

Giraudet, A.

Mimique Physionomie et Gestes. Méthode pratique d'après le système de F. del Sarte pour servir à l'expression des sentiments. Avec 34 planches hors texte, composées de 250 figures gravées en taille-douce d'après les dessins originaux de Gaston Le Doux et portrait de l'auteur par E. Duez

Paris 1895

4 Anthr. 10 f

urn:nbn:de:bvb:12-bsb00071736-8

---

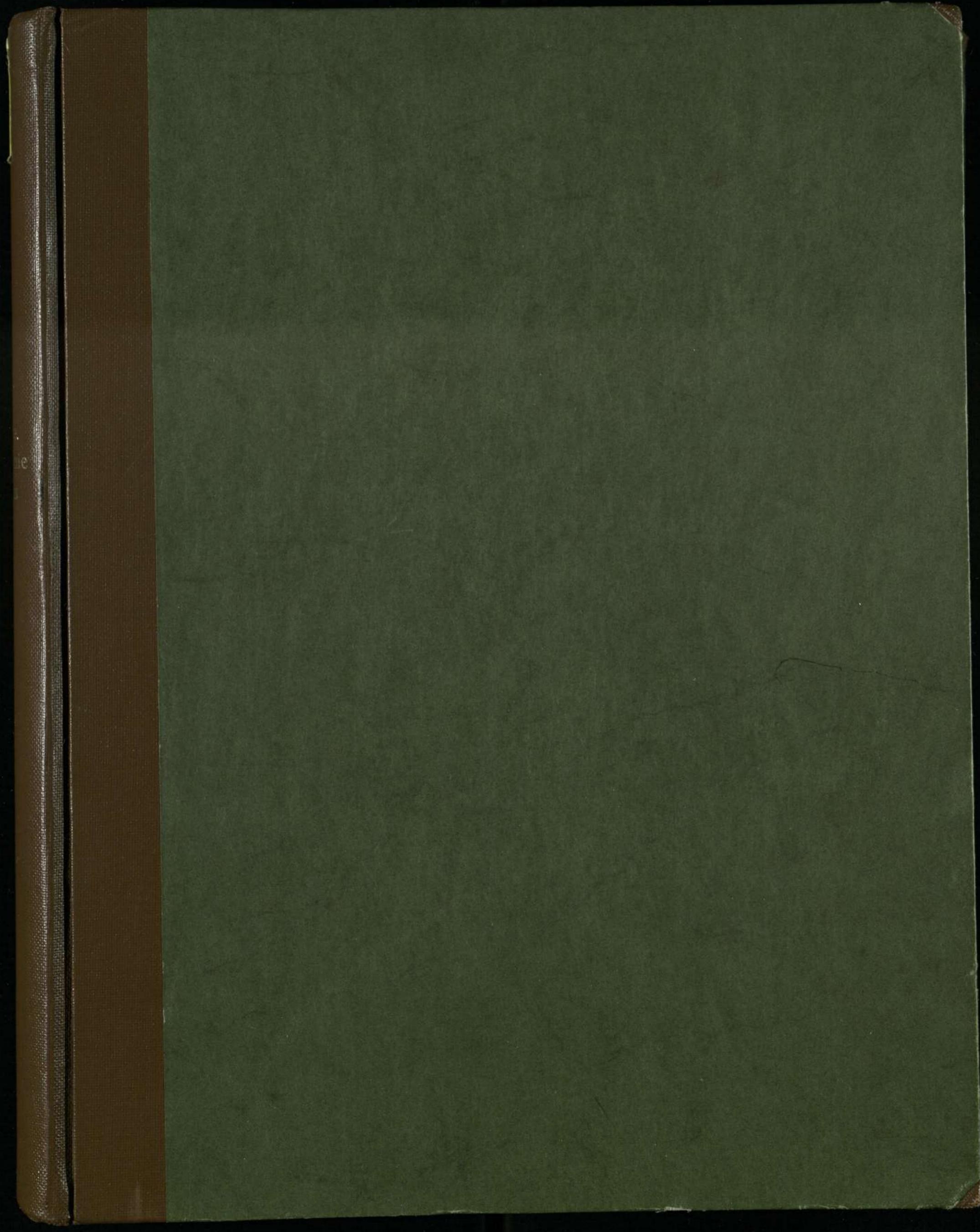
### Copyright

Das Copyright für alle Webdokumente, insbesondere für Bilder, liegt bei der Bayerischen Staatsbibliothek. Eine Folgeverwertung von Webdokumenten ist nur mit Zustimmung der Bayerischen Staatsbibliothek bzw. des Autors möglich. Externe Links auf die Angebote sind ausdrücklich erwünscht. Eine unautorisierte Übernahme ganzer Seiten oder ganzer Beiträge oder Beitragsteile ist dagegen nicht zulässig. Für nicht-kommerzielle Ausbildungszwecke können einzelne Materialien kopiert werden, solange eindeutig die Urheberschaft der Autoren bzw. der Bayerischen Staatsbibliothek kenntlich gemacht wird.

Eine Verwertung von urheberrechtlich geschützten Beiträgen und Abbildungen der auf den Servern der Bayerischen Staatsbibliothek befindlichen Daten, insbesondere durch Vervielfältigung oder Verbreitung, ist ohne vorherige schriftliche Zustimmung der Bayerischen Staatsbibliothek unzulässig und strafbar, soweit sich aus dem Urheberrechtsgesetz nichts anderes ergibt. Insbesondere ist eine Einspeicherung oder Verarbeitung in Daten systemen ohne Zustimmung der Bayerischen Staatsbibliothek unzulässig.

The Bayerische Staatsbibliothek (BSB) owns the copyright for all web documents, in particular for all images. Any further use of the web documents is subject to the approval of the Bayerische Staatsbibliothek and/or the author. External links to the offer of the BSB are expressly welcome. However, it is illegal to copy whole pages or complete articles or parts of articles without prior authorisation. Some individual materials may be copied for non-commercial educational purposes, provided that the authorship of the author(s) or of the Bayerische Staatsbibliothek is indicated unambiguously.

Unless provided otherwise by the copyright law, it is illegal and may be prosecuted as a punishable offence to use copyrighted articles and representations of the data stored on the servers of the Bayerische Staatsbibliothek, in particular by copying or disseminating them, without the prior written approval of the Bayerische Staatsbibliothek. It is in particular illegal to store or process any data in data systems without the approval of the Bayerische Staatsbibliothek.





<36606652190018



<36606652190018

Bayer. Staatsbibliothek



4. Author. 10 4

C

# MIMIQUE

# PHYSIONOMIE

ET

# GESTES

*Resp.*

MÉTHODE PRATIQUE

D'après le système de F. DEL SARTE

POUR SERVIR A L'EXPRESSION DES SENTIMENTS

PAR

## A. GIRAUDET

DE L'OPÉRA

PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION  
OFFICIER DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE

*Avec 34 planches hors texte, composées de 250 figures gravées en taille-douce  
d'après les dessins originaux*

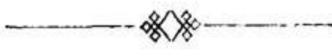
DE

## Gaston LE DOUX

ET PORTRAIT DE L'AUTEUR PAR

### E. DUEZ

*Giraudet  
Mimique*



PARIS

ANCIENNE MAISON QUANTIN  
LIBRAIRIES-IMPRIMERIES RÉUNIES

7, rue Saint-Benoît, 7

ET CHEZ L'AUTEUR : 10, RUE DU CONSERVATOIRE

1895

*35 G*

*116 D*



MIMIQUE

PHYSIONOMIE

ET

GESTES

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE

500 exemplaires numérotés.

EXEMPLAIRE N° ~~120~~<sup>121</sup>

*Le 12/12/1871*





Samuel Jones  
Edwin

0071736

MIMIQUE

---

PHYSIONOMIE

ET

GESTES

MÉTHODE PRATIQUE

D'après le système de F. DEL SARTE

POUR SERVIR A L'EXPRESSION DES SENTIMENTS

PAR

A. GIRAUDET

DE L'OPÉRA

PROFESSEUR AU CONSERVATOIRE NATIONAL DE MUSIQUE ET DE DÉCLAMATION  
OFFICIER DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE

---

*Avec 34 planches hors texte, composées de 250 figures gravées en taille-douce  
d'après les dessins originaux*

DE

Gaston LE DOUX

ET PORTRAIT DE L'AUTEUR PAR

E. DUEZ

---

PARIS

ANCIENNE MAISON QUANTIN  
LIBRAIRIES-IMPRIMERIES RÉUNIES

7, rue Saint-Benoit, 7

ET CHEZ L'AUTEUR : 10, RUE DU CONSERVATOIRE

1895

Tous droits réservés.

Copyrighted in America by Edgar S. WERNER, New-York.



A Madame MARIE GÉRALDI

ET

A Madame MADELEINE RÉAL

NÉES DEL SARTE

EN SOUVENIR DE LEUR VÉNÉRÉ PÈRE

FRANÇOIS DEL SARTE

ET EN TÉMOIGNAGE DE L'IMPÉRISSABLE RECONNAISSANCE

DE SON DISCIPLE

A. GIRAUDET

Paris, juin 1895.



## AVANT-PROPOS

Combien il faut d'art pour rentrer dans la nature.  
Combien de temps, de règles, d'attention et de  
travail pour danser avec la même liberté et la  
même grâce que l'on sait marcher, pour chanter  
comme l'on parle; parler et s'exprimer comme l'on  
pense.

LA BRUYÈRE.

François Del Sarte, le maître auquel nous devons les principes et l'idée première de la méthode que nous présentons au public dans cet ouvrage, est né en 1811, dans la petite ville de Solesmes (Nord).

Mort en 1871, à Paris, où il professa pendant quarante ans l'art du chant et de la déclamation, Del Sarte est aujourd'hui presque ignoré en France. C'est au Nouveau Monde que sa gloire a trouvé un asile. Nul doute cependant que les théories du maître accueillies avec tant de faveur en Amérique, où elles se sont révélées si fécondes, ne soient susceptibles de porter chez nous les mêmes fruits, lorsqu'elles y seront mieux connues et que la méthode qui en découle sera entrée dans la pratique des arts d'imitation.

Del Sarte a laissé dans le souvenir de tous ceux qui l'ont entendu professer une trace profonde. Son individualité étrange parfois, disait la réserve des uns, géniale, proclamait l'enthousiasme des autres, s'imposait à tous sans conteste comme supérieure.

Il s'appliquait à rattacher tous les arts aux manifestations les plus élevées de l'âme humaine et formulait ainsi en quelques mots les tendances de son enseignement :

*L'art est la matérialisation de l'Idéal et l'Idéalisation de la matière.*

Sa parole, abondante « en doctrine », forçait l'attention la plus distraite, et des auditeurs, qu'une simple curiosité avait amenés, devenaient assidus à

ses leçons. Il était de ces maîtres qui transforment leurs élèves en disciples, parce que tout en s'attachant à la technique de l'art particulier qu'il professait, son enseignement, par les idées générales dont il l'éclairait, illuminait le domaine entier de l'art, et que sa méthode, claire et pratique comme nous le verrons plus tard, était le produit non de l'empirisme mais d'une esthétique simple et saisissante.

Malheureusement, le maître n'a laissé aucun ouvrage écrit. Mais, en outre de la méthode qu'il a léguée à ses élèves, il leur a donné une certaine quantité de définitions, de règles et de lois applicables aux beaux-arts en général et dont la partie qui se rapporte à l'expression des mouvements du corps constitue, suivant nous, la partie la plus originale peut-être de son œuvre, celle qui témoigne le mieux de son génie.

Une partie des définitions et les éléments méthodiques de son système d'enseignement ont été recueillis par des amis ou par les élèves qu'il a formés. M. l'abbé Delaumosne, qui fut au nombre des premiers, a publié, sous le titre de « l'Art oratoire <sup>1</sup> », un volume qui n'est pas sans contenir des choses fort intéressantes, mais mal présentées et mélangées d'erreurs; de plus, les observations les plus importantes sont livrées au public sans clarté et sans ordre. Disciple assidu du maître, nous eûmes souvent l'occasion de fournir des notes à M. l'abbé Delaumosne : nous les retrouvons dans son livre complètement défigurées. Bien évidemment, la bonne volonté de l'auteur n'a pu suppléer à son incompetence artistique.

D'une toute autre valeur est le livre où M<sup>me</sup> Angélique Arnaud<sup>2</sup> nous montre en Del Sarte le créateur d'une esthétique nouvelle dont elle dégage les lois. Cette étude, d'une pénétrante analyse, sera lue avec profit par toutes les personnes qui s'intéressent à la philosophie de l'art. Del Sarte n'était pas seulement grand théoricien, il était aussi chanteur et déclamateur incomparable; enfin il n'avait pas seulement une intelligence apte aux plus hautes spéculations, il possédait encore infiniment d'esprit. L'ouvrage à la fois biographique, anecdotique et critique de M<sup>me</sup> Angélique Arnaud, nous le rend tout entier avec ses dons si variés. Quant aux élèves, nous avons lieu de croire que nous sommes le premier à publier une étude d'après les principes de l'illustre professeur.

Attiré par l'importance et la nouveauté du sujet, nous avons choisi dans

1. M. l'abbé Delaumosne, *Pratique de l'art oratoire*.

2. Angélique Arnaud, *François Del Sarte, sa méthode, ses découvertes en esthétique*, 1 vol. chez Delagrave.

son enseignement la partie spéciale de l'*Expression*, mais nous ne devons pas laisser ignorer qu'il était, dans l'art du chant, un analyste profond et aussi un novateur. Personne avant lui n'avait étudié, au point de vue spécial de l'art, la physiologie de la respiration, du larynx et de la bouche.

La respiration *diaphragmatique*, adoptée depuis longtemps par la plupart des chanteurs, n'a pas été seulement dénommée par lui, l'observation lui en appartient en propre, de même que la division des phénomènes respiratoires. Et c'est bien après Del Sarte que les physiologistes, puis les professeurs de chant, ont reconnu les trois temps indiqués par lui : l'aspiration, le *silence* ou la pose, que Del Sarte appelait la *suspension* et l'expiration.

Donnant à ses théories un corps scientifique, il avait divisé le chant en trois grandes branches : la *Phonascie* ou l'étude de la vocale pure ; la *Phonologie* ou l'étude de la voix dans ses rapports avec le langage, et l'*Esthésiophonie* ou l'étude du son par rapport aux sentiments.

Ses importants travaux l'avaient mis en possession d'une foule d'observations sur des sujets qui n'ont jamais été traités, même dans les méthodes les plus complètes ; et si un jour nous pouvons en donner les résultats au public, avec tous les développements que la matière comporte, nous sommes persuadé que Del Sarte trouvera dans cette nouvelle manifestation due à son puissant esprit un accroissement de sa gloire.



## LE GESTE PEUT-IL S'APPRENDRE?

---

Seul, de tous les éléments qui concourent à l'expression dans l'art oratoire et dans l'art dramatique, le geste n'a été, jusqu'ici, l'objet d'aucune étude spéciale. Alors que la voix, les inflexions, la respiration, la prononciation, l'accentuation, etc., ont été rigoureusement analysées et ont fourni, dans ces dernières années surtout, d'excellentes monographies, la *Mimique* et la *Dynamique artistique* ont été laissées entièrement de côté. Comment expliquer cet oubli? Le geste ne peut-il s'apprendre? Beaucoup, nous le savons, le prétendent, alléguant que l'expression ne saurait s'accommoder d'une imitation mécanique; que ses éléments forment un tout inséparable et si complexe que l'on ne peut arriver à les posséder que par l'observation personnelle, la réflexion, et une intelligence complète du sujet auquel doit s'adapter l'action; que s'il existait une science du geste, il serait impossible d'apprendre la multitude des détails nécessaires, et que le nombre incalculable, disons infini, de mouvements, ne peut être assujéti à des règles et à une analyse méthodique dont l'application paralyserait l'interprète.

Ces objections ne sont pas sérieuses. L'imitation mécanique n'est qu'un moyen utile pour rompre certaines difficultés matérielles, une gymnastique préalable comme il en existe pour les autres arts, lesquels procèdent tous plus ou moins, par la *copie* d'abord, puis par l'*imitation*, avant de s'élever à la *composition*.

Si la possession du sujet à laquelle on arrive par la réflexion suffisait, beaucoup de gens seraient de grands comédiens sans étude et l'on ne verrait

jamais, par exemple, un auteur convaincu, jouant lui-même son œuvre, être grotesque dans l'interprétation de sa pensée, comme cela arrive parfois.

Quant à la crainte de voir le talent de l'artiste paralysé par l'obligation d'une étude méthodique de l'expression, elle n'est pas plus fondée que pour le musicien qui est forcé d'apprendre une quantité de signes conventionnels et astreint à une quantité de règles de succession, de préparation, de résolution d'accords, dont l'application varie à l'infini, dont les combinaisons sont sans limite. Or, il est certain que cette gymnastique intellectuelle n'a jamais arrêté l'imagination personnelle d'un compositeur.

Le peintre est-il gêné dans ses conceptions par les règles du dessin ?

Le poète est-il paralysé dans l'expression de sa pensée par les règles de la métrique et de la rime ? Non !

Puisque tous les arts sont soumis à des lois ou à des règles déterminées, pourquoi l'art mimique ferait-il seul exception, quand, de tous, c'est celui qui se rapproche le plus de la nature et que la nature elle-même nous en fournit les lois et les règles ? La mimique a donc des lois fixes qui peuvent se classer méthodiquement. Un seul homme, Engel, semble avoir pressenti la possibilité d'un pareil classement et d'un tel enseignement<sup>1</sup> : « Le talent d'acquérir, dit-il, cette imitation adroite par un certain procédé mécanique fondé cependant sur des règles invariables dont on conteste généralement l'existence, est la véritable et seule méthode d'étudier l'art du comédien. »

Et, citant Saint-Albine, il ajoute : « On peut présumer avec raison qu'une collection de différentes physionomies et de modifications de leurs traits, faite et classée avec le même soin, est une chose possible et qu'il en résulterait un *nouvel art*. Pourquoi une collection de gestes expressifs ne serait-elle pas aussi possible et aussi utile qu'une collection de dessins, de coquilles, de plantes et d'insectes ? Et, si cette manière était un jour l'objet d'une étude sérieuse, pourquoi ne parviendrait-on pas aussi bien à trouver les mots techniques et les termes propres pour cette science, qu'on est parvenu à imaginer pour l'histoire naturelle ? »

Eh bien, cette étude méthodique et scientifique de l'art de l'expression, Del Sarte l'a entreprise. Il a étudié le geste au point de vue du mouvement

1. Engel, *Idées sur le geste et l'action théâtrale*, 1789.

physiologique; il l'a analysé dans son rythme, sa forme et sa nature; il a examiné la réunion des différents agents de l'expression, leur succession et leur enchaînement selon les lois de l'équilibre, de la grâce, selon la raison d'être de leur prédominance, etc.

Nous avons suivi l'enseignement du maître de la façon la plus complète, et, mettant en œuvre les matériaux que nous avons été à même de recueillir, nous aurions voulu donner à notre livre les développements si intéressants qu'il eût comportés; mais, outre que le temps nécessaire à cette entreprise nous a jusqu'ici fait défaut, nous avons cru devoir nous borner d'abord aux éléments les plus pratiques et sous la forme la plus condensée.

Si quelques personnes objectaient que cette méthode arrive à un moment peu favorable, la tendance générale des esprits, à notre époque, étant de s'affranchir des règles; que l'art doit être libre; que ces règles entravent la personnalité; que chacun doit réaliser ses idées par les moyens qui lui plaisent, fussent-ils ne pas plaire aux autres, etc., nous répondrions que cette tendance des esprits, qui existe en effet, ne saurait être blâmée tant qu'elle se borne à débarrasser l'art et les artistes des caprices et fantaisies de la mode, mais que la voie nouvelle que nous ouvrons est basée sur l'étude et l'observation de règles découlant de lois naturelles. Ces lois que Del Sarte avait reconnues et qu'il enseignait il y a plus de *soixante ans* sont, aujourd'hui, *confirmées* par les travaux scientifiques de Darwin, Duchesne de Boulogne, Gratiolet, Piderit, Montegazza, Marel, Ad. Nicolas, etc., avec lesquels notre enseignement s'accorde d'une manière presque absolue.

Ces auteurs, par leurs ouvrages, ont enfin attiré, depuis un certain nombre d'années, l'attention des artistes sur l'importante question de l'expression mimique: mais, malgré le haut intérêt qu'il y a à les consulter, on ne peut en recueillir qu'une somme d'observations difficiles à résumer dans un but pratique d'exécution: but que nous nous sommes proposé.

Quant à la dynamique, rien n'a été écrit sur ce sujet et il n'existe, encore à présent, que la seule « *théorie de la démarche de Balzac* », parue en 1847, et dont la plupart des aphorismes et axiomes avaient été émis, nous en avons la certitude, par Del Sarte, qui, déjà à cette époque, enseignait publiquement depuis quinze ans.

Nous ne nous dissimulons pas qu'il existe des lacunes dans notre

ouvrage, mais, tel qu'il est, nous espérons qu'il pourra servir à plus d'un artiste, et nous serions encore heureux de l'avoir publié s'il pouvait contribuer à faire revivre, dans la mémoire de ceux qui l'ont connu, le souvenir de l'homme vénéré qui nous l'a inspiré, et s'il apprend, à ceux qui l'ignorent, le nom d'un des plus grands Maîtres de l'art lyrique et dramatique.

