du travail du studio], Archives nationales russes de la littérature et de l'art (RGALI), Fond 941 « RAKhN », carton 17, unité 4, feuille 2.

45. ČERNECKAJA Inna, « Telo kak material vyrazitel'nosti » [Le corps comme matériau d'expressivité] [1930], Archives de la Bibliothèque nationale de Russie (RNB), Fond 776 « A. A. Sidorov », carton 126, unité 1, feuilles 18-37.

RÉSUMÉS

Il est admis par l'historiographie que les héritages de François Delsarte (devenus le *delsartisme*) ont joué un rôle non négligeable dans le développement de la pensée analytique en danse au début du XX^e siècle. Toutefois, les recherches sur le *delsartisme* en danse n'ont touché jusqu'à présent qu'un contexte géographique restreint, principalement nord-américain et germanique. Dans l'optique de décentrer le regard, cet article propose un témoignage sur les circulations internationales complexes des idées et des pratiques issues du *delsartisme*, notamment entre les États-Unis, la France, la Russie et l'Allemagne. Nous nous pencherons ici sur la question de la popularisation du *delsartisme* en Russie au début du XX^e siècle, sa pénétration dans le champ chorégraphique russe et son rôle dans le développement des pratiques analytiques du geste expressif en danse, dans et en dehors du pays.

It is accepted by the historiography that the heritages of François Delsarte (that became the *Delsartism*) have played a significant role in the development of analytical thought in dance at the beginning of the 20th century. However, the researches on *Delsartism* in dance have so far concerned a rather limited geographical context, mainly North American and Germanic. In order to decentralise the gaze, this article proposes an account on the complex international circulations of ideas and practices derived from *Delsartism*, in particular between the United States, France, Russia and Germany. We will focus here on the question of popularisation of *Delsartism* in Russia at the beginning of the 20th century, its penetration in the Russian choreographic field and its role in the development of analytical practices of expressive gesture in dance, in and outside of the country.

INDEX

Mots-clés : analyse de geste, circulations internationales, *delsartisme*, histoire, Russie

Keywords : gesture analysis, international circulations, *Delsartism*, history, Russia

AUTEUR

POLINA MANKO

Polina Manko est danseuse, spécialiste de la cinégraphie Laban et chercheuse en danse d'origine russe. Elle est actuellement doctorante en danse, geste et corporéité à l'Université Paris

8 Vincennes Saint-Denis (école doctorale EDESTA – Esthétique, sciences et technologies des arts), sous la direction d'Isabelle Launay. Sa thèse de doctorat est consacrée aux projets esthético-politiques de la danse d'avant-garde russe des années 1920 dans le contexte de la révolution d'Octobre 1917. En parallèle, elle note en système Laban et reconstruit à partir de celui-ci des œuvres du répertoire de la danse moderne allemande, américaine et russe (A. Knust, K. Jooss, A. Sokolow, I. Duncan, L. Loukine), mais aussi des danses du monde (telles que la danse classique khmère).