---

# THÉORIE DE LA MÉTHODE

## PHILOSOPHIE DU SYSTÈME DE DEL SARTE

Désireux de rendre cet ouvrage absolument clair, nous en avons, à dessein, écarté les termes scientifiques, dont l'emploi eût paru plus d'une fois justifié par le sujet. Nous nous sommes efforcé de réduire à la plus simple démonstration possible la philosophie de DEL SARTE mais il est indispensable, pour qui veut aborder avec fruit l'étude de ce livre et en retirer une utilité durable, de s'initier à la théorie du système et de la méthode qui doit éclairer l'œuvre entière. Nous nous bornerons, dans l'exposé qui va suivre, aux notions essentielles, évitant tout ce qui serait obscur ou aride pour les personnes, simples lecteurs ou élèves, qui ne sont pas familiarisées avec les termes de métaphysique. Cependant une attention spéciale n'en sera pas moins nécessaire pour bien comprendre la méthode, et l'esprit le moins préparé pourra alors, avec un peu de pratique, s'orienter promptement au milieu des types les plus compliqués qu'il aura à observer.

### DÉFINITION DE L'ESTHÉTIQUE

« *L'esthétique, dit Del Sartre, résulte de la convenance de rapport entre l'organisme et la substance. »*

Ou encore :

« *C'est l'expression de la substance par les attributs.*

« *C'est la manifestation éclatante de l'idée par la forme, de l'invisible par le visible. C'est l'échappement magnifique des immanences par l'organisme. Le corps est l'instrument, l'être, l'instrumentiste.*

« *L'art consiste dans le choix des moyens propres à manifester par l'organisme les émanations de la vie, de l'esprit et de l'âme. »*

Dans l'art qui nous occupe, l'action principale est l'action musculaire. C'est en raison de cette action que le corps se dispose : 1° à s'étendre, à se dilater pour recevoir les impressions extrinsèques; 2° à se contracter comme pour fuir la sensation et se condenser dans sa pensée; 3° à se maintenir dans un état d'équilibre et de calme.

Ces trois manières ou DISPOSITIONS du corps correspondent à tous les besoins de notre être, c'est-à-dire aux manifestations de nos *sens*, de notre *pensée* et de notre *cœur*.

L'HOMME SENT, PENSE et AIME en vertu de trois principes ou entités qui sont : LA VIE, L'ESPRIT et L'ÂME.

LA VIE EST L'ACTION DES FORCES SENSITIVES DE L'ÊTRE.

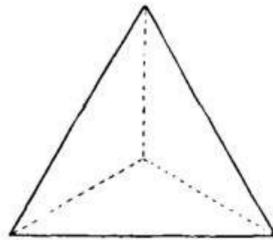
L'ESPRIT EST L'ACTION DES PUISSANCES RÉFLECTIVES DE L'ÊTRE.

L'ÂME EST L'ACTION DES VERTUS AFFECTIVES DE L'ÊTRE.

Ces trois principes, quoique distincts, ne peuvent cependant exister l'un sans l'autre et forment dans leur ensemble le Moi.

Afin de rendre tangible cette importante démonstration, nous prendrons une figure matérielle pour analogie. C'est le triangle à l'état solide, appelé particulièrement pyramide. (Fig. 1.)

FIG. 1.

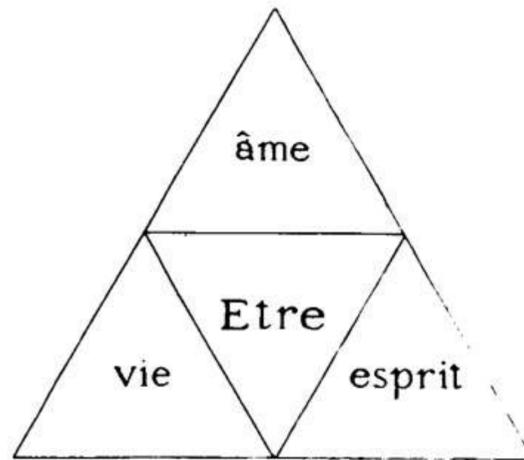


Que voyons-nous? Trois faces latérales, distinctes, individuelles, reliées entre elles par la face postérieure, dont la profondeur s'étend à tout le tétraèdre.

Si maintenant nous développons abstractivement la figure 1, nous aurons la figure 2, qui représente, de la manière la plus claire, l'idée du magnifique système trinitaire qui est la base du système de Del Sarte, c'est-à-dire l'union

absolue de trois personnalités distinctes, quoique semblables, formant un seul et même être composé de trois natures différentes et nécessaires l'une à l'autre. Enfin. l'unité par la trinité et la trinité dans l'unité.

FIG. 2.



Si l'on considère l'homme à l'état parfait, les trois entités : la vie, l'esprit et l'âme, sont nécessairement égales ; mais en les prenant abstractivement au point de vue hiérarchique, les forces représentées par la Vie sont inférieures aux puissances de l'ESPRIT, et celles-ci inférieures aux vertus de l'ÂME.

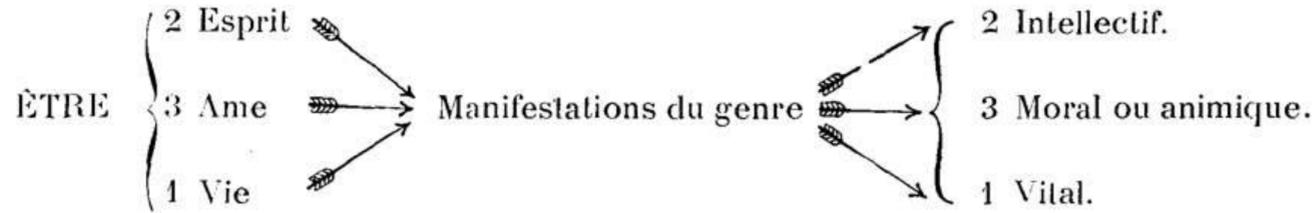
Nous leur donnons donc l'ordre suivant : n° 1, la Vie ; n° 2, l'ESPRIT ; n° 3, l'ÂME. Si nous voulons les disposer au point de vue théorique et didactique en un tableau synoptique, nous aurons le tableau ci-dessous que nous devons lire toujours dans l'ordre numérique :

1° La Vie à la base ; 2° l'Esprit au sommet ; 3° l'Âme au centre.

.	
ÉTRE	}
	N° 2 Esprit.
	N° 3 Âme.
	N° 1 Vie.

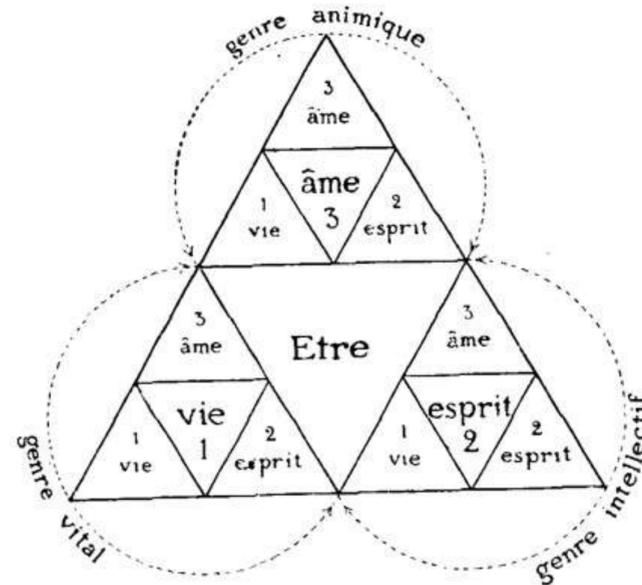
Nous avons dit à la page précédente que toutes les manifestations de notre être correspondaient à nos sens, à notre pensée et à notre cœur. Ces manifestations sont donc de trois genres : AUX SENS, les manifestations de genre VITAL ;

à la PENSÉE, les manifestations de genre INTELLECTIF; au CŒUR, les manifestations de genre MORAL OU ANIMIQUE.



De même que, dans toutes choses, la partie ne peut se composer que des éléments du tout, si nous examinons en particulier chaque entité, nous retrouverons nécessairement dans chacune d'elles la vie, l'esprit et l'âme. Cette copénétration des puissances constitutives de l'être les unes dans les autres forme comme le nœud type de la philosophie du système. Nous essayerons d'en rendre la théorie sensible en recourant encore une fois à l'analogie du triangle.

FIG. 3.



Nous voyons dans cette figure que chaque entité contient les qualités du tout, mais que chacune d'elles conserve une portion de son essence pure et que les autres parties sont en quelque sorte des composés. C'est ainsi que nous avons dans le genre Vital : la vie de la vie ou vie pure; l'esprit de la vie et l'âme de la vie.

Dans le genre Intellectif : la vie de l'esprit, l'esprit de l'esprit ou esprit pur et l'âme de l'esprit. Enfin dans le genre Animique : la vie de l'âme, l'esprit de l'âme et l'âme de l'âme ou âme pure.

Nous avons donc neuf états de l'être qui, quoique solidaires, comme les trois principes dont ils découlent, sont absolument distincts.

Del Sarte appelait cette *triple trinité* : ACCORD DE NEUVIÈME.

Nous appelons les manifestations de ces neuf états de l'être : *Espèces*. Et combinant leur nom avec celui du genre d'où elles procèdent, nous formerons le tableau synoptique suivant, qui doit se lire toujours dans l'ordre hiérarchique, énonçant d'ABORD l'espèce. Ainsi nous dirons, en commençant par le bas du tableau suivant : Espèce vitale du genre vital, puis espèce intellectuelle du genre vital et ainsi de suite.

MANIFESTATIONS DE L'ÊTRE				ORDRE HIÉRARCHIQUE de l'accord de Neuvième.
TROIS GENRES.	Intellectif.	NEUF ESPÈCES.	2 Intellective ou bien Intellection pure.	5
			3 Animique — Animisme intellectif.	6
			1 Vitale — Vitalisme intellectif.	4
	Animique.	NEUF ESPÈCES.	2 Intellective — Intellection animique.	8
			3 Animique — Animisme pur.	9
			1 Vitale — Vitalisme animique.	7
	Vital.	NEUF ESPÈCES.	2 Intellective — Intellection vitale.	2
			3 Animique — Animisme vital.	3
			1 Vitale — Vitalisme pur.	1

Si, plus tard, nous avons besoin du tableau ci-dessus, c'est-à-dire par accolades, mais présenté dans le sens horizontal, nous conserverons identiquement la même disposition. Exemple :

									TROIS GENRES			
			Vital	Animique			Intellectif					
			1	3			2					
									NEUF ESPÈCES			
			1	3	2	1	3	2	1	3	2	
			Vitalisme pur.	Animisme vital.			Intellection vitale.			Vitalisme intellectif.		
			Animisme pur.			Intellection animique.			Animisme intellectif.			
			Vitalisme animique.			Animisme pur.			Intellection pure.			
Ordre hiérarchique de l'accord de Neuvième			1	3	2	7	9	8	4	6	5	

## MANIFESTATIONS ORGANIQUES

Établissons maintenant la relation qui existe entre la Vie, l'Esprit et l'Âme et les formes organiques propres à leurs manifestations.

La VIE, avons-nous dit, est l'ACTION DES FORCES SENSITIVES de l'être.

Les sens cherchent à se mettre en contact avec le sujet vers lequel ils tendent en affectant une forme de dilatation, d'expansion, afin d'offrir une plus large surface à la sensation. Les organes semblent alors s'éloigner de leur centre; nous appellerons donc le genre vital, dans ses manifestations physiques : Genre EXCENTRIQUE.

L'ESPRIT, lui, est l'ACTION DES PUISSANCES RÉFLECTIVES de l'être.

Contrairement à la Vie, il cherche à fuir la sensation; les spéculations intellectuelles, la réflexion ramènent tout l'être vers un centre unique, le cerveau, qui détermine une rétraction générale des organes et des sens. Nous nommerons le genre intellectif dans ses manifestations physiques : Genre CONCENTRIQUE.

L'ÂME, enfin, qui est l'ACTION DES VERTUS AFFECTIVES de l'être, se maintient dans un état d'équilibre qui donne aux organes le calme, la quiétude, la proportion normale ou tenant le milieu entre les deux états précédents et opposés. Le genre animique dans ses manifestations physiques s'appellera donc : Genre NORMAL.

## MANIFESTATIONS DE L'ÊTRE

GENRES.	{	2 Intellectif.	FORME DES GENRES	{	2 Concentrique.
		3 Animique.	OU MANIFESTATIONS		3 Normale.
		1 Vital.	ORGANIQUES.		1 Excentrique.

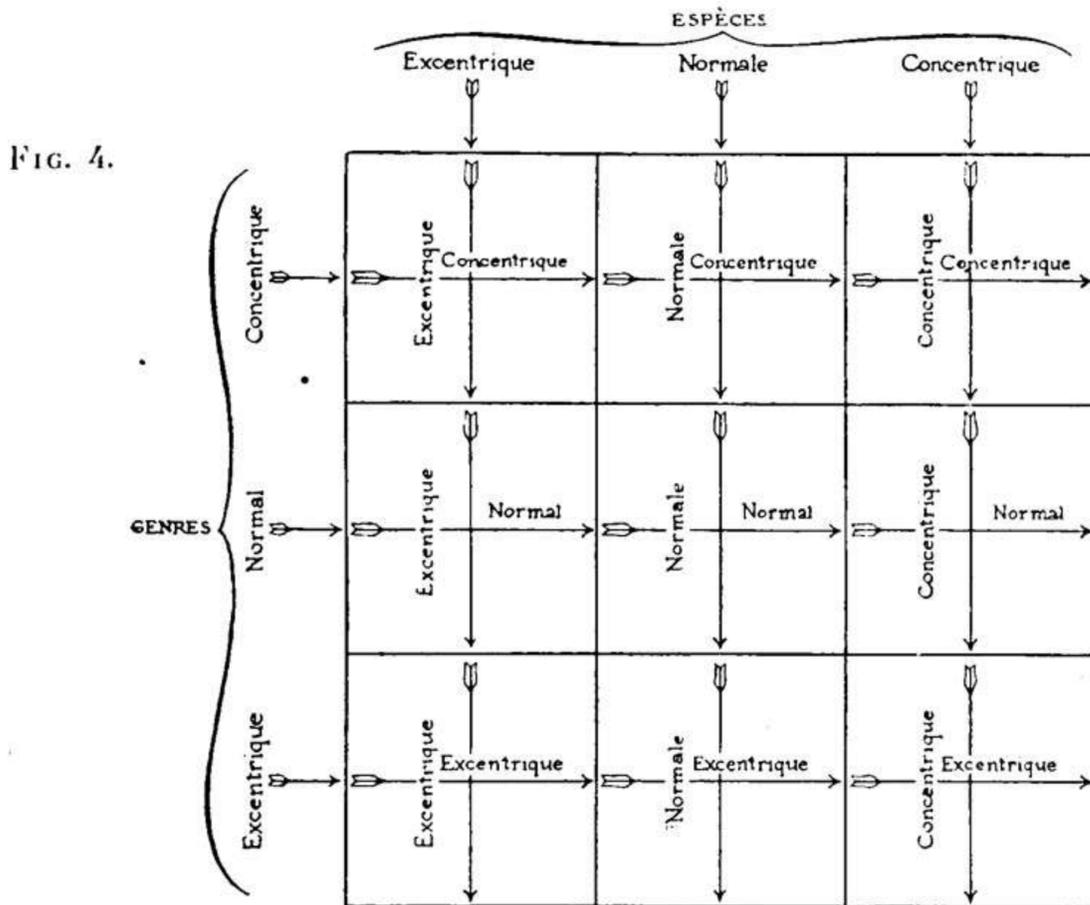
Il sera facile, maintenant, de nous orienter dans ce qui suit, car le principe ne varie plus dans ses applications quelles qu'elles soient. La subdivision des trois genres de formes nous donnera neuf espèces correspondant aux neuf états de l'être.

TABLEAU SYNOPTIQUE

ÉTATS DE L'ÊTRE		FORMES OU MANIFESTATIONS ORGANIQUES DES ÉTATS DE L'ÊTRE	
GENRES.	2 Intellectif.	{ Intellection pure. Animisme intellectif. Vitalisme intellectif.	{ 2 Concentrique. 3 Normo-Concentrique. 1 Excentro-Concentrique.
	3 Animique.	ESPÈCES. { Intellection animique. Animisme pur. Vitalisme animique.	GENRES. { 3 Normale. ESPÈCES. { 2 Concentro-Normale. 3 Normo-Normale. 1 Excentro-Normale.
	1 Vital.	{ Intellection vitale. Animisme vital. Vitalisme pur.	{ 1 Excentrique. 2 Concentro-Excentrique. 3 Normo-Excentrique. 1 Excentro-Excentrique.

Nous savons que le tableau par accolades est surtout théorique et didactique; mais si nous voulons classer pratiquement des phénomènes, nous le ferons au moyen du tableau suivant qui constitue par sa clarté une merveilleuse méthode de classification.

TABLEAU PRATIQUE DE L'ACCORD DE NEUVIÈME



On voit que les espèces dont le nom se lit dans le sens des lignes verticales se combinent avec les genres sur les lignes horizontales.

La POSITION de chaque carré nous donnera donc, sans qu'il soit besoin d'AUCUNE autre indication, le rapport entre la forme du phénomène représenté et l'état de l'être qui détermine cette forme.

Jusqu'ici, nous n'avons parlé que de l'accord de neuvième, mais nous pouvons dire que si cette division de l'unité par neuf suffit pour l'étude d'un grand nombre de phénomènes, elle ne constitue qu'une série élémentaire.

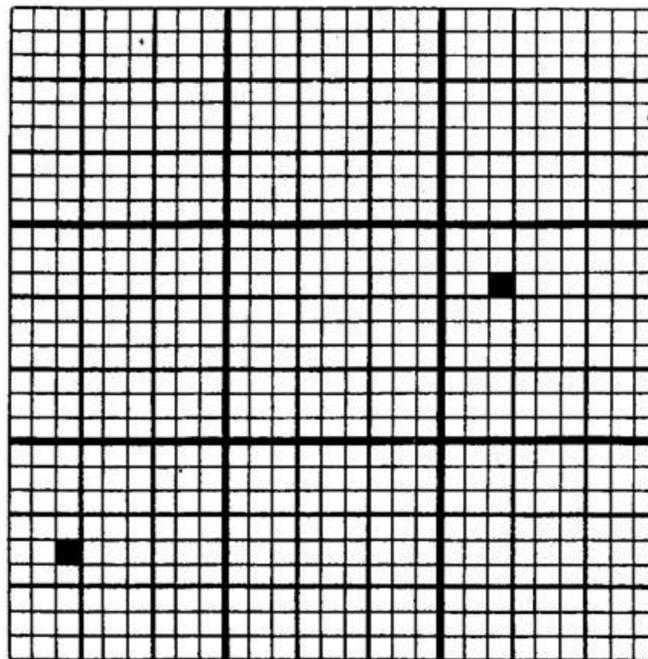
Le système de division et de classification par neuf nous fournit le moyen de reconnaître et de classer aussi simplement des milliers de phénomènes.

LES TROIS GENRES nous ont amené à considérer neuf espèces. Prenant chaque espèce pour unité, nous les diviserons elles-mêmes par trois, ce qui nous donnera 27 *variétés*; chaque variété, subdivisée à son tour, produira 81 *sous-variétés*, lesquelles, en continuant la division par trois, nous mettront en possession de 243 *types*, puis de 729 *phénomènes*, tous distincts les uns des autres.

On pourrait pousser plus loin l'analyse, on arriverait toujours aussi simplement à saisir la nuance qui sépare un phénomène d'un autre phénomène, et la correspondance de la forme organique avec l'état de l'être qui la détermine.

#### TABLEAU DE CLASSEMENT DE 729 PHÉNOMÈNES

FIG. 5.



*Explication.* — La division des espèces par trois n'est faite que si l'on ne va pas plus loin que les vingt-sept variétés; mais si nous arrivons seulement aux quatre-vingt-unièmes, nous diviserons de suite par neuf ou quatre-vingt-une sous-variétés, et celles-ci également par neuf si nous arrivons aux sept cent vingt-neuvièmes.

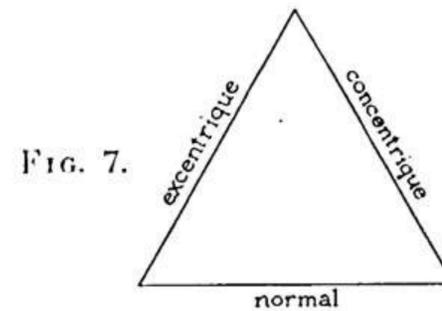
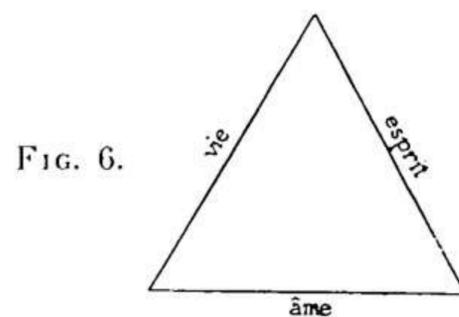
Nous n'aurons donc besoin que de trois désignations pour déterminer le phénomène. Exemple : le petit carré noir, à gauche du tableau ci-contre, sera un phénomène concentrique normal<sup>1</sup> de la sous-variété excentrique normale de l'espèce excentrique excentrique : manifestation d'un état d'intellection animique du vitalisme animique, du vitalisme pur.

Le petit carré noir à droite sera un phénomène concentrique excentrique de la sous-variété excentrique concentrique de l'espèce concentrique normale : manifestation d'un état d'intellection vitale du vitalisme intellectif de l'intellection animique<sup>2</sup>.

Sous cette complexité de termes ne se cache aucune difficulté réelle; la simplicité du système est assurée par sa logique. Il suffit pour s'y mouvoir à l'aise d'une pratique un peu familière de l'accord de neuvième.

#### APPLICATION DU SYSTÈME A LA NOTATION DES ÉTATS DE L'ÊTRE ET DES FORMES ORGANIQUES

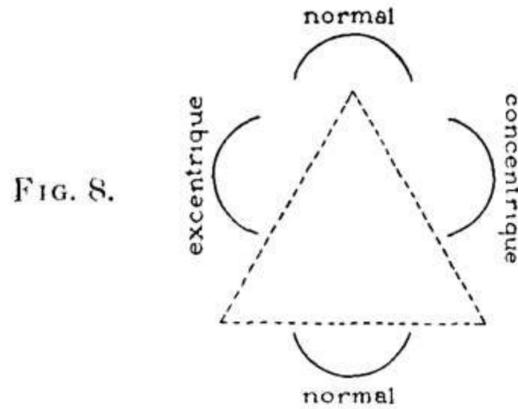
La méthode offre encore des ressources précieuses à celui qui veut noter ses observations, en donnant aux trois lignes qui forment le triangle la valeur représentative des entités ou de leurs manifestations organiques, comme dans les figures suivantes :



1. L'analyse technique doit toujours commencer par la dernière subdivision, pour remonter jusqu'à l'espèce ou au genre.

2. Se reporter au tableau de l'accord de la neuvième, page précédente, pour saisir clairement les exemples ci-dessus.

Comme on le voit dans les deux figures, la ligne ascendante de gauche à droite est vitale ou excentrique; descendante de gauche à droite, elle est intellectuelle ou concentrique, et la ligne horizontale animique ou normale. Avec ces trois lignes simplement, nous pourrons donc noter l'état de tous les phénomènes. Pour éviter des confusions possibles, on pourra à volonté se servir, au lieu de lignes droites, de lignes courbes. Exemple :



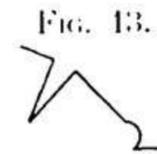
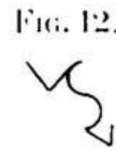
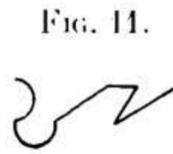
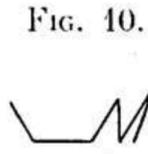
On pourra encore, quand on voudra, substituer à la *ligne horizontale* la *ligne verticale* pour le normal. Pour faciliter l'application de cette nouvelle sténographie des mouvements organiques, nous donnerons le tableau des espèces en signes linéaires différents, et que l'on pourra modifier à son gré en mélangeant les lignes droites aux lignes courbes, pourvu que l'on reste dans l'application des principes ci-dessus.

NUTOGRAPHIE

FIG. 9.

 ou exc-conc	 ou norm-conc	 ou conc-conc.
 ou exc-norm	 ou normo-normal.	 ou conc-norm.
 ou exc-exc	 ou norm-exc	 ou conc-exc.

Si nous voulons appliquer cette méthode aux sept cent vingt-neuvièmes de la page 18, nous écrirons ainsi pour le premier phénomène dont nous avons parlé<sup>1</sup> :



Enfin, si nous voulons nous servir du langage par chiffre, soit comme notation, soit comme moyen mnémotechnique, nous en avons tous les éléments. Exemple :

GENRES	2	ESPÈCES.	2	VARIÉTÉS.	2	ou bien	222					
								3	3	3	223	
												1
		3	1	—	232							
						2	2	233				
									3	3	231	
	3	2	—	212								
					1	3	213					
								1	1	211		
	3	2	ESPÈCES.	2	VARIÉTÉS.	2	—				322	
								3	2	3		323
3		3	—	332								
					2	2	333					
								1	1	331		
3	1	—	312									
				2	3	313						
							1	1	311			
1	2	ESPÈCES.	2	VARIÉTÉS.	2	—				122		
							3	2	3		123	
												1
	3	2	—	132								
					3	3	133					
								1	1	131		
3	2	—	112									
				3	3	113						
							1	1	111			

Les phénomènes de la page 18, qui nous ont déjà servi, nous donneraient, pour le premier, 11.31.32 et, pour le deuxième, 32.21.12; seulement, si le nombre se lit dans l'ordre ordinaire, l'analyse technique doit se faire par le dernier

1. Voyez page 19, l'Explication.

chiffre, c'est-à-dire de droite à gauche, puisque nous écrivons ici le genre en premier et que dans l'analyse nous devons finir par lui.

Si faciles que soient ces différentes manières de notation, nous pouvons encore les simplifier en prenant les numéros d'ordre hiérarchique de l'accord de neuvième que nous avons donnés page 15 et que nous reproduisons ici dans le tableau pratique ci-après :

#### ORDRE HIÉRARCHIQUE DE L'ACCORD DE NEUVIÈME DU TABLEAU PRATIQUE

FIG. 14.

4	6	5
7	9	8
1	3	2

Chaque numéro correspondant aux états de l'être ou à leurs manifestations, nous n'aurons besoin que d'un chiffre pour les neuvièmes, deux chiffres pour les quatre-vingt-unièmes et trois chiffres pour les sept cent vingt-neuvièmes. Exemple : pour les phénomènes que nous avons notés plus haut, suivant la page 18, le premier étant d'espèce exc. exc., c'est-à-dire n° 4; de sous-variété exc. norm., c'est-à-dire n° 7; et phénomène conc. norm., c'est-à-dire n° 8; nous aurons le nombre 178 pour qualifier ce phénomène. Pour le deuxième petit carré dont nous parlons, étant d'espèce conc. norm., ou n° 8; de sous-variété exc. conc., ou n° 4; et phénomène conc. exc., n° 2; le nombre sera 842.

Quoique la méthode soit d'une clarté absolue, les exemples de sept cent vingt-neuvièmes paraîtront un peu compliqués, mais en les donnant, et dans diverses formes, notre but est plutôt de faire comprendre les ressources auxquelles peut se prêter le système de Del Sarte, que d'imposer cette étude comme une chose nécessaire pour la suite de l'ouvrage, car le tableau pratique des neuvièmes de la page 17 nous suffira le plus souvent.

Cependant, les personnes qui voudront se donner la peine de réfléchir et

de s'initier sérieusement aux notions que nous venons d'indiquer pourront trouver matière à de nombreuses applications. C'est ainsi que nous-même, nous avons pu créer un moyen de notation des plans scéniques<sup>1</sup> et, enfin, former un LANGAGE MIMIQUE, ce qui semblait, jusqu'ici, impossible, étant considérée la multiplicité des phénomènes à exprimer.

Lorsque l'on veut expliquer le moindre mouvement du bras, par exemple, il faut, ordinairement, une série de phrases; et si l'on veut indiquer le mouvement effectué dans le passage d'une attitude à une autre attitude, la difficulté devient insurmontable.

Le langage nouveau que nous proposons permet de donner un nom à tous les mouvements possibles, et, bien qu'il soit, par la suite, susceptible de perfectionnement, il nous semble destiné, tel qu'il est, à rendre d'importants services aux professeurs, aux élèves et aux artistes.

---

1. Nous appelons « plans scéniques » la place qu'occupent les personnages dans la mise en scène au théâtre.

## LANGAGE MIMIQUE

---

Nous avons vu précédemment à combien d'applications diverses se prêtait la méthode basée sur le système trinitaire de Del Sarte. Suivant le point de vue considéré : didactique, analytique, pratique, les tableaux synoptiques peuvent affecter la disposition triangulaire ou quadrangulaire, ou en accolades, soit verticales, soit horizontales, sans que jamais la facilité et la clarté des classements disparaissent sous ces différentes formes. Nous avons vu également que les termes « Vie, Esprit et Ame » ont pour correspondants les termes « Excentrique, Concentrique et Normal » dans le domaine des phénomènes organiques ; que ces termes peuvent eux-mêmes se traduire par les chiffres 1, 2 et 3, formant ainsi une notation des plus simples ; qu'aux chiffres 1, 2 et 3 on peut substituer les deux lignes obliques de gauche à droite et de droite à gauche et la ligne droite, soit verticale, soit horizontale, et avoir par ces moyens une véritable sténographie des mouvements. Mais tout cela s'applique à une action quelconque et d'une manière générale, sans que l'objet particulier, c'est-à-dire l'agent expressif, soit spécifié.

Il nous fallait donc, pour réaliser un langage mimique, trouver un langage énonçant d'abord l'agent en action, puis son état organique. Il fallait encore que ce langage pût se parler et s'écrire facilement et qu'il fût susceptible d'être transporté dans les langues autres que le français. Nous espérons avoir satisfait à toutes ces conditions.

### LANGAGE DES GENRES ET DES ESPÈCES

Pour exprimer le *genre* d'action d'un organe quelconque, nous nous servirons des trois voyelles *i*, *o*, *a*, pour l'excentrique, le concentrique et le normal.

Pour les espèces ou neuvièmes, nous nous servons des lettres *s*, *c*, *n*, pour l'excentrique, le concentrique et le normal, lesquelles, combinées avec les trois genres, nous donneront le tableau suivant :

GENRES	O	}	C.
			N.
			S.
	A	}	C.
			N.
			S.
	I	}	C.
			N.
			S.

L'exc. exc. se nommera donc : *is*, que l'on prononcera toujours en donnant à la lettre *s* le son dur, c'est-à-dire comme dans l'alphabet. Le conc. exc. se nommera : *ie*, en prononçant toujours le *e* comme un *k*. Le normal exc. s'appellera : *in*, sans prononcer la nasale, comme si le mot s'écrivait : *inn*.

Nous aurons ainsi :

GENRES	O	}	{ e ou oc, prononcez ok, c'est-à-dire concentro-conc.					
			n — on	—	onn	—	n. c.	
			s — os	—	os	—	exc. c.	
	A	}	}	c — ac	—	ak	—	c. n.
				n — an	—	ann	—	n. n.
				s — as	—	ass	—	exc. n.
	I	}	}	c — ic	—	ik	—	c. exc.
				n — in	—	inn	—	n. ex.
				s — is	—	iss	—	exc. ex.

On remarquera que les trois voyelles choisies se trouvent à l'état caractéristique dans les mots : *excentrique*, *concentrique* et *normal*, et que les consonnes rappellent aussi la prononciation de : *excentrique*, *concentrique* et *normal*.

Si maintenant nous voulons rapporter ces mots à un des agents de la mimique, il suffira de les faire précéder d'une consonne rappelant le nom de cet agent; exemple : *Bris* (Bras exc. exc.), *Min* (Main normale exc.), *Noc* (Nez conc. conc.).

Nous devons faire remarquer, dès à présent, que si l'ordre des lettres va de gauche à droite comme dans la plupart des langues, nous devons en faire l'analyse technique dans le sens inverse, car dans *Bris*, l'*s* est l'espèce exc. du genre *i*.

Dans *Min*, l'*n* est l'espèce norm. du genre *i* ou excentrique. Dans *Noc*, le *c* est l'espèce conc. du genre *o* ou conc. Nous écrirons donc le genre, puis l'espèce et ainsi de suite pour les subdivisions.

### LANGAGE DES VARIÉTÉS OU VINGT-SEPTIÈMES

Pour désigner les variétés ou vingt-septièmes, il suffira de diviser les espèces en trois et de prendre de nouveau les voyelles i-o-a, exemple :

$$\text{Espèce is} \quad \left. \begin{array}{l} \text{VARIÉTÉS} \\ \left\{ \begin{array}{l} o \text{ ou iso.} \\ a \text{ — isa.} \\ i \text{ — isi.} \end{array} \right. \end{array} \right\}$$

Si nous disons *Briso*, ce mot signifiera donc : Variété *o* ou conc. de l'espèce *s* ou excent. du genre *i* ou exc. de l'agent *Br*, c'est-à-dire Bras.

### LANGAGE DES SOUS-VARIÉTÉS OU QUATRE-VINGT-UNIÈMES

Pour les sous-variétés ou quatre-vingt-unièmes, nous diviserons les variétés au moyen des trois consonnes que l'on ajoutera aux mots représentant ces variétés. Exemple :

$$\text{Variété isi} \quad \left. \begin{array}{l} \text{SOUS-} \\ \text{VARIÉTÉS} \\ \left\{ \begin{array}{l} c \text{ ou isic.} \\ n \text{ — isin.} \\ i \text{ — isis.} \end{array} \right. \end{array} \right\}$$

Comme on le verra dans la suite, nous ne faisons usage des quatre-vingt-unièmes que pour les mouvements du bras, le plus complexe des agents. Les neuvièmes nous suffisent pour la plus grande partie de nos études; mais si l'on voulait poursuivre la fragmentation des quatre-vingt-unièmes, on ajouterait à la suite une des trois voyelles, puis une des trois consonnes, et ainsi de suite.

Afin de simplifier, nous avons formé plusieurs tableaux d'expressions que nous appelons *expressions supplémentaires*. Il suffira, pour les distinguer dans

le langage, d'ajouter à la fin des mots du tableau des expressions élémentaires, la consonne *p*. Exemple : *Bis* ou bouche exc. exc. fera *Bisp*, pour l'expression exc. exc, supplémentaire <sup>1</sup>.

Nous allons donner à présent la nomenclature des éléments que nous devons étudier et, afin que notre langage puisse rester le même dans toutes les langues, nous prendrons une consonne rappelant le nom latin de l'agent et qui doit servir de racine au mot mimique.

### NOMS DES AGENTS MIMIQUES

OEil	en latin	Oculus.		L*.
Regard	—	Visus.		V.
Sourcil	—	Supercilium.		S.
Bouche	—	Bucca.		B.
Nez	—	Nasus.		N.
Tête	—	Caput.		T*.
Épaule	—	Spathula.		Sp.
Torse	—	Truncus.		Tr.
Bras	—	Brachium.		Br.
Main	—	Manus.		M.
Pouce	—	Pollex.		P.
Index	—	Index.		D*.
Jambe	—	Crura.		Cr.

Consonnes qui caractériseront  
l'agent que l'on veut désigner par  
le langage mimique.

On voit, que sauf les trois lettres marquées d'un astérisque, les autres sont les initiales des mots latins. Rien ne sera donc plus facile que de les retenir.

Le *p* que nous ajoutons aux expressions supplémentaires dont nous avons parlé plus haut se rapporte lui-même au latin *supplementum* (supplément).

Nous aurons besoin, plus tard, de distinguer des mouvements directs, obliques et latéraux, et nous prendrons les consonnes *d*, *b*, *l*, dans les mots latins : *Directus*, *Obliquus* et *Latus*. Nous aurons à ce moment une petite explication à donner et nous verrons comment ces consonnes *d*, *b*, *l* ne pourront être confondues avec les mêmes consonnes désignant l'index, la bouche et l'œil.

1. Voyez page 46.

## RÉCAPITULATION

Le langage mimique se compose :

1° D'une consonne initiale rappelant le nom latin de l'agent dont on veut parler ;

2° De l'une des voyelles I, O, A, pour déterminer l'action organique des GENRES excentrique, concentrique ou normal ;

3° De l'une des consonnes S, C, N, pour déterminer les ESPÈCES excentrique, concentrique ou normale, c'est-à-dire les neuvièmes ;

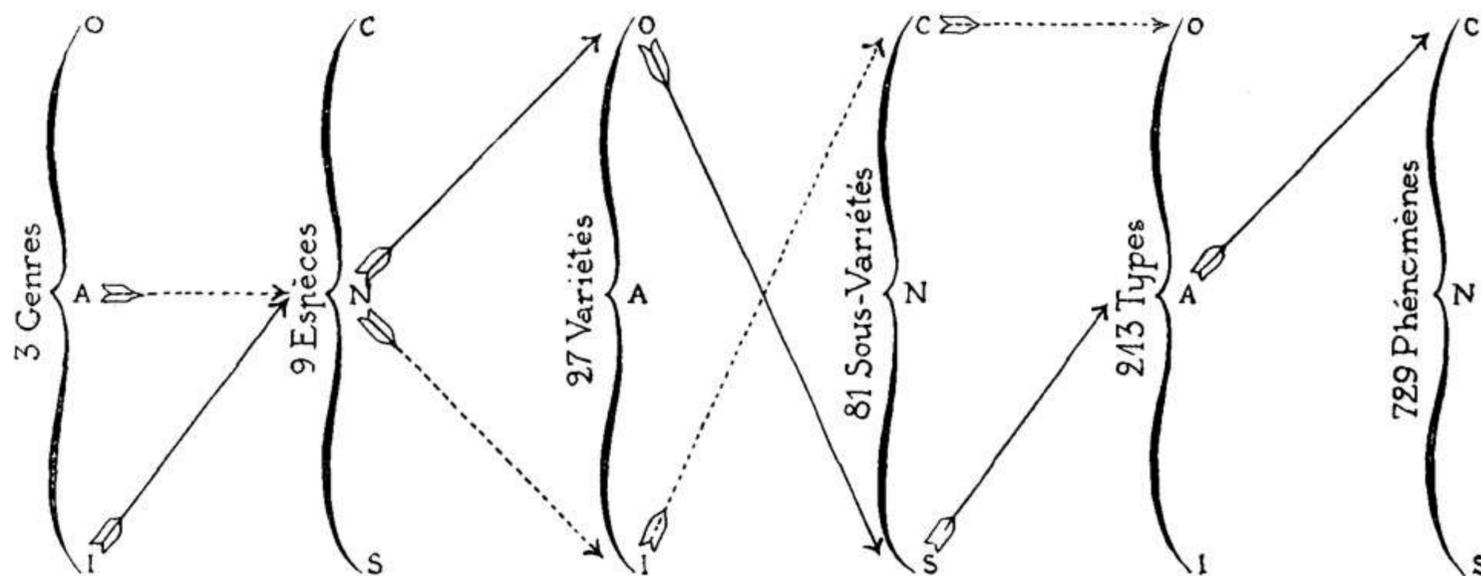
4° La répétition de l'une des trois voyelles pour les VARIÉTÉS ou vingt-septièmes ;

5° La répétition de l'une des trois consonnes pour les SOUS-VARIÉTÉS ou quatre-vingt-unièmes, et ainsi de suite : après une consonne, une voyelle ; après une voyelle, une consonne, aussi loin que l'on voudra pousser la division.

*Nota.* — Pour les expressions SUPPLÉMENTAIRES, il suffira d'ajouter, au nom des expressions élémentaires, la lettre P.

La lettre S devra se prononcer ESS ; la lettre C comme un K, et la lettre N SANS NASALITÉ.

TABLEAU SYNOPTIQUE ET SYNTHÉTIQUE DU LANGAGE MIMIQUE



## EXPLICATION DU TABLEAU PRÉCÉDENT :

Chaque lettre du genre peut gouverner, dans n'importe quel ordre, toutes les lettres suivantes, selon la division que l'on veut. Exemple : suivez les flèches non pointillées, vous trouverez le mot *IXOSAC*, c'est-à-dire phénomène concentrique, du type normal, de la sous-variété excentrique, de la variété concentrique, de l'espèce normale du genre excentrique.

Suivez les lignes pointillées, vous aurez *ANICO*, c'est-à-dire type concentrique de la sous-variété concentro-excentrique de l'espèce normo-normale. (Ici nous ne parlons pas de la variété ni du genre, parce que nous procédons par neuf<sup>1</sup> ; mais nous avons alors deux termes à exprimer par neuvièmes. Exemple : concentro-excentrique et normo-normal.

1. Voyez page 19, l'*Explication*.

---

## LANGAGE DYNAMIQUE

---

Le langage précédent se rapporte exclusivement aux attitudes, c'est-à-dire à l'état des agents dans leur fixité. Il nous fallait encore un moyen de noter les mouvements de ces agents dans la complexité de leur action. Or, ce qui paraissait *à priori* d'une difficulté insurmontable, devient d'une simplicité sans pareille par notre méthode. Il s'agit de déterminer le passage d'une attitude à une autre attitude. Or l'agent étant spécifié par la consonne initiale du mot mimique, il n'y a plus à le nommer et, comme le reste du mot détermine l'état, j'énumère simplement les états à la suite les uns des autres.

Exemple :

Si je veux noter les mouvements de la tête de haut en bas, j'aurai d'abord la tête à l'état normo-exc. ou Tin<sup>1</sup>, puis normo-conc. ou Ton; je noterai donc ainsi : Tin-on. Si je veux indiquer le mouvement suivant : baisser la tête pour la relever très haut, en partant de la position normale, je noterai Tan-on-in. Nous ne pouvons prendre exemple sur le bras, car le lecteur ignore, ici, la théorie de ses mouvements. Mais on verra plus tard qu'il est possible, à la faveur de notre langage, d'en noter les plus délicates nuances.

La quantité de mots que peut former ce langage n'a rien qui doive effrayer, puisqu'il suffit de quelques minutes d'attention pour savoir les former tous et pour les comprendre à la lecture; mais, comme nous l'avons déjà dit, la facilité de s'en servir d'une façon spontanée ne peut venir qu'à la suite d'une pratique suffisante.

1. Voyez, page 49, tableau des attitudes de la tête.

## OBSERVATIONS

### RELATIVEMENT AUX PLANCHES CONTENUES DANS CET OUVRAGE

---

Nous avons longtemps hésité sur la manière de représenter les types que nous voulions étudier. La photographie, qui semblait à première vue le meilleur procédé, avait divers inconvénients qui nous l'ont fait rejeter. La manière extrême, c'est-à-dire le schéma d'un mouvement, pouvait ne pas être suffisamment frappante. Nous avons donc eu recours à un procédé mixte. C'est-à-dire que l'artiste a mis, autant qu'il a pu, la partie faisant l'objet de l'étude en dehors, laissant les autres parties dans l'état le moins expressif possible; mais il a été forcé, cependant, de donner parfois à celles-ci plus d'expression qu'il n'aurait voulu, afin de caractériser davantage celle-là même.

Si, dans le désir de marquer davantage la partie à étudier, le reste avait été laissé complètement incolore, une foule de types ainsi rendus auraient certainement paru grotesques, car il y a, dans une expression, une quantité de mouvements associés.

Ce travail était fort délicat, et il ne fallait rien moins que l'habileté d'un éminent artiste comme M. Gaston Le Doux pour arriver à réaliser ce que nous voulions obtenir dans cet ouvrage : la sobriété et la justesse du dessin, avec l'accent particulier et très net de la partie analysée.

Nous espérons que, grâce à ces planches d'une si grande clarté, on pourra suivre, non seulement avec intérêt, mais encore avec plaisir, l'étude des expressions dans laquelle nous allons entrer.

---

## DU GESTE

---

« Le Geste <sup>1</sup>, a dit Del Sarte, est l'agent direct du cœur ; il est la manifestation propre du sentiment ; il est le révélateur de la pensée et le commentateur de la parole. Il est l'expression elliptique du langage. En un mot, il est l'esprit dont la parole n'est que la lettre.

« Le geste est PARALLÈLE A L'IMPRESSION reçue ; il est donc TOUJOURS ANTÉRIEUR à la parole qui n'est, elle, qu'une expression réfléchie et déterminée.

« Le geste donne lieu à trois ordres d'étude, c'est-à-dire à trois sciences :

« La STATIQUE, la SÉMÉIOTIQUE et la DYNAMIQUE.

« La statique est fondée sur l'équilibre ou l'équipondération des agents entre eux.

« La séméiotique, ou science des signes, offre à l'examen un triple objet d'étude dans les types<sup>2</sup> FORMELS OU CONSTITUTIONNELS, les types FUGITIFS OU ACCIDENTELS et les types HABITUELS.

« La dynamique présente l'action multiple des agents de l'expression, c'est-à-dire des forces constitutives de l'être qui se traduisent par le rythme, l'inflexion et l'harmonie <sup>3</sup>. »

Comme nos vues se sont particulièrement portées sur le côté pratique, dans cet ouvrage, nous n'avons pas cru nécessaire de conserver l'ordre théorique de Del Sarte. Nous avons pris celui qui correspondait à notre but, et c'est par la séméiotique que nous commencerons.

1. Le mot Geste est pris ici dans son acception la plus large, c'est-à-dire signifiant le mouvement expressif d'une partie quelconque du corps ou du visage.

2. Le sens du mot « type » n'a aucun rapport avec celui que nous lui donnons à la page 18 ; là, il n'a qu'une signification purement méthodique ; ici, « type » est pris dans sa propre acception.

3. La définition de Del Sarte ne se termine point là, mais la suite ne fait pas partie du sujet actuel de notre travail.

## SÉMÉIOTIQUE

---

Si la statique est la vie du geste, la séméiotique en est l'esprit. C'est par elle que nous déterminerons la valeur des types, c'est-à-dire des formes qu'affectent les agents de l'expression, et que nous apprécierons la raison passionnelle qui en est la cause.

C'est en somme l'analyse de la forme organique et l'étude du sentiment qui détermine cette forme. — *A tel signe, telle passion.*

Nous divisons les types en trois : les constitutionnels, les habituels et les accidentels.

Les types *formels* ou *constitutionnels* sont ceux apportés en naissant.

Le plus souvent, ils ne peuvent s'imiter, et ils relèvent plus spécialement de la physiognomonie.

Aussi ne nous en occupons-nous pas ici.

Les types *habituels* ne sont que la permanence des formes fugitives ou accidentelles.

Cette permanence modifie parfois les types constitutionnels d'une manière si profonde qu'on peut hésiter à les reconnaître, mais c'est là que l'artiste saura affirmer sa valeur en discernant ce qui appartient aux formes innées et ce qui appartient aux mouvements d'habitude.

Les types *fugitifs* ou *accidentels* sont ceux qui, sans cesse modifiés sous l'empire des passions ou des sentiments, donnent à l'expression cette variété infinie d'aspects dont nous trouverons les éléments ci-après. Ces éléments peuvent être considérés comme formant l'ensemble théorique et pratique le plus complet jusqu'à présent concernant la séméiotique, envisagée au point de vue de l'expression.

---



## EXPRESSIONS DE L'ŒIL

Les expressions élémentaires de l'Œil sont produites par le mouvement des paupières et par le mouvement des sourcils.

*Paupières.* — Par l'élévation énergique de la paupière supérieure, l'œil est *très ouvert* et dans un état excentrique.

Par l'abaissement de la paupière supérieure, l'œil *demi-fermé* est dans un état concentrique.

Avec la *position naturelle*, l'œil est dans un état normal. Ces trois états déterminés par la paupière supérieure forment les trois genres d'attitudes de l'œil.

*Sourcils.* — Le sourcil *élevé* est excentrique.

Le sourcil abaissé ou *froncé* est concentrique.

Le sourcil *naturel* est normal.

Ces trois états du sourcil, combiné avec les trois genres précédents, forment neuf espèces d'expressions élémentaires que nous appellerons : Attitudes de l'œil.

### TABLEAU SYNOPTIQUE DES ATTITUDES DE L'ŒIL

ŒIL	DEMI-FERMÉ	}	Sourcil froncé ou attitude concentro-concentrique ou Contention de l'esprit.			
			Sourcil normal	—	normo-concentrique	Somnolence; Accablement.
			Sourcil élevé	—	excentro-concentrique	Mépris.
	NORMAL	}	Sourcil froncé	—	concentro-normale	Morosité; Mauvaise humeur.
			Sourcil normal	—	normo-normale	État incolore.
			Sourcil élevé	—	excentro-normale	Indifférence.
	TRÈS OUVERT	}	Sourcil froncé	—	concentro-excentrique	Fermeté; Violence.
			Sourcil normal	—	normo-excentrique	Stupeur.
			Sourcil élevé	—	excentro-excentrique	Étonnement; Admiration.

1. Tableau de Del Sarte.

NOTA. — Il faudra se familiariser avec la lecture de ces tableaux et suivre la hiérarchie de la page 15. De plus, ne pas oublier que l'espèce s'énonce toujours avant le genre : ceci est très important. Ici le sourcil détermine l'espèce, et l'aspect de l'œil, par le mouvement de la paupière supérieure, détermine le genre.

Au point de vue de l'exécution, il faudra agir selon la facilité des mouvements, mais il sera souvent préférable de commencer par le genre, puis le modifier par l'espèce jusqu'à ce qu'ils se fassent ensemble.

# ATTITUDES DE L'ŒIL

LATIN : OCULUS, LANGAGE MIMIQUE L.

NOTA. — A l'avenir, nous ne mettrons dans les tableaux synoptiques et dans les tableaux pratiques que *ATT.* pour attitude, et *EX.* pour excentro ou exentrique, *C.* pour concentro ou concentrique et *N.* pour normo ou normal.

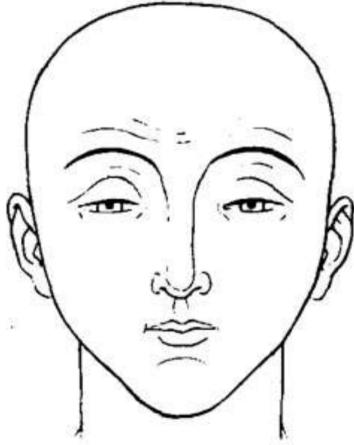
<p>FIG. 1.</p> <p>ATT. EX. C. (Los)</p> <p>-----</p> <p>Sourcil élevé, Œil demi-fermé.</p> <p>-----</p> <p><b>MÉPRIS.</b></p>	<p>FIG. 2</p> <p>ATT. N. C. (Lon)</p> <p>-----</p> <p>Sourcil normal, Œil demi-fermé.</p> <p>-----</p> <p><b>SOMNOLENCE, ACCABLEMENT.</b></p>	<p>FIG. 3.</p> <p>ATT. C. C. (Loc)</p> <p>-----</p> <p>Sourcil froncé, Œil demi-fermé.</p> <p>-----</p> <p><b>CONTENTION DE L'ESPRIT.</b></p>
<p>FIG. 4.</p> <p>ATT. EX. N. (Las)</p> <p>-----</p> <p>Sourcil élevé, Œil normal</p> <p>-----</p> <p><b>INDIFFÉRENCE.</b></p>	<p>FIG. 5.</p> <p>ATT. N. N. (Lan)</p> <p>-----</p> <p>Sourcil normal, Œil normal.</p> <p>-----</p> <p><b>ÉTAT INCOLORE.</b></p>	<p>FIG. 6.</p> <p>ATT. C. N. (Lac)</p> <p>-----</p> <p>Sourcil froncé, Œil normal.</p> <p>-----</p> <p><b>MAUVAISE HUMEUR, MOROSITÉ.</b></p>
<p>FIG. 7.</p> <p>ATT. EX. EX. (Lis)<sup>2</sup></p> <p>-----</p> <p>Sourcil élevé, Œil très ouvert.</p> <p>-----</p> <p><b>ÉTONNEMENT, ADMIRATION.</b></p>	<p>FIG. 8.</p> <p>ATT. N. EX. (Lin)</p> <p>-----</p> <p>Sourcil normal, Œil très ouvert.</p> <p>-----</p> <p><b>STUPEUR.</b></p>	<p>FIG. 9.</p> <p>ATT. C. EX. (Lic)</p> <p>-----</p> <p>Sourcil froncé, Œil très ouvert.</p> <p>-----</p> <p><b>FERMETÉ, VIOLENCE.</b></p>

1. Lisez ce tableau toujours dans l'ordre hiérarchique de la page 22, figure 14. — 2. N'oubliez pas que le mot s'écrit et se prononce en commençant par le genre, puis l'espèce, mais que l'analyse technique et méthodique se fait par la dernière lettre. Exemple : LIS — S. espèce EX, du genre I ou Ex; de L. ou Œil.

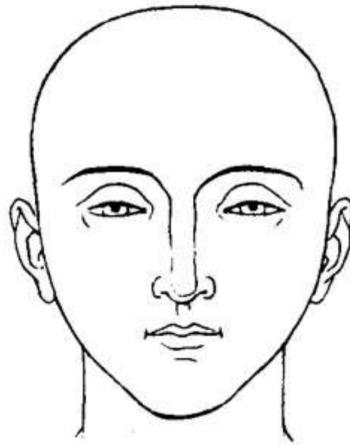
# ATTITUDES DE L'ŒIL

PLANCHE I

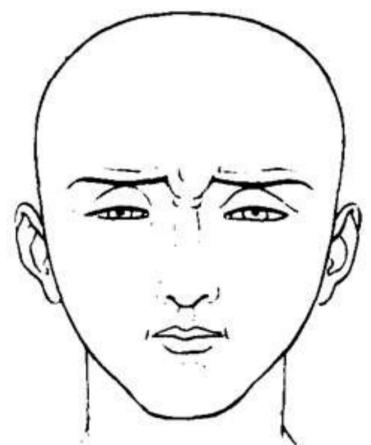
1



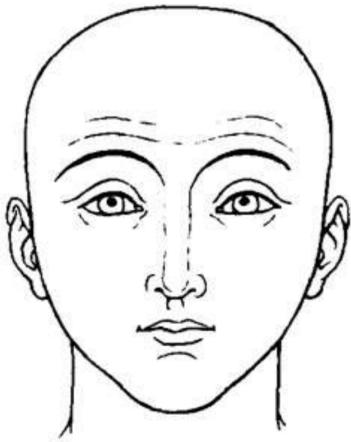
2



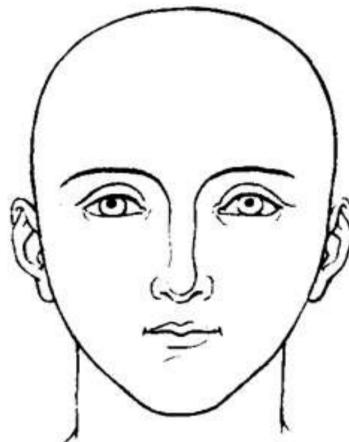
3



4



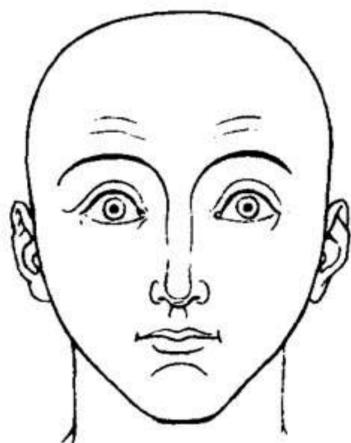
5



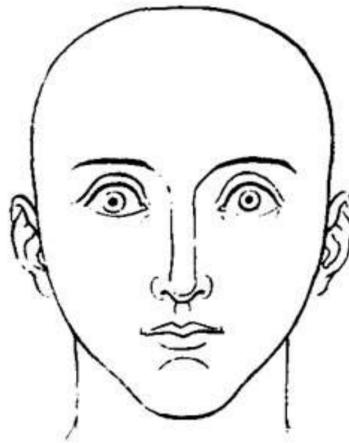
6



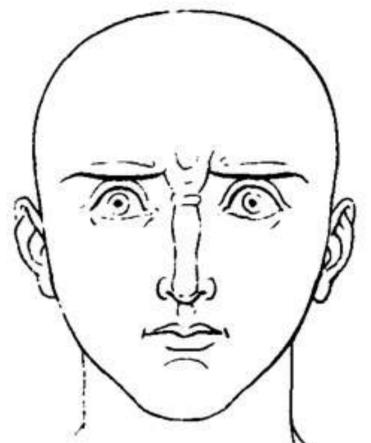
7



8



9





## PAUPIÈRE INFÉRIEURE

Nous avons vu dans le tableau précédent le rôle de la paupière supérieure. Mais la *Paupière inférieure*, par son élévation, donne, elle aussi, à l'œil un caractère très particulier<sup>1</sup>. Son action, quoique peu considérable, est cependant d'une grande puissance expressive, et peut se combiner avec les neuf formes que nous avons établies. La paupière inférieure nous fournira donc neuf nouvelles attitudes de l'œil que nous appellerons *supplémentaires*.

TABLEAU SYNOPTIQUE DES ATTITUDES SUPPLÉMENTAIRES DE L'ŒIL

ŒIL	Demi-fermé et paupière inférieure soulevée.	{	Sourcil froncé	ou att. C.	C.	Recherche intellectuelle obstinée.
			Sourcil normal	—	N. C.	Somnolence avec résistance.
			Sourcil élevé	—	EX. C.	Mépris avec défi.
	Normal et paupière inférieure soulevée.	{	Sourcil froncé	—	C. N.	Morosité animique.
			Sourcil normal	—	N. N.	Appréhension.
			Sourcil élevé	—	EX. N.	Indifférence factice.
	Très ouvert et paupière inférieure soulevée <sup>2</sup> .	{	Sourcil froncé	—	C. EX.	Fureur concentrée.
			Sourcil normal	—	N. EX.	Stupeur appréhensive.
			Sourcil élevé	—	EX. EX.	Étonnement ému.

1. « La paupière inférieure peint, dans ses divers degrés, la sensibilité du sujet, et, conséquemment, la participation de l'âme dans la réception des phénomènes exprimés par les autres agents.

« C'est donc le *Thermomètre animique* de l'œil. » (Del Sartre.)

2. Le soulèvement de la paupière inférieure forme une sorte de titillation qui en rend l'exécution assez délicate pour commencer.

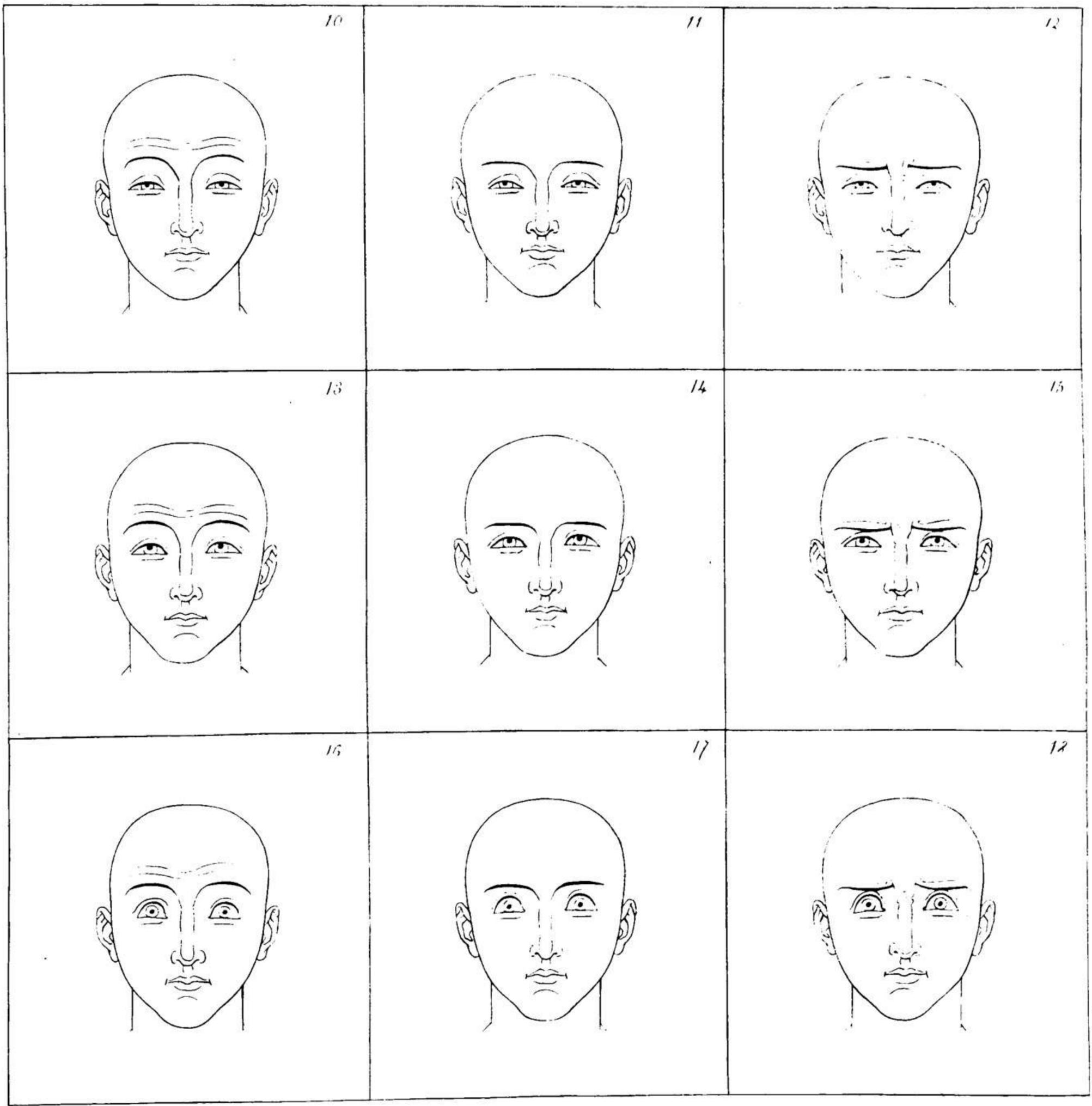
# ATTITUDES SUPPLÉMENTAIRES DE L'ŒIL

Paupière inférieure

LANGAGE MIMIQUE : AJOUTER AUX NOMS DES ATT. PRÉCÉDENTES LA LETTRE P.

<p>FIG. 10.</p> <p>ATT. EXC. C. (Losp)</p> <p>~~~~~</p> <p>Sourcil élevé, Œil demi-fermé, Paupière inférieure soulevée.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>MÉPRIS AVEC DÉFI.</b></p>	<p>FIG. 11.</p> <p>ATT. N. C. (Lonp)</p> <p>~~~~~</p> <p>Sourcil normal, Œil demi-fermé, Paupière inférieure soulevée.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>SOMNOLENCE AVEC RÉSISTANCE.</b></p>	<p>FIG. 12.</p> <p>ATT. C. C. (Locp)</p> <p>~~~~~</p> <p>Sourcil froncé, Œil demi-fermé, Paupière inférieure soulevée.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>RECHERCHE INTELLECTIVE OBSTINÉE.</b></p>
<p>FIG. 13.</p> <p>ATT. EX. N. (Lasp)</p> <p>~~~~~</p> <p>Sourcil élevé, Œil normal, Paupière inférieure soulevée.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>INDIFFÉRENCE FACTICE.</b></p>	<p>FIG. 14.</p> <p>ATT. N. N. (Lanp)</p> <p>~~~~~</p> <p>Sourcil normal, Œil normal, Paupière inférieure soulevée.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>APPRÉHENSION.</b></p>	<p>FIG. 15.</p> <p>ATT. C. N. (Lacp)</p> <p>~~~~~</p> <p>Sourcil froncé, Œil normal, Paupière inférieure soulevée.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>MOROSITÉ ANIMIQUE.</b></p>
<p>FIG. 16.</p> <p>ATT. EX. EX. (Lisp)</p> <p>~~~~~</p> <p>Sourcil élevé, Œil très ouvert, Paupière inférieure soulevée.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>ÉTONNEMENT ÉMU.</b></p>	<p>FIG. 17.</p> <p>ATT. N. EX. (Linp)</p> <p>~~~~~</p> <p>Sourcil normal, Œil très ouvert, Paupière inférieure soulevée.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>STUPEUR APPRÉHENSIVE.</b></p>	<p>FIG. 18.</p> <p>ATT. C. EX. (Licp)</p> <p>~~~~~</p> <p>Sourcil froncé, Œil très ouvert, Paupière inférieure soulevée.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>FUREUR CONCENTRÉE.</b></p>

# ATTITUDES SUPPLÉMENTAIRES DE L'ŒIL





## EXPRESSIONS DU REGARD

Nous appelons expressions du Regard celles qui résultent de la combinaison des mouvements des globes oculaires.

La convergence excessive des axes visuels produit le regard excentrique ou *divergent*.

La convergence ordinaire, c'est-à-dire le regard naturel, est concentrique ou *convergent*.

Le parallélisme des axes visuels produit le regard vague ou *parallèle*.

Chacun de ces genres de regard se modifie diversement pour former les espèces, et le tableau suivant en présente l'ensemble.

### TABLEAU SYNOPTIQUE DES ATTITUDES DU REGARD

REGARD	Convergent.	Oblique	ou att. C. C.	Regard furtif.
		Direct à l'objet	— N. C.	Attention, examen.
		Opposé à l'objet	— EX. C.	Dédain.
	Parallèle.	Inférieur	— C. N.	Regard honteux.
		De face	— N. N.	Réflexion, écoute.
		Supérieur	— EX. N.	Extase.
	Divergent <sup>1</sup> , louche ou voilé.	Œil demi-fermé et vacillant	— C. EX.	Ivresse.
		Œil normal et morne	— N. EX.	Regard distrait, vague.
		Œil très ouvert et fixe	— EX. EX.	Catalepsie, folie.

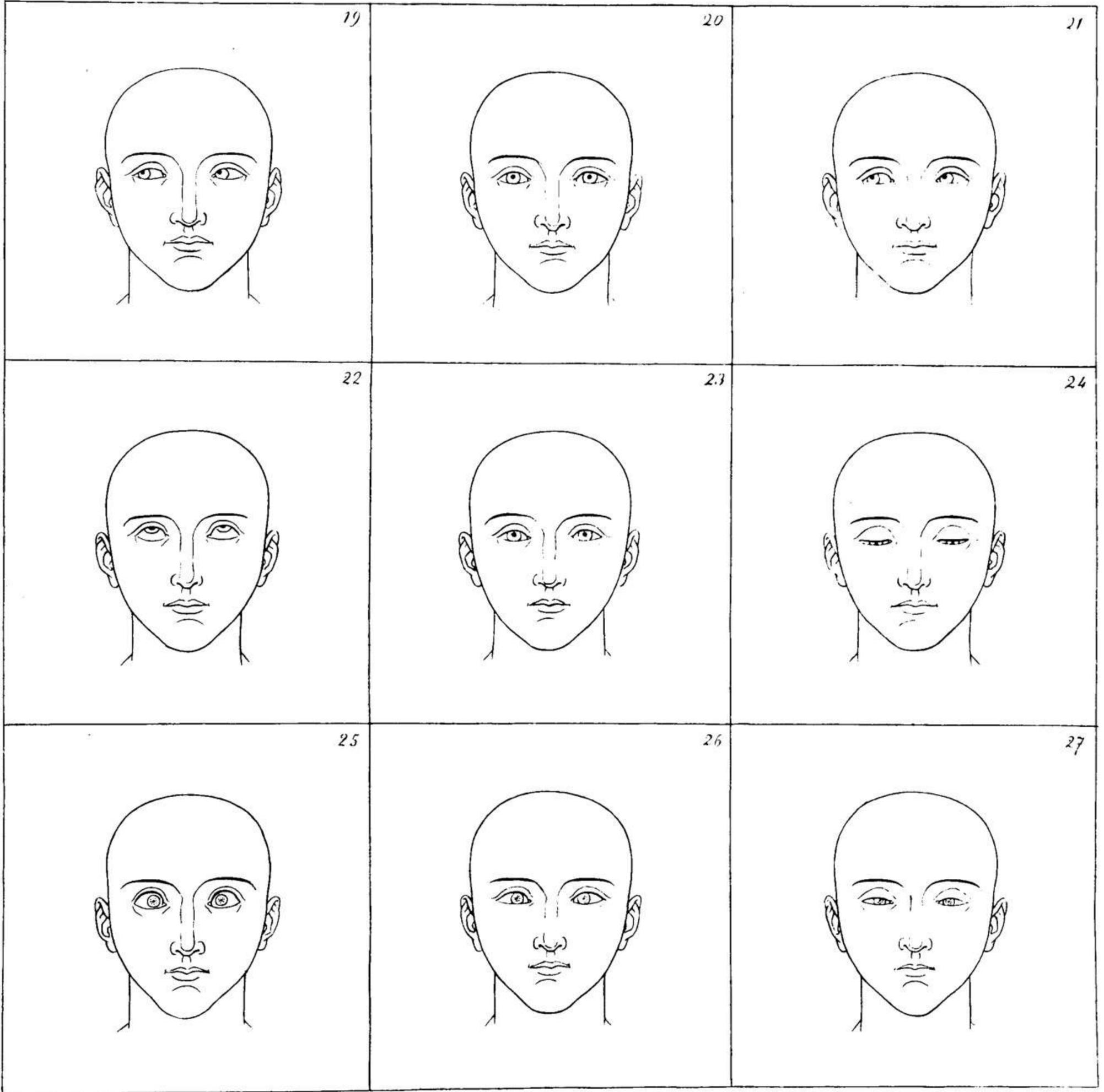
1. On obtiendra assez facilement le regard divergent en louchant légèrement jusqu'à ce que les objets paraissent flous.

# ATTITUDES DU REGARD

LATIN : VISUS, LANGAGE MIMIQUE : V.

<p>FIG. 19.</p> <p>ATT. EX. C. (Vos)</p> <p>~~~~~</p> <p>Regard opposé à l'objet et convergent.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>DÉDAIN.</b></p>	<p>FIG. 20.</p> <p>ATT. N. C. (Von)</p> <p>~~~~~</p> <p>Regard direct à l'objet et convergent.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>ATTENTION, EXAMEN.</b></p>	<p>FIG. 21.</p> <p>ATT. C. C. (Voc)</p> <p>~~~~~</p> <p>Regard oblique et convergent.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>REGARD FURTIF.</b></p>
<p>FIG. 22.</p> <p>ATT. EX. N. (Vas)</p> <p>~~~~~</p> <p>Regard supérieur et parallèle.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>EXTASE.</b></p>	<p>FIG. 23.</p> <p>ATT. N. N. (Van)</p> <p>~~~~~</p> <p>Regard de face et parallèle.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>RÉFLEXION, ÉCOUTEMENT.</b></p>	<p>FIG. 24.</p> <p>ATT. C. N. (Vac)</p> <p>~~~~~</p> <p>Regard inférieur et parallèle.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>REGARD HONTEUX.</b></p>
<p>FIG. 25.</p> <p>ATT. EX. EX. (Vis)</p> <p>~~~~~</p> <p>Œil très ouvert et fixe, regard divergent.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>CATALEPSIE, FOLIE.</b></p>	<p>FIG. 26.</p> <p>ATT. N. EX. (Vin)</p> <p>~~~~~</p> <p>Œil normal et morne, regard divergent</p> <p>~~~~~</p> <p><b>REGARD DISTRAIT, VAGUE.</b></p>	<p>FIG. 27.</p> <p>ATT. C. EX. (Vic)</p> <p>~~~~~</p> <p>Œil demi-fermé, regard divergent.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>IVRESSE.</b></p>

# ATTITUDES DU REGARD





## EXPRESSIONS DU SOURCIL

---

Le Sourcil, en plus des mouvements primordiaux d'élévation et d'abaissement, peut encore s'élever partiellement : 1° par la *pointe seule*; 2° par la *base avec une contraction simultanée*; 3° par la *base seule*<sup>1</sup>.

Ces mouvements combinés avec les trois mouvements de la paupière supérieure, ou l'*œil ouvert, fermé à demi et normal*, nous donneront neuf expressions dont le sourcil est ici le genre, et l'œil, l'espèce. Nous nommons ces expressions : attitudes du sourcil.

---

### TABLEAU SYNOPTIQUE DES ATTITUDES DU SOURCIL

---

SOURCIL	Base élevée et contractée <sup>2</sup> .	Œil fermé à demi ou att. C. C. Souffrance.
		Œil normal — N. C. Inquiétude.
		Œil très ouvert — EX. C. Épouvante.
	Base élevée.	Œil fermé à demi — C. N. Douleur.
		Œil normal — N. N. Tristesse.
		Œil très ouvert — EX. N. Stupeur inquiète.
	Pointe élevée.	Œil fermé à demi — C. EX. Pensées satyriques ou licencieuses.
		Œil normal — N. EX. Lubricité.
		Œil très ouvert — EX. EX. Désirs satyriques ou licencieux.

1. On appelle en physiologie la partie du sourcil voisine du nez, TÊTE, et l'extrémité opposée, QUEUE. Mais le muscle sourcilier prenant sa base d'implantation vers le nez, nous dirons de préférence : BASE ET POINTE DU SOURCIL.

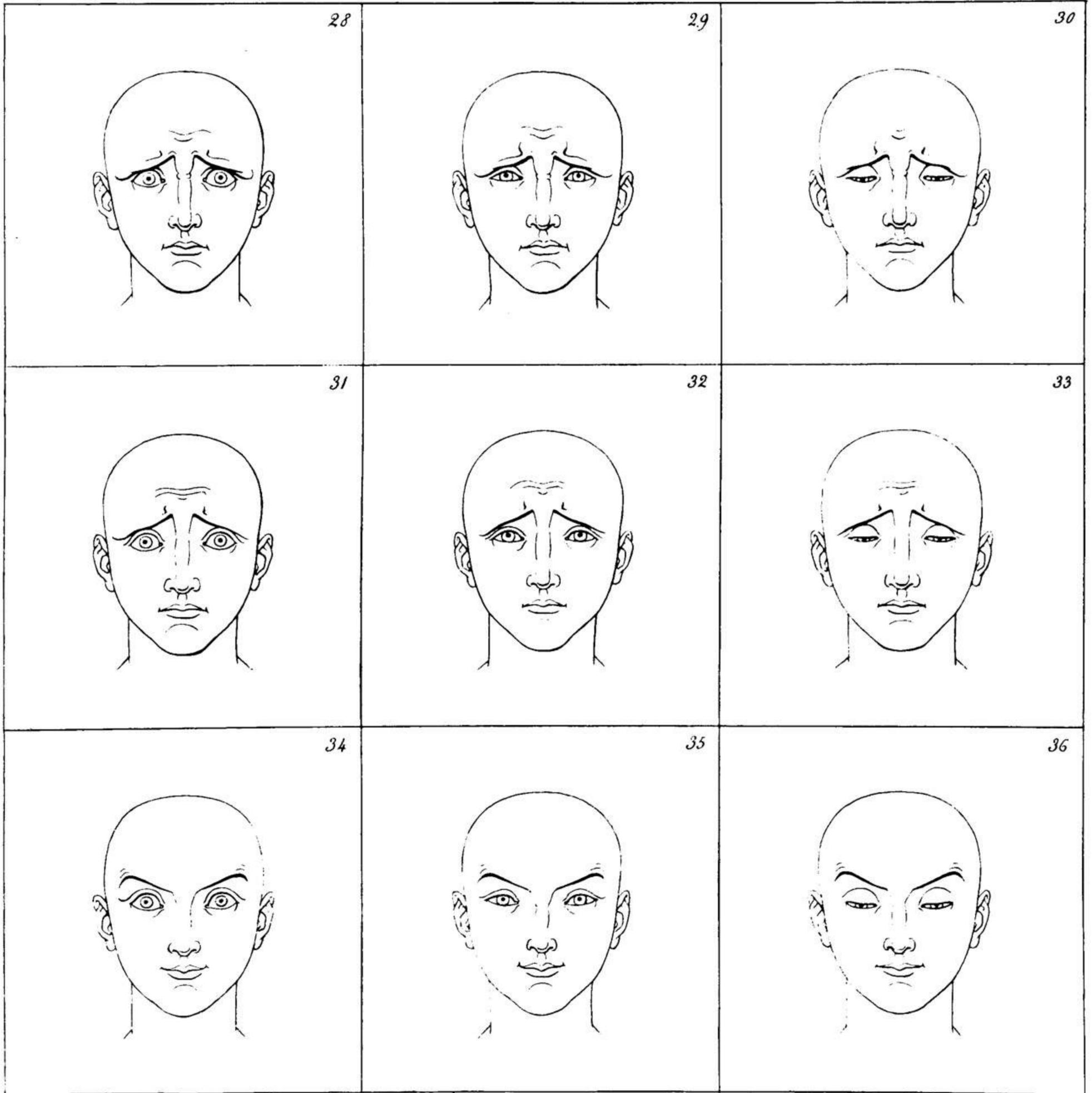
2. Afin d'obtenir cette expression du sourcil, nous conseillons de les contracter d'abord et d'en élever ensuite la base.

# ATTITUDES DU SOURCIL

LATIN : SUPERCILIUM, LANGAGE MIMIQUE : S.

<p>FIG. 28.</p> <p style="text-align: center;">ATT. EX. C.                    (Sos)</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;">Œil très ouvert, Sourcil base élevée et contractée.</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;"><b>ÉPOUVANTE.</b></p>	<p>FIG. 29.</p> <p style="text-align: center;">ATT. N. C.                    (Son)</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;">Œil normal, Sourcil base élevée et contractée.</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;"><b>INQUIÉTUDE.</b></p>	<p>FIG. 30.</p> <p style="text-align: center;">ATT. C. C.                    (Soc)</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;">Œil fermé à demi, Sourcil base élevée et contractée.</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;"><b>SOUFFRANCE.</b></p>
<p>FIG. 31.</p> <p style="text-align: center;">ATT. EX. N.                    (Sas)</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;">Œil très ouvert, Sourcil base élevée.</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;"><b>STUPEUR INQUIÈTE.</b></p>	<p>FIG. 32.</p> <p style="text-align: center;">ATT. N. N.                    (San)</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;">Œil normal, Sourcil base élevée.</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;"><b>TRISTESSE.</b></p>	<p>FIG. 33.</p> <p style="text-align: center;">ATT. C. N.                    (Sac)</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;">Œil fermé à demi, Sourcil base élevée.</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;"><b>DOULEUR.</b></p>
<p>FIG. 34.</p> <p style="text-align: center;">ATT. EX. EX.                    (Sis)</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;">Œil très ouvert, Sourcil pointe élevée.</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;"><b>DÉSIRS SATYRIQUES OU LICENCIÉUX.</b></p>	<p>FIG. 35.</p> <p style="text-align: center;">ATT. N. EX.                    (Sin)</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;">Œil normal, Sourcil pointe élevée.</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;"><b>LUBRICITÉ.</b></p>	<p>FIG. 36.</p> <p style="text-align: center;">ATT. C. EX.                    (Sic)</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;">Œil fermé à demi, Sourcil pointe élevée.</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;"><b>PENSÉES SATYRIQUES OU LICENCIÉUSES.</b></p>

# ATTITUDES DU SOURCIL





## EXPRESSIONS DE LA BOUCHE

La Bouche est certainement la partie la plus expressive de la physionomie.

La multiplicité de ses mouvements pourrait fournir un nombre incalculable de types; mais en prenant seulement les combinaisons les plus simples, nous trouvons les mouvements suivants qui déterminent chacun un genre :

*La bouche s'ouvre grandement, se ferme et s'entr'ouvre.*

*Les lèvres s'allongent en avant, se tirent en arrière, et sont normales.*

Il en résulte neuf espèces d'expressions élémentaires, ou attitudes de la bouche.

### TABLEAU SYNOPTIQUE DES ATTITUDES DE LA BOUCHE

BOUCHE	Ferme.	Lèvres tirées	ou att. C. C.	Sourire.
		Lèvres normales	— N. C.	Réflexion.
		Lèvres allongées	— EX. C.	Doute.
	Entr'ouverte.	Lèvres tirées	— C. N.	Rire.
		Lèvres normales	— N. N.	Aspiration.
		Lèvres allongées	— EX. N.	Désir sensuel.
	Ouverte.	Lèvres tirées	— C. EX.	Excès du Rire et de la Douleur.
		Lèvres normales	— N. EX.	Ébahissement.
		Lèvres allongées	— EX. EX.	Gloutonnerie.

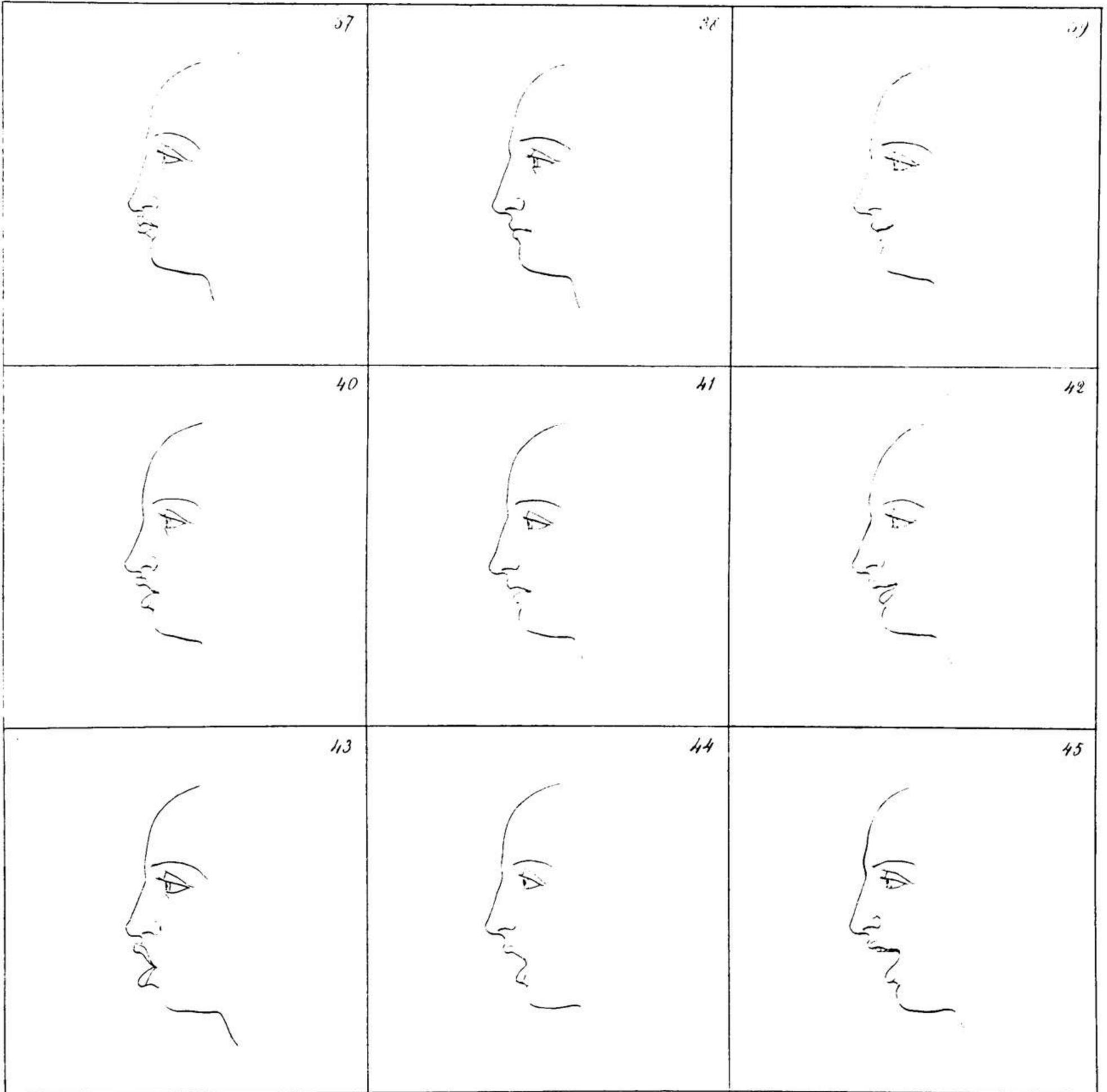
# ATTITUDES DE LA BOUCHE

LATIN : BUCCA, LANGAGE MIMIQUE : B

<p>FIG. 37.</p> <p>ATT. EX. C. (Bos)</p> <p>~~~~~</p> <p>Lèvres allongées, Bouche fermée.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>DOUTE.</b></p>	<p>FIG. 38.</p> <p>ATT. N. C. (Bon)</p> <p>~~~~~</p> <p>Lèvres normales, Bouche fermée.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>RÉFLEXION.</b></p>	<p>FIG. 39.</p> <p>ATT. C. C. (Boc)</p> <p>~~~~~</p> <p>Lèvres tirées, Bouche fermée.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>SOURIRE.</b></p>
<p>FIG. 40.</p> <p>ATT. EX. N. (Bas)</p> <p>~~~~~</p> <p>Lèvres allongées, Bouche entr'ouverte.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>DÉSIR SENSUEL.</b></p>	<p>FIG. 41.</p> <p>ATT. N. N. (Ban)</p> <p>~~~~~</p> <p>Lèvres normales, Bouche entr'ouverte.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>ASPIRATION.</b></p>	<p>FIG. 42.</p> <p>ATT. C. N. (Bac)</p> <p>~~~~~</p> <p>Lèvres tirées, Bouche entr'ouverte.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>RIRE.</b></p>
<p>FIG. 43.</p> <p>ATT. EX. EX. (Bis)</p> <p>~~~~~</p> <p>Lèvres allongées, Bouche ouverte.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>GLOUTONNERIE.</b></p>	<p>FIG. 44.</p> <p>ATT. N. EX. (Bin)</p> <p>~~~~~</p> <p>Lèvres normales, Bouche ouverte.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>ÉBAHISSEMENT.</b></p>	<p>FIG. 45.</p> <p>ATT. C. EX. (Bic)</p> <p>~~~~~</p> <p>Lèvres tirées, Bouche ouverte.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>EXCÈS DU RIRE ET DE LA DOULEUR.</b></p>

# ATTITUDES DE LA BOUCHE

PL. V





## BOUCHE

Commissures des lèvres.

Il existe, dans l'expression de la bouche, un petit trait caractéristique qui se produit par *l'abaissement des commissures des lèvres*, appelé par certains auteurs : TRAIT AMER. Ce mouvement peut se produire avec les neuf expressions qui précèdent, et, de même que l'action de la paupière inférieure modifie le tableau des attitudes de l'œil, il modifie celles de la bouche et donne neuf expressions supplémentaires.

### TABLEAU SYNOPTIQUE DES ATTITUDES SUPPLÉMENTAIRES DE LA BOUCHE

BOUCHE	Fermée, commissures abaissées.	Lèvres tirées	ou att. C. C.	Dédain.
		Lèvres normales	— N. C.	Amertume.
		Lèvres allongées	— EX. C.	Rejet moral.
	Entr'ouverte, commissures abaissées.	Lèvres tirées	— C. N.	Rire moqueur.
		Lèvres normales	— N. N.	Appréhension.
		Lèvres allongées	— EX. N.	Répulsion.
	Ouverte, commissures abaissées.	Lèvres tirées	— C. EX.	Joie féroce.
		Lèvres normales	— N. EX.	Pleurs, cris.
		Lèvres allongées	— EX. EX.	Dégoût.

Pour produire plus aisément ces attitudes, il sera bon de faire d'abord l'attitude simple et ensuite ajouter le trait amer.

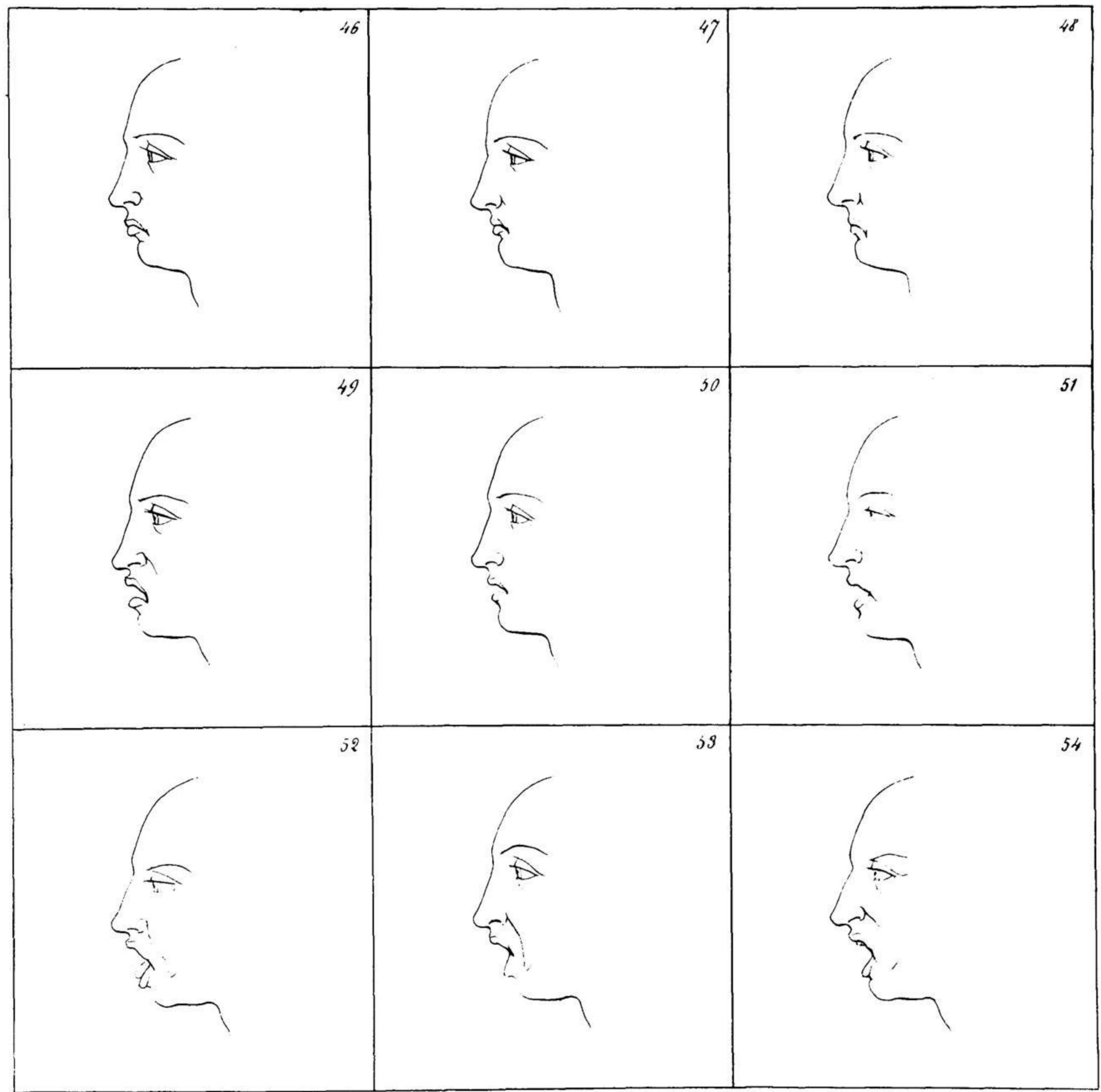
# ATTITUDES SUPPLÉMENTAIRES DE LA BOUCHE

LANGAGE MIMIQUE : AJOUTER AUX NOMS DES ATT. PRÉCÉDENTES LA LETTRE P

<p>FIG. 46.</p> <p>ATT. EX. C. (Bosp)</p> <p>~~~~~</p> <p>Lèvres allongées, Bouche fermée, Commissures abaissées.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>REJET MORAL.</b></p>	<p>FIG. 47.</p> <p>ATT. N. C. (Bonp)</p> <p>~~~~~</p> <p>Lèvres normales, Bouche fermée, Commissures abaissées.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>AMERTUME.</b></p>	<p>FIG. 48.</p> <p>ATT. C. C. (Bocp)</p> <p>~~~~~</p> <p>Lèvres tirées, Bouche fermée, Commissures abaissées.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>DÉDAIN.</b></p>
<p>FIG. 49.</p> <p>ATT. EX. N. (Basp)</p> <p>~~~~~</p> <p>Lèvres allongées, Bouche entr'ouverte, Commissures abaissées.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>RÉPULSION.</b></p>	<p>FIG. 50.</p> <p>ATT. N. N. (Banp)</p> <p>~~~~~</p> <p>Lèvres normales, Bouche entr'ouverte, Commissures abaissées.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>APPRÉHENSION.</b></p>	<p>FIG. 51.</p> <p>ATT. C. N. (Bacp)</p> <p>~~~~~</p> <p>Lèvres tirées, Bouche entr'ouverte, Commissures abaissées.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>RIRE MOQUEUR.</b></p>
<p>FIG. 52.</p> <p>ATT. EX. EX. (Bisp)</p> <p>~~~~~</p> <p>Lèvres allongées, Bouche ouverte, Commissures abaissées.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>DÉGOUT.</b></p>	<p>FIG. 53.</p> <p>ATT. N. EX. (Binp)</p> <p>~~~~~</p> <p>Lèvres normales, Bouche ouverte, Commissures abaissées.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>PLEURS, CRIS.</b></p>	<p>FIG. 54.</p> <p>ATT. C. EX. (Bicp)</p> <p>~~~~~</p> <p>Lèvres tirées, Bouche ouverte, Commissures abaissées.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>JOIE FÉROCE.</b></p>

# ATTITUDES SUPPLÉMENTAIRES DE LA BOUCHE

PL. VI





## EXPRESSIONS DU NEZ<sup>1</sup>

Les expressions élémentaires du Nez se combinent :

1° En *relevant* la partie postérieure des narines, action qui entraîne nécessairement l'élevation de la lèvre supérieure ;

2° Par le *pincement* du nez ;

3° Par la *dilatation* des narines.

Ces trois sortes de mouvements forment le genre et se modifient, comme nous le verrons ci-dessous, se mélangeant parfois toutes ensemble comme dans l'espèce excentro-concentrique.

### TABLEAU SYNOPTIQUE DES ATTITUDES DU NEZ

NEZ	Narines pincées.	Fortement	ou att. C.	C.	Contrariété violente.
		Et relevées	—	N. C.	Souffrance physique contenue.
		Relevées et dilatées	—	EX. C.	Souffrance olfactive.
	Narines dilatées.	Et pincées	—	C. N.	Douleur.
		Normalement	—	N. N.	État normal.
		Largement	—	EX. N.	Expansion.
	Narines relevées.	Fortement	—	C. EX.	Dégoût.
		Simplement	—	N. EX.	Répulsion.
		Et dilatées	—	EX. EX.	Répugnance.

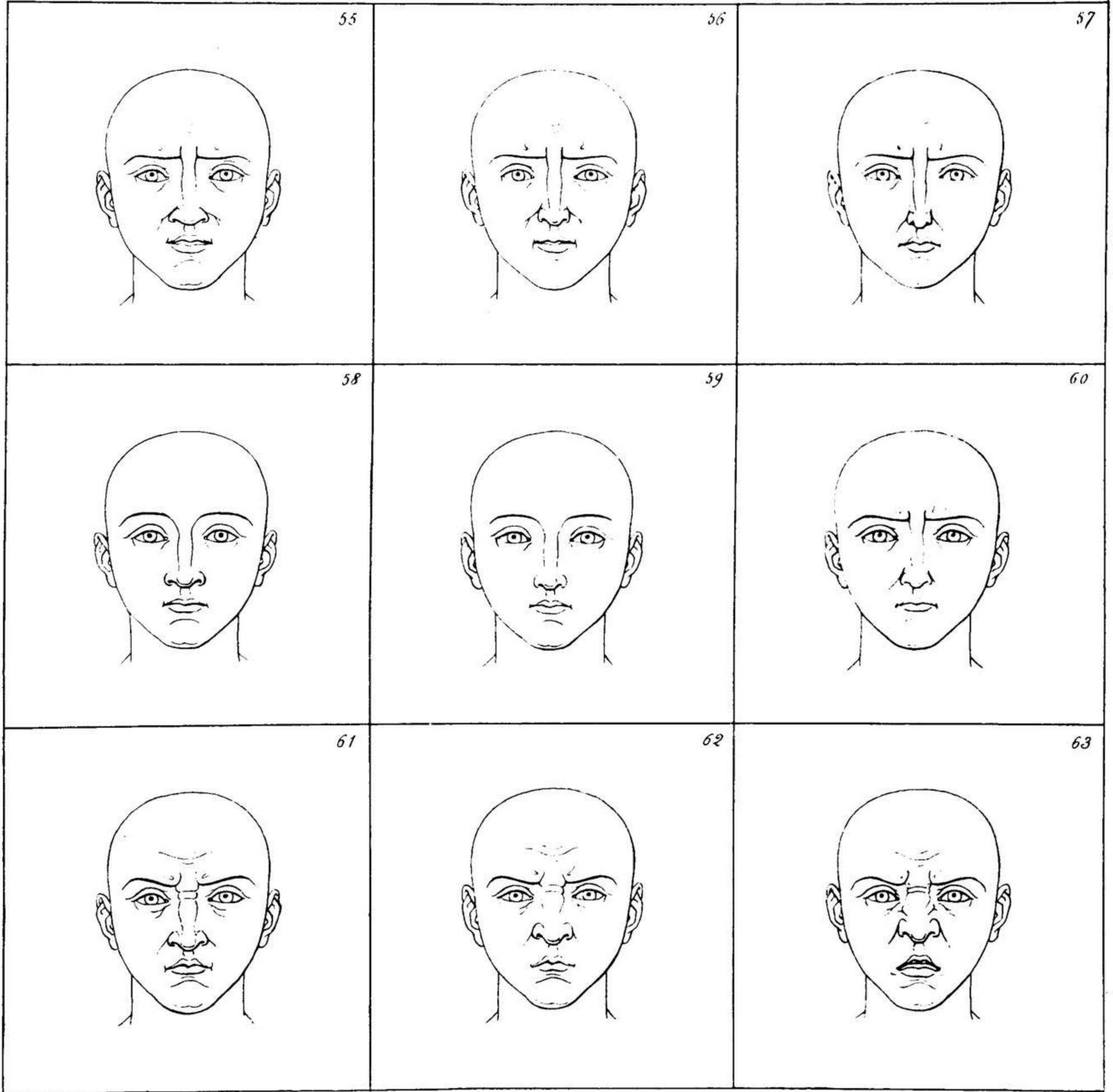
1. Les expressions du nez sont fort délicates à produire à cause du mélange des mouvements. Nous ne saurions donc trop recommander le soin et la patience dans ce travail.

# ATTITUDES DU NEZ

LATIN : NASUS, LANGAGE MIMIQUE : N.

<p>Fig. 55.</p> <p>ATT. EX. C. (Nos)</p> <p>~~~~~</p> <p>Narines relevées, dilatées et pincées.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>SOUFFRANCE OLFACTIVE.</b></p>	<p>Fig. 56.</p> <p>ATT. N. C. (Non)</p> <p>~~~~~</p> <p>Narines relevées et pincées.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>SOUFFRANCE PHYSIQUE CONTENUE.</b></p>	<p>Fig. 57.</p> <p>ATT. C. C. (Noc)</p> <p>~~~~~</p> <p>Narines fortement pincées.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>CONTRARIÉTÉ VIOLENTE.</b></p>
<p>Fig. 58.</p> <p>ATT. EX. N. (Nas)</p> <p>~~~~~</p> <p>Narines largement dilatées.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>EXPANSION.</b></p>	<p>Fig. 59.</p> <p>ATT. N. N. (Nan)</p> <p>~~~~~</p> <p>Narines normalement dilatées.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>ÉTAT INCOLORE.</b></p>	<p>Fig. 60.</p> <p>ATT. C. N. (Nac)</p> <p>~~~~~</p> <p>Narines pincées et dilatées.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>DOULEUR.</b></p>
<p>Fig. 61.</p> <p>ATT. EX. EX. (Nis)</p> <p>~~~~~</p> <p>Narines dilatées et relevées.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>RÉPUGNANCE.</b></p>	<p>Fig. 62.</p> <p>ATT. N. EX. (Nin)</p> <p>~~~~~</p> <p>Narines simplement relevées.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>RÉPULSION.</b></p>	<p>Fig. 63.</p> <p>ATT. C. EX. (Nic)</p> <p>~~~~~</p> <p>Narines fortement relevées.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>DÉGOUT.</b></p>

# ATTITUDES DU NEZ





## EXPRESSIONS DE LA TÊTE

La Tête s'élève, s'abaisse ou est droite, c'est-à-dire normale. Ces trois positions caractérisent chacune un genre d'attitude.

En outre, la tête se penche du *côté inverse* à la personne ou à l'objet; se penche *vers* la personne ou l'objet; se présente de *face*. De là neuf espèces.

### TABLEAU SYNOPTIQUE DES ATTITUDES DE LA TÊTE<sup>1</sup>

TÊTE :	Baissée.	Penchée vers la personne ou l'objet	ou att. C. C.	Vénération.
		En face de la personne ou de l'objet	— N. C.	Réflexion.
		Penchée inverse à la personne ou à l'objet	— EX. C.	Suspicion.
	Normale.	Penchée vers la personne ou l'objet	— C. N.	Tendresse.
		En face de la personne ou de l'objet	— N. N.	État normal.
		Penchée inverse à la personne ou à l'objet	— EX. N.	Vue inspective, sensualisme.
	Levée.	Penchée vers la personne ou l'objet	— C. EX.	Abandon.
		En face de la personne ou de l'objet	— N. EX.	Exaltation.
		Penchée inverse à la personne ou à l'objet	— EX. EX.	Orgueil.

1. Tableau de Del Sartre.

2. **Remarque importante.** — Dans toutes ces attitudes et les suivantes, le regard doit être à la hauteur normale du sujet. Sans quoi, si les yeux suivaient la direction de la tête, l'exaltation, par exemple, deviendrait une simple attitude normale, sans caractère : ce serait tout simplement regarder un point élevé. De même, si la tête étant abaissée, les yeux regardaient en bas, ce serait regarder à terre, et dès lors l'attitude serait sans valeur expressive.

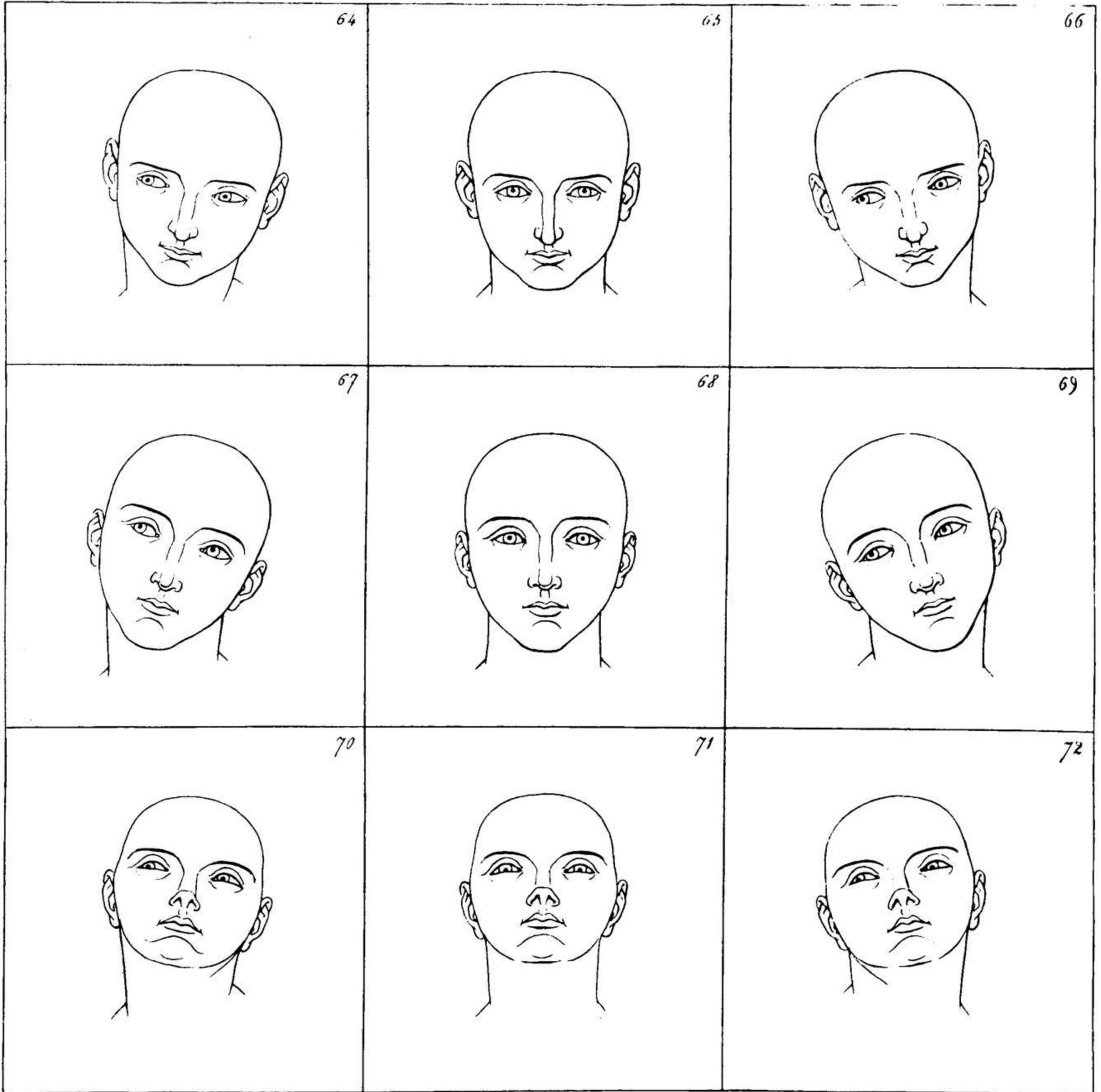
# ATTITUDES DE LA TÊTE

LATIN : CAPUT, LANGAGE MIMIQUE : T.

<p>FIG. 64.</p> <p>ATT. EX. C. (Tos)</p> <p>~~~~~</p> <p>Tête penchée, inverse à la personne ou à l'objet, et baissée.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>SUSPICION.</b></p>	<p>FIG. 65.</p> <p>ATT. N. C. (Ton)</p> <p>~~~~~</p> <p>Tête en face de la personne ou de l'objet, et baissée.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>RÉFLEXION.</b></p>	<p>FIG. 66.</p> <p>ATT. C. C. (Toc)</p> <p>~~~~~</p> <p>Tête penchée vers la personne ou l'objet, et baissée.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>VÉNÉRATION.</b></p>
<p>FIG. 67.</p> <p>ATT. EX. N. (Tas)</p> <p>~~~~~</p> <p>Tête penchée, inverse à la personne ou à l'objet, et normale.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>VUE INSPECTIVE, SENSUALISME.</b></p>	<p>FIG. 68.</p> <p>ATT. N. N. (Tan)</p> <p>~~~~~</p> <p>Tête en face de la personne ou de l'objet, et normale.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>ÉTAT NORMAL.</b></p>	<p>FIG. 69.</p> <p>ATT. C. N. (Tac)</p> <p>~~~~~</p> <p>Tête penchée vers la personne ou l'objet, et normale.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>TENDRESSE.</b></p>
<p>FIG. 70.</p> <p>ATT. EX. EX. (Tis)</p> <p>~~~~~</p> <p>Tête penchée, inverse à la personne ou à l'objet, et levée.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>ORGUEIL.</b></p>	<p>FIG. 71.</p> <p>ATT. N. EX. (Tin)</p> <p>~~~~~</p> <p>Tête en face de la personne ou de l'objet, et levée.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>EXALTATION.</b></p>	<p>FIG. 72.</p> <p>ATT. C. EX. (Tic)</p> <p>~~~~~</p> <p>Tête penchée vers la personne ou l'objet, et levée.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>ABANDON.</b></p>

# ATTITUDES DE LA TÊTE

Pl VIII





## ATTITUDES DE LA TÊTE

### COU

L'excès des attitudes de la Tête produit ce qu'on appelle *le cou tendu ou allongé*; *le cou raide ou le rengorgement*, et *le cou tiré* qui porte à ses dernières limites la tête en arrière. De là une nouvelle série d'expressions que nous appellerons : attitudes supplémentaires de la tête.

### TABLEAU SYNOPTIQUE DES ATTITUDES SUPPLÉMENTAIRES DE LA TÊTE

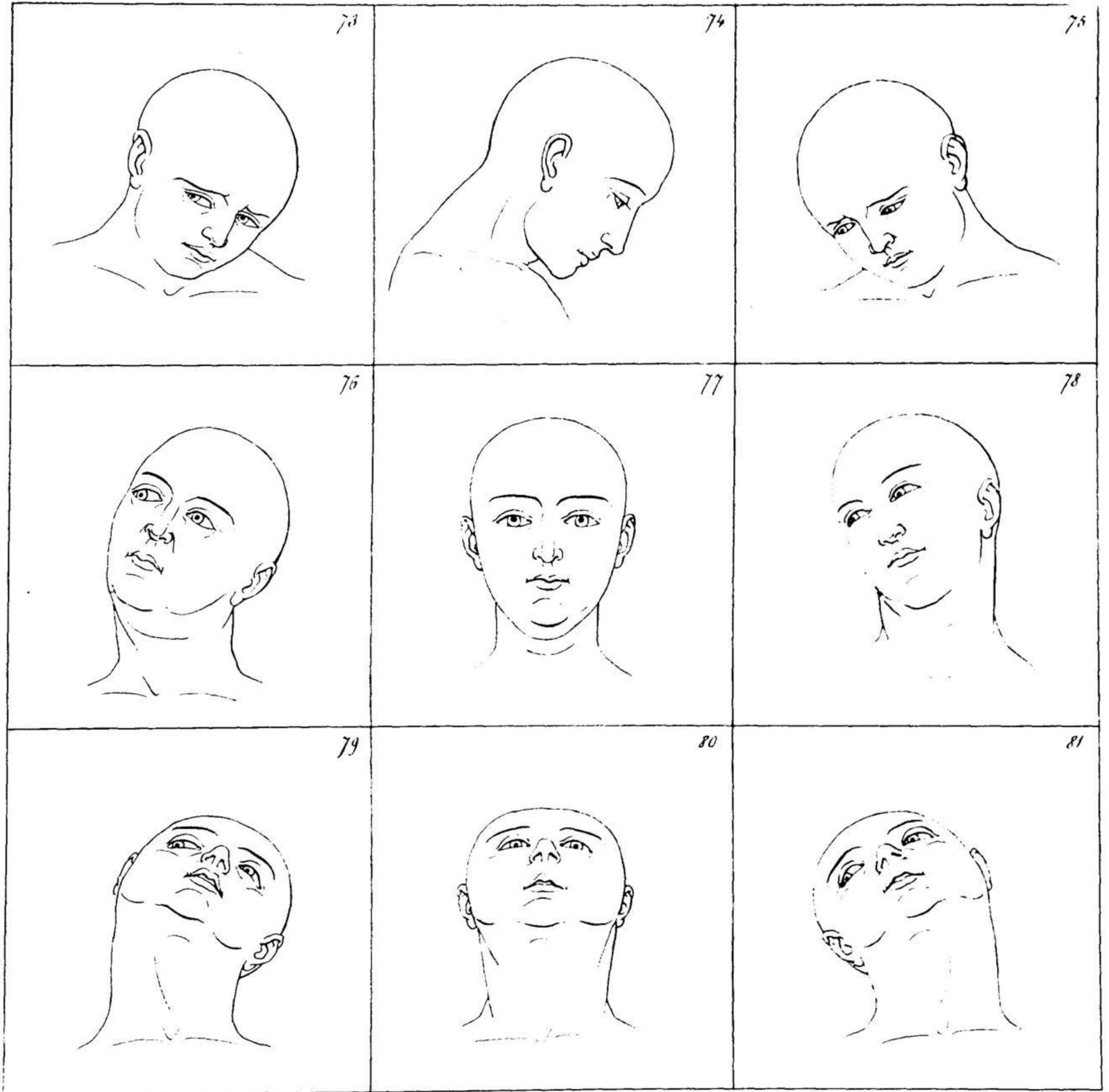
TÊTE	Baissée et Cou allongé.	} Penchée vers	ou alt. C.	C.	Compassion.	
			} En face	—	N. C.	Accablement.
				} Penchée inverse	—	EX. C.
	Normale et Cou raidi.	} Penchée vers	—		C. N.	Tendresse feinte, Moquerie tendre.
			} En face	—	N. N.	Résistance morale, Froideur.
				} Penchée inverse	—	EX. N.
	Levée et Cou tiré en arrière.	} Penchée vers	—		C. EX.	Abandon extrême.
			} En face	—	N. EX.	Exaltation au paroxysme.
				} Penchée inverse	—	EX. EX.

## ATTITUDES SUPPLÉMENTAIRES DE LA TÊTE

LANGAGE MIMIQUE : AJOUTER AUX NOMS DES ATT. PRÉCÉDENTES LA LETTRE P.

<p>FIG. 73.</p> <p style="text-align: center;">ATT. EX. C.                    (Tosp)</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;">Tête penchée, inverse à la personne ou à l'objet, Baissée et cou allongé.</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;"><b>FOURBERIE.</b></p>	<p>FIG. 74.</p> <p style="text-align: center;">ATT. N. C.                    (Tonp)</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;">Tête en face de la personne ou de l'objet, Baissée et cou allongé.</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;"><b>ACCABLEMENT.</b></p>	<p>FIG. 75.</p> <p style="text-align: center;">ATT. C. C                    (Tocp)</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;">Tête penchée vers la personne ou l'objet, Baissée et cou allongé.</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;"><b>COMPASSION.</b></p>
<p>FIG. 76.</p> <p style="text-align: center;">ATT. EX. N.                    (Tasp)</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;">Tête penchée, inverse à la personne ou à l'objet, Normale et cou raidi.</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;"><b>IMPERTINENCE.</b></p>	<p>FIG. 77.</p> <p style="text-align: center;">ATT. N. N.                    (Tanp)</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;">Tête en face de la personne ou de l'objet, Normale et cou raidi.</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;"><b>RÉSISTANCE MORALE, FROIDEUR.</b></p>	<p>FIG. 78.</p> <p style="text-align: center;">ATT. C. N.                    (TACP)</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;">Tête penchée vers la personne ou l'objet, Normale et cou raidi.</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;"><b>TENDRESSE FEINTE, MOQUERIE TENDRE.</b></p>
<p>FIG. 79.</p> <p style="text-align: center;">ATT. EX. EX.                    (Tisp)</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;">Tête penchée, inverse à la personne ou à l'objet, Levée et cou tiré en arrière.</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;"><b>ARROGANCE.</b></p>	<p>FIG. 80.</p> <p style="text-align: center;">ATT. N. EX.                    (Tinp)</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;">Tête en face de la personne ou de l'objet, Levée et cou tiré en arrière.</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;"><b>EXALTATION AU PAROXYSMES.</b></p>	<p>FIG. 81.</p> <p style="text-align: center;">ATT. C. EX.                    (Ticp)</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;">Tête penchée vers la personne ou l'objet, Levée et cou tiré en arrière.</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;"><b>ABANDON EXTRÊME.</b></p>

# ATTITUDES COMPLÉMENTAIRES DE LA TÊTE





## EXPRESSIONS DE L'ÉPAULE

« L'Épaule, a dit Del Sarte, est LE THERMOMÈTRE DU SENTIMENT OU DE LA PASSION, et son degré d'élévation détermine le degré de chaleur de l'expression. »

L'Épaule peut, en outre, *se tirer en arrière, se porter en avant, ou rester normale.* Ces trois positions constituent les trois genres, l'espèce étant représentée par le degré d'élévation.

### TABLEAU SYNOPTIQUE DES ATTITUDES DE L'ÉPAULE

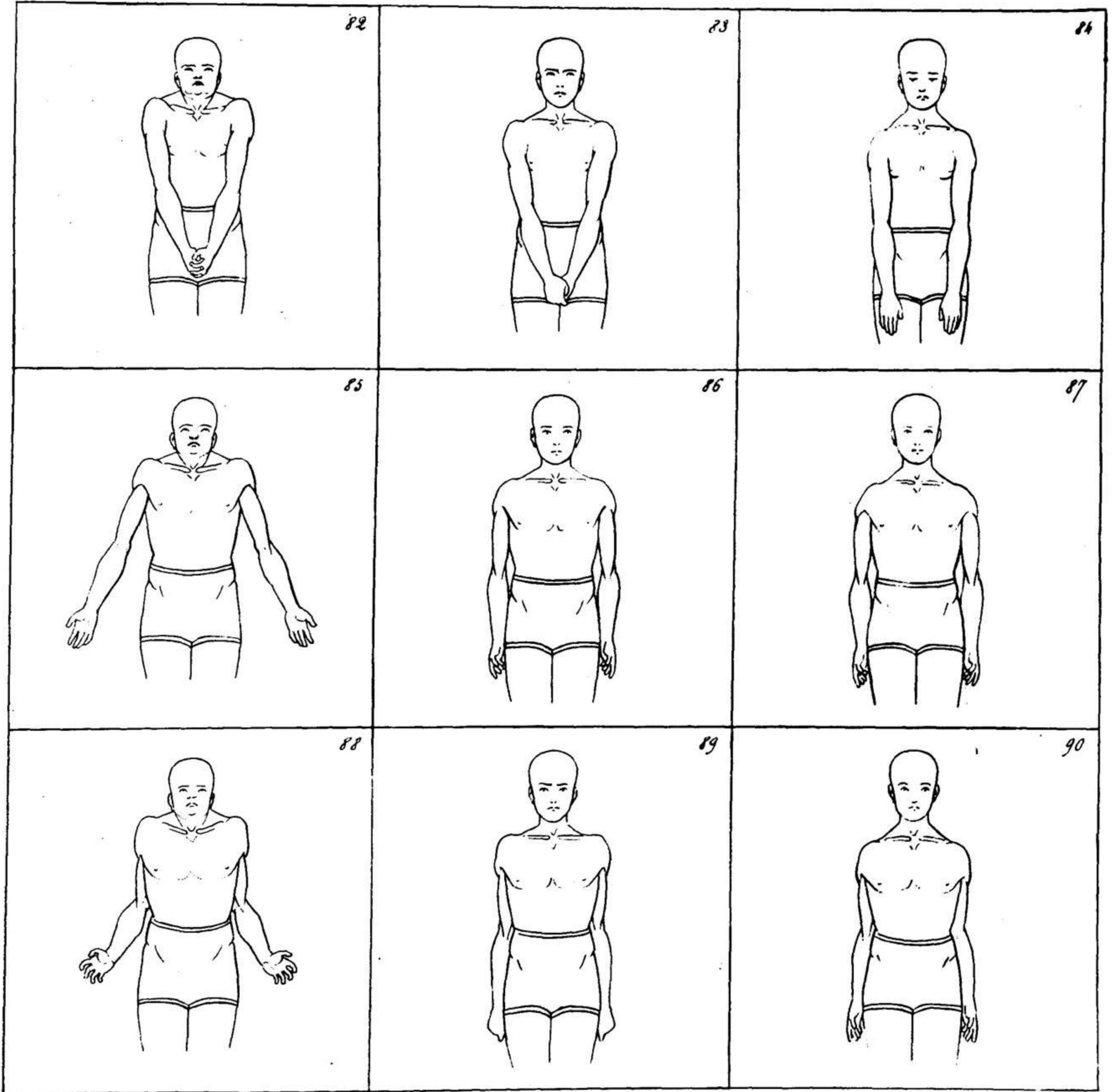
ÉPAULE	En avant.	Tombante	ou att. C.	C.	Accablement.
		Élévation normale	—	N. C.	Réflexion.
		Soulevée	—	EX. C.	Supplication.
	Normale.	Tombante	—	C. N.	Abandon.
		Élévation normale	—	N. N.	État incolore ou normal.
		Soulevée	—	EX. N.	Exaltation.
	En arrière.	Tombante	—	C. EX.	Stupidité.
		Élévation normale	—	N. EX.	Orgueil.
		Soulevée	—	EX. EX.	Désespoir.

# ATTITUDES DE L'ÉPAULE

LATIN : SPATHULA. — LANGAGE MIMIQUE : SP.

<p>FIG. 82.</p> <p>ATT. EX. C. (Spos)</p> <p>~~~~~</p> <p>Épaule soulevée, et en avant.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>SUPPLICATION.</b></p>	<p>FIG. 83.</p> <p>ATT. N. C. (Spon)</p> <p>~~~~~</p> <p>Épaule élévation normale, et en avant.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>RÉFLEXION.</b></p>	<p>FIG. 84.</p> <p>ATT. C. C. (Spoc)</p> <p>~~~~~</p> <p>Épaule tombante, et en avant.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>ACCABLEMENT.</b></p>
<p>FIG. 85.</p> <p>ATT. EX. N. (Spas)</p> <p>~~~~~</p> <p>Épaule soulevée, et normale.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>EXALTATION.</b></p>	<p>FIG. 86.</p> <p>ATT. N. N. (Span)</p> <p>~~~~~</p> <p>Épaule élévation normale, et position normale.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>ÉTAT INCOLORE OU NORMAL.</b></p>	<p>FIG. 87.</p> <p>ATT. C. N. (Spac)</p> <p>~~~~~</p> <p>Épaule tombante, et normale.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>ABANDON.</b></p>
<p>FIG. 88.</p> <p>ATT. EX. EX. (Spis)</p> <p>~~~~~</p> <p>Épaule soulevée, et en arrière.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>DÉSÉSPOIR.</b></p>	<p>FIG. 89.</p> <p>ATT. N. EX. (Spin)</p> <p>~~~~~</p> <p>Épaule élévation normale, et en arrière.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>ORGUEIL.</b></p>	<p>FIG. 90.</p> <p>ATT. C. EX. (Spic)</p> <p>~~~~~</p> <p>Épaule tombante, et en arrière.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>STUPIDITÉ.</b></p>

# ATTITUDES DE L'ÉPAULE





## EXPRESSIONS DU TORSE

---

Les trois genres d'attitudes du Torse résultent des mouvements *en arrière* pour l'excentrique, *en avant* pour le concentrique et de la *position normale*. Les espèces sont formées par les mouvements *penchés de côté*, soit dans la *direction de la personne* ou de l'objet, soit dans la *direction inverse*, et par l'attitude de *face*, c'est-à-dire *directe à l'objet*.

---

### TABLEAU SYNOPTIQUE DES ATTITUDES DU TORSE

---

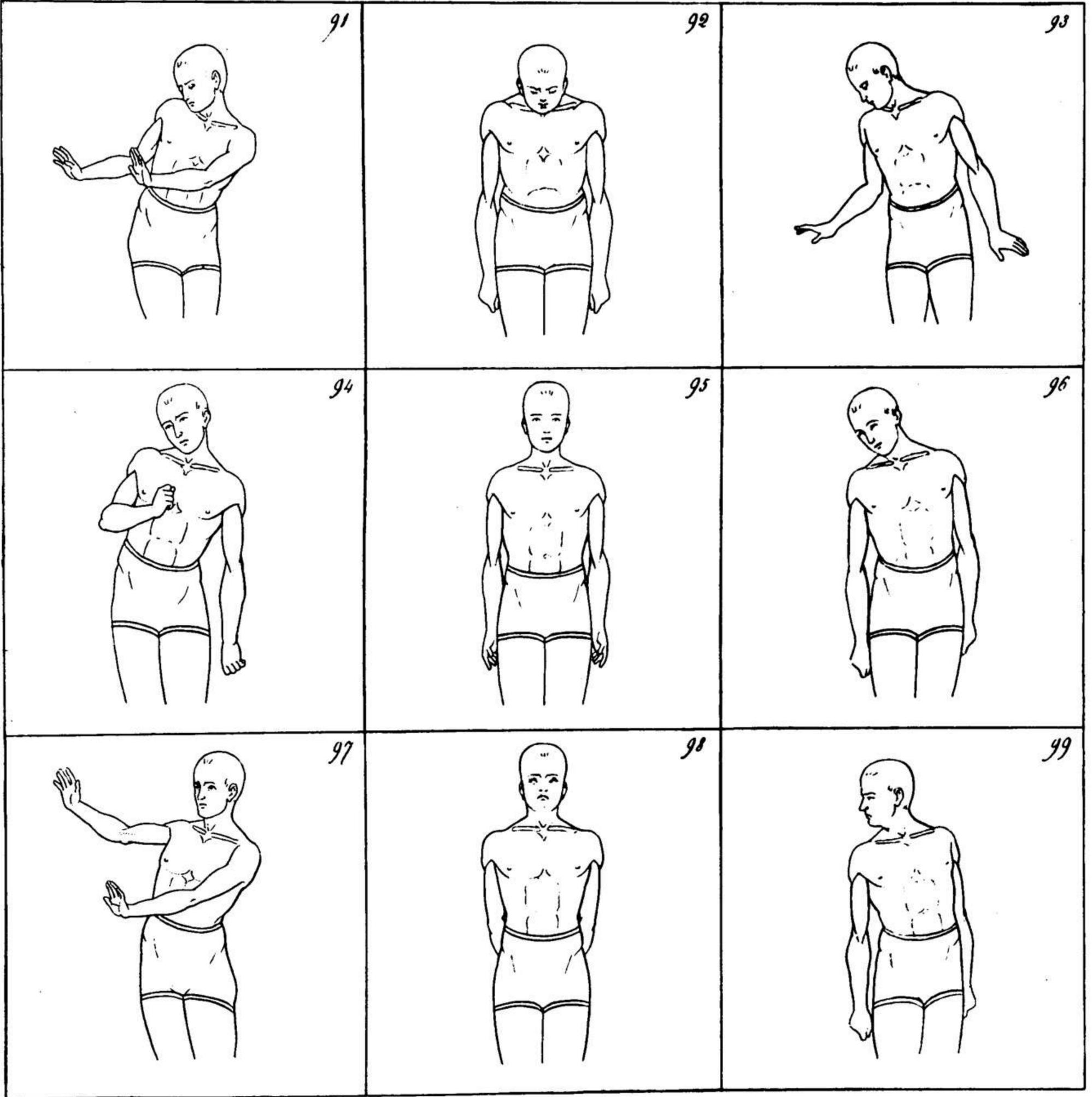
TORSE	Penché en avant.	Et de côté, vers la personne ou l'objet	ou att. C.	C.	Inspection.	
		En face de la personne ou de l'objet	—	N.	C. Humilité.	
		Et de côté, inverse à la personne ou à l'objet	—	EX.	C. Crainte.	
	Normal.	Et porté de côté vers la personne ou l'objet	—	C.	S.	Tendresse.
		En face de la personne ou de l'objet	—	N.	N.	État normal.
		Et porté du côté inverse à la personne ou à l'objet	—	EX.	N.	Effort physique.
	Penché en arrière.	Et de côté vers la personne ou l'objet	—	C.	EX.	Mépris.
		En face de la personne et de l'objet	—	N.	EX.	Orgueil.
		De côté inverse à la personne ou à l'objet	—	EX.	EX.	Effroi. Repoussement.

# ATTITUDES DU TORSE

LATIN : TRUNCUS. — LANGAGE MIMIQUE : TR.

<p>FIG. 91.</p> <p>ATT. EX. C. (Tros)</p> <p>~~~~~</p> <p>Torse de côté, inverse à la personne ou à l'objet, et penché en avant.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>CRAINTE.</b></p>	<p>FIG. 92.</p> <p>ATT. N. C. (Tron)</p> <p>~~~~~</p> <p>Torse en face de la personne ou de l'objet, et penché en avant.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>HUMILITÉ.</b></p>	<p>FIG. 93.</p> <p>ATT. C. C. (Troc)</p> <p>~~~~~</p> <p>Torse de côté vers la personne ou l'objet, et penché en avant.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>RECHERCHE.</b></p>
<p>FIG. 94.</p> <p>ATT. EX. N. (Tras)</p> <p>~~~~~</p> <p>Torse porté du côté inverse à la personne ou à l'objet, et normal.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>EFFORT PHYSIQUE.</b></p>	<p>FIG. 95.</p> <p>ATT. N. N. (Tran)</p> <p>~~~~~</p> <p>Torse en face de la personne ou de l'objet, et normal.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>ÉTAT NORMAL.</b></p>	<p>FIG. 96.</p> <p>ATT. C. N. (Trac)</p> <p>~~~~~</p> <p>Torse porté de côté vers la personne ou l'objet, et normal.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>TENDRESSE.</b></p>
<p>FIG. 97.</p> <p>ATT. EX. EX. (Tris)</p> <p>~~~~~</p> <p>Torse de côté, inverse à la personne ou à l'objet, et penché en arrière.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>EFFROI, REPOUSSEMENT.</b></p>	<p>FIG. 98.</p> <p>ATT. N. EX. (Trin)</p> <p>~~~~~</p> <p>Torse en face de la personne ou de l'objet, et penché en arrière.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>ORGUEIL.</b></p>	<p>FIG. 99.</p> <p>ATT. C. EX. (Tric)</p> <p>~~~~~</p> <p>Torse de côté vers la personne ou l'objet, et penché en arrière.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>MÉPRIS.</b></p>

# ATTITUDES DU TORSE





## EXPRESSIONS DU BRAS

---

L'étude des expressions du Bras est une des parties les plus compliquées de la mimique. C'est par milliers, en effet, que se peuvent compter les mouvements absolument distincts les uns des autres.

Il ne fallait rien moins que l'admirable système de Del Sarte pour arriver à nous orienter d'une façon méthodique dans cette infinie variété de phénomènes, et nous allons voir qu'il est aussi facile de reconnaître, analyser, noter et nommer d'un nom particulier, un nombre quelconque de types, que d'analyser les séries de neuf qui précèdent.

Comme membre, le bras, dans son ensemble expressif, se compose de trois parties : la partie de l'épaule au coude ou *bras proprement dit*, l'*avant-bras* et la *main*. Nous examinerons séparément chacun de ces agents.

### BRAS PROPREMENT DIT

Le Bras se tire *en arrière*, se porte *vers la poitrine*, se porte *en avant* ou *sur le côté* en s'éloignant du corps. Ces trois manières d'être du bras forment les genres, dont les espèces seront caractérisées par le degré de hauteur.

#### TABLEAU SYNOPTIQUE DES ATTITUDES DU BRAS

---

BRAS	Vers la poitrine.	Coude à la hauteur du flanc	ou att. C. C.	État réflexif.
		Coude à la hauteur des pectoraux	— N. C.	Lutte morale. Contrainte.
		Coude à la hauteur du front	— EX. C.	Crainte. Protection du visage.
	En avant ou sur le côté.	Hauteur de 0° à 45°	— C. N.	Calme. Insignifiance.
		Hauteur de 45° à 90°	— N. N.	Expansion.
		Hauteur de l'épaule ou à partir de 90° et plus haut	— EX. N.	Exaltation.
	En arrière.	Légèrement et coude serré au corps	— C. EX.	Crainte. Humilité.
		Moitié serré au corps et moitié en arrière	— N. EX.	Restriction.
		Très tiré, éloigné du corps	— EX. EX.	Véhémence.

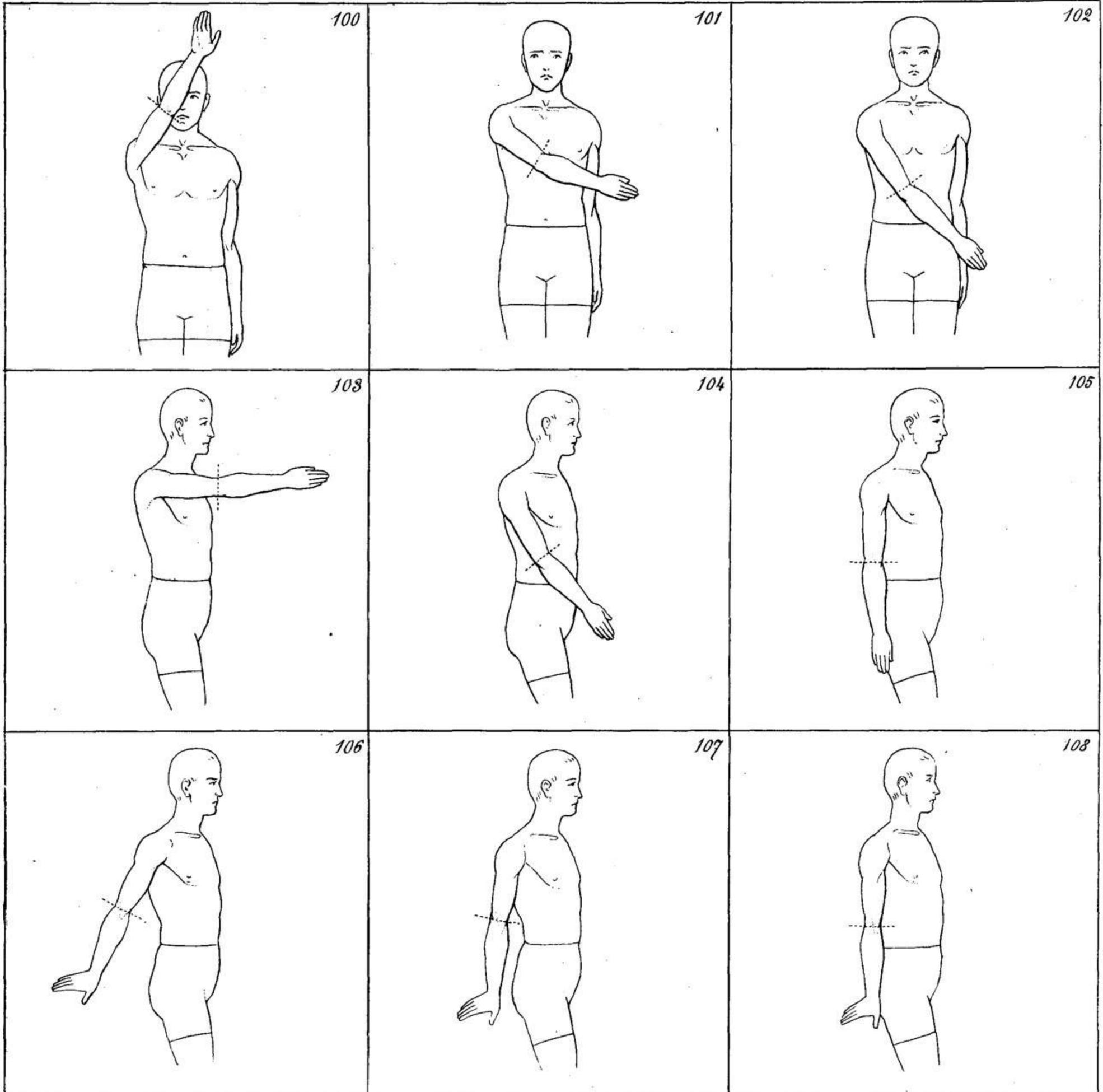
1. Ne pouvant faire agir le bras isolément, il faut, pour exécuter ces attitudes, placer l'avant-bras et la main dans une position incolore, c'est-à-dire formant ligne droite avec le bras, en ne tenant compte que de l'expression de celui-ci, faisant, en quelque sorte, abstraction des autres parties.

# ATTITUDES DU BRAS

LATIN : BRACHIUM. — LANGAGE MIMIQUE : BR.

<p>FIG. 100.</p> <p>ATT. EX. C. (Bros)</p> <p>~~~~~</p> <p>Coude à la hauteur du front, bras vers la poitrine.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>PROTECTION DU VISAGE.</b></p>	<p>FIG. 101.</p> <p>ATT. N. C. (Bron)</p> <p>~~~~~</p> <p>Coude à la hauteur des pectoraux, bras vers la poitrine.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>LUTTE MORALE, CONTRAINTE.</b></p>	<p>FIG. 102.</p> <p>ATT. C. C. (Broc)</p> <p>~~~~~</p> <p>Coude à la hauteur du flanc, bras vers la poitrine.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>ÉTAT RÉFLECTIF.</b></p>
<p>FIG. 103.</p> <p>ATT. EX. N. (Bras)</p> <p>~~~~~</p> <p>Bras à la hauteur de l'épaule ou à partir de 90 degrés et plus, en avant ou sur le côté.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>EXALTATION.</b></p>	<p>FIG. 104.</p> <p>ATT. EX. N. (Bran)</p> <p>~~~~~</p> <p>Bras à la hauteur de 45 degrés à 90, en avant ou sur le côté.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>EXPANSION.</b></p>	<p>FIG. 105.</p> <p>ATT. EX. N. (Brac)</p> <p>~~~~~</p> <p>Bras à la hauteur de 0° à 45 degrés, en avant ou sur le côté.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>CALME, INSIGNIFIANCE.</b></p>
<p>FIG. 106.</p> <p>ATT. EX. EX. (Bris)</p> <p>~~~~~</p> <p>Bras très tiré, éloigné du corps, et en arrière.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>VÉHÉMENCE.</b></p>	<p>FIG. 107.</p> <p>ATT. N. EX. (Brin)</p> <p>~~~~~</p> <p>Bras moitié serré au corps, et moitié en arrière.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>RESTRICTION.</b></p>	<p>FIG. 108.</p> <p>ATT. C. EX. (Bric)</p> <p>~~~~~</p> <p>Bras et coude serré au corps, et légèrement en arrière.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>CRAINTE, HUMILITÉ.</b></p>

# ATTITUDES DU BRAS





## BRAS

(Suite)

Nous avons vu, dans le tableau précédent, que, dans le *genre normal*, les mouvements se faisaient *en avant* ou *sur le côté*; or, bien que le caractère de l'expression ne change pas, dans ce cas, par la direction du bras, il faut, néanmoins, que nous puissions noter cette différence dans l'attitude de l'agent.

Il y a trois directions : celle sur le côté que nous appellerons *latérale* ou *excentrique*; celle *en avant* ou *directe* ou *concentrique*, et la direction intermédiaire ou *oblique*, c'est-à-dire normale. Exemple : Si nous prenons l'espèce EX. N. le bras à la hauteur de l'épaule, la direction latérale formera une ligne droite avec l'épaule et le bras. La direction en avant formera angle droit avec la ligne des épaules, et la direction oblique, angle obtus.

### TABLEAU SYNOPTIQUE DES MOUVEMENTS DU BRAS<sup>1</sup> DANS LE GENRE NORMAL

Genre normal du BRAS : en avant ou sur le côté.	Hauteur de 0° à 45°.	{	Mouvement en avant ou direct	att. C.	} De l'espèce C. N.
			Mouvement oblique	— N.	
			Mouvement latéral	— EX.	
	Hauteur de 45° à 90°.	{	Mouvement en avant ou direct	— C.	} De l'espèce N. N.
			Mouvement oblique	— N.	
			Mouvement latéral	— EX.	
	Hauteur de 90° et plus haut.	{	Mouvement en avant ou direct	— C.	} De l'espèce EX. N.
			Mouvement oblique	— N.	
			Mouvement latéral	— EX.	

1. Afin de pouvoir dénommer en langage mimique ces différences, nous ajouterons simplement, *après* l'espèce, les variétés, sous-variétés ou les types que nous verrons plus loin, les lettres *L* pour latéral, *D* pour direct, *B* pour oblique; il n'y aura donc aucune confusion avec les mêmes lettres. Voyez page 27.

Comme nous avons quatre-vingt-une sous-variétés du bras, nous avons préféré cette combinaison de nouvelles consonnes, afin d'éviter des confusions, certaines autrement.

# ATTITUDES DU BRAS

Genre normal.

MOUVEMENTS : LATÉRAL, OBLIQUE ET DIRECT. — LANGAGE MIMIQUE, AJOUTER AUX ESPÈCES DU GENRE NORMAL : LES LETTRES L. D. B.

		MOUVEMENTS		
		Latéral ou ex.	Oblique ou n.	Direct ou c.
ESPÈCES	c.	ex. c.	n. c.	c. c.
	n.	ex. n.	n. n.	c. n.
	ex.	ex. ex.	n. ex.	c. ex.

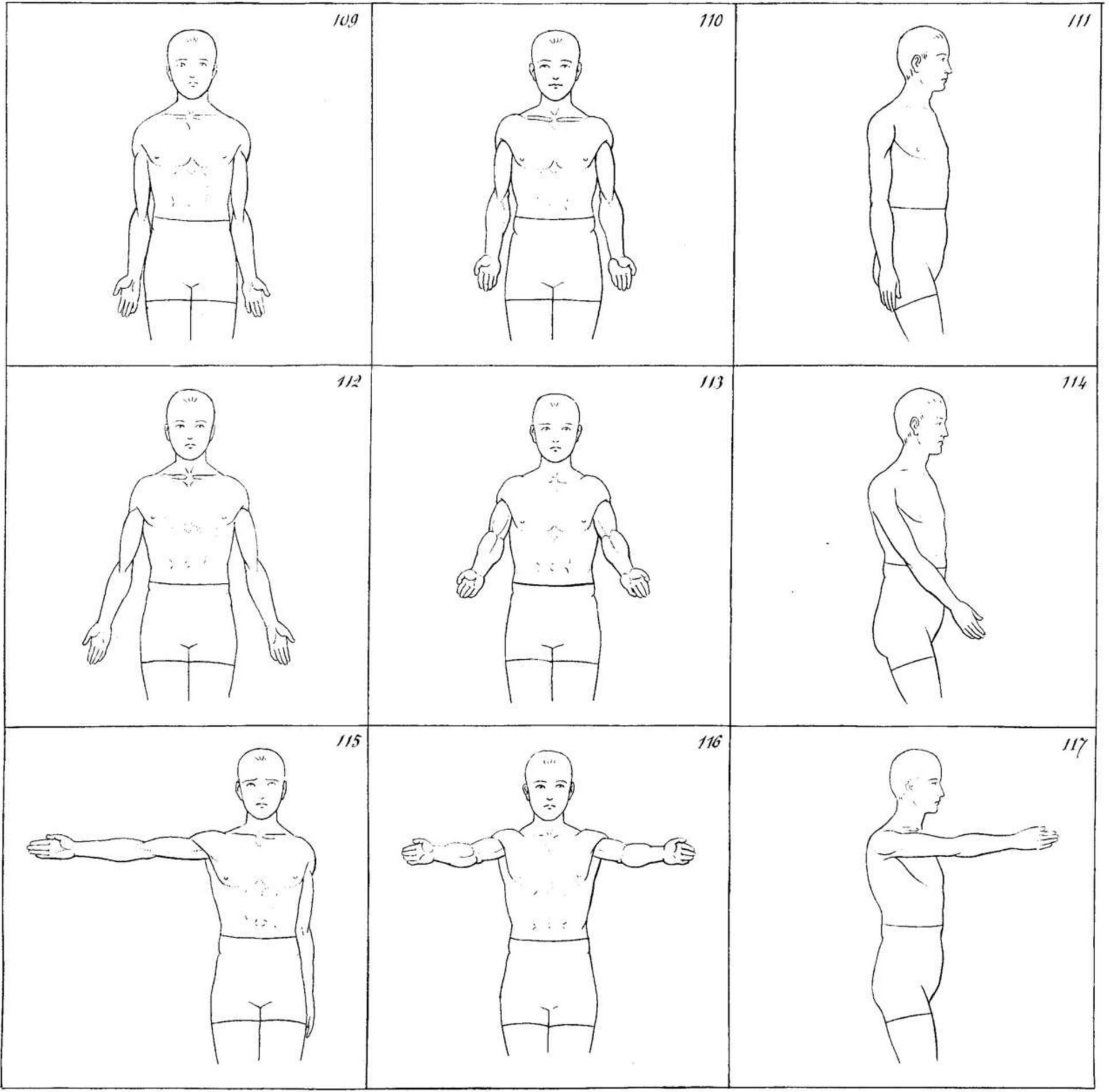
NOTA. — On remarquera que toute la ligne du bas est d'espèce excentro-normale ; celle du haut C. N. et celle du milieu N. N. C'est qu'en effet, l'accord de neuvième de ce tableau est formé par les trois espèces du genre normal, combinées avec les trois directions, et que si, pour un moment, nous voulions ne pas parler du genre, nous aurions le tableau de gauche.

On voit donc que les termes ne sont pas changés, comme on aurait pu le supposer, mais que nous remplaçons simplement le mot EX. par latéral, etc., et que nous ajoutons, aux espèces, le genre dont elles procèdent.

<p>FIG. 109.</p> <p>ATT. C. N. latérale (Bracl)</p> <p>Mouvement latéral, bras hauteur de 0 à 45 degrés.</p>	<p>FIG. 110.</p> <p>ATT. C. N. oblique (Bracb)</p> <p>Mouvement oblique, bras hauteur de 0 à 45 degrés.</p>	<p>FIG. 111.</p> <p>ATT. C. N. directe (Bracd)</p> <p>Mouvement direct, bras hauteur de 0 à 45 degrés.</p>
<p>FIG. 112.</p> <p>ATT. N. N. latérale (Branl)</p> <p>Mouvement latéral, bras hauteur de 45 à 90 degrés.</p>	<p>FIG. 113.</p> <p>ATT. N. N. oblique (Branb)</p> <p>Mouvement oblique, bras hauteur de 45 à 90 degrés.</p>	<p>FIG. 114.</p> <p>ATT. N. N. directe (Brand)</p> <p>Mouvement direct, bras hauteur de 45 à 90 degrés.</p>
<p>FIG. 115.</p> <p>ATT. EX. N. latérale (Brasl)</p> <p>Mouvement latéral, bras hauteur de 90 degrés et plus haut.</p>	<p>FIG. 116.</p> <p>ATT. EX. N. oblique (Brasb)</p> <p>Mouvement oblique, bras hauteur de 90 degrés et plus haut.</p>	<p>FIG. 117.</p> <p>ATT. EX. N. directe (Brasd)</p> <p>Mouvement direct, bras hauteur de 90 degrés et plus haut.</p>

# ATTITUDES DU BRAS

Genre normal





## BRAS

(Suite)

Les attitudes du *genre normal* que nous venons d'examiner procèdent par intervalles de 45 degrés. Le bras se meut dans ces espaces, sans que le caractère passionnel du geste soit modifié. Mais si nous considérons l'espèce EX. N., nous voyons que le bras s'élève de 90 degrés jusqu'à une hauteur qui n'est pas limitée.

Nous avons besoin de déterminer, ici, cette hauteur d'une façon absolue, car le rayon formé par le bras, dans cette espèce, peut aller jusqu'à 90 degrés de son point de départ, c'est-à-dire de l'épaule. Et si l'attitude qui en résulte (EXALTATION) n'est pas modifiée dans l'expression elle-même, elle l'est assurément dans le degré.

L'exaltation sera *extrême* avec le bras tout à fait élevé; *contenue* dans l'élévation un peu au-dessus du niveau de l'épaule, et *moyenne* dans l'élévation intermédiaire. De là, trois hauteurs, que nous déterminons dans le tableau suivant.

### TABLEAU SYNOPTIQUE DES DEGRÉS DE HAUTEUR DU BRAS DANS L'ESPÈCE EXCENTRO-NORMALE<sup>1</sup>

ESPÈCE EX. N. DU BRAS.	}	Mouvement en avant ou direct.	{	Coude à la hauteur de la bouche. Coude à la hauteur des yeux. Coude hauteur extrême.
		Mouvement oblique.	{	Coude à la hauteur de la bouche. Coude à la hauteur des yeux. Coude hauteur extrême.
		Mouvement latéral.	{	Coude à la hauteur de la bouche. Coude à la hauteur des yeux. Coude hauteur extrême.

1. Nous revenons ici au principe premier de notre langage mimique : les trois voyelles : I. O. A. placées après les consonnes L. D. B. nous donneront un accord de neuvième spécial, c'est-à-dire qui indiquera ainsi la direction et l'élévation.

Il ne faudra pas oublier de mettre cette indication à la fin du mot qui caractérise l'espèce ou ses subdivisions.

DIRECTION	}	D	}	o
du		B		i
MOUVEMENT		L		a
			}	i
			}	o
			}	a
			}	i

# ATTITUDES DU BRAS

(Espèce excentro-normale).

DEGRÉS DE HAUTEUR A PARTIR DE L'ÉPAULE.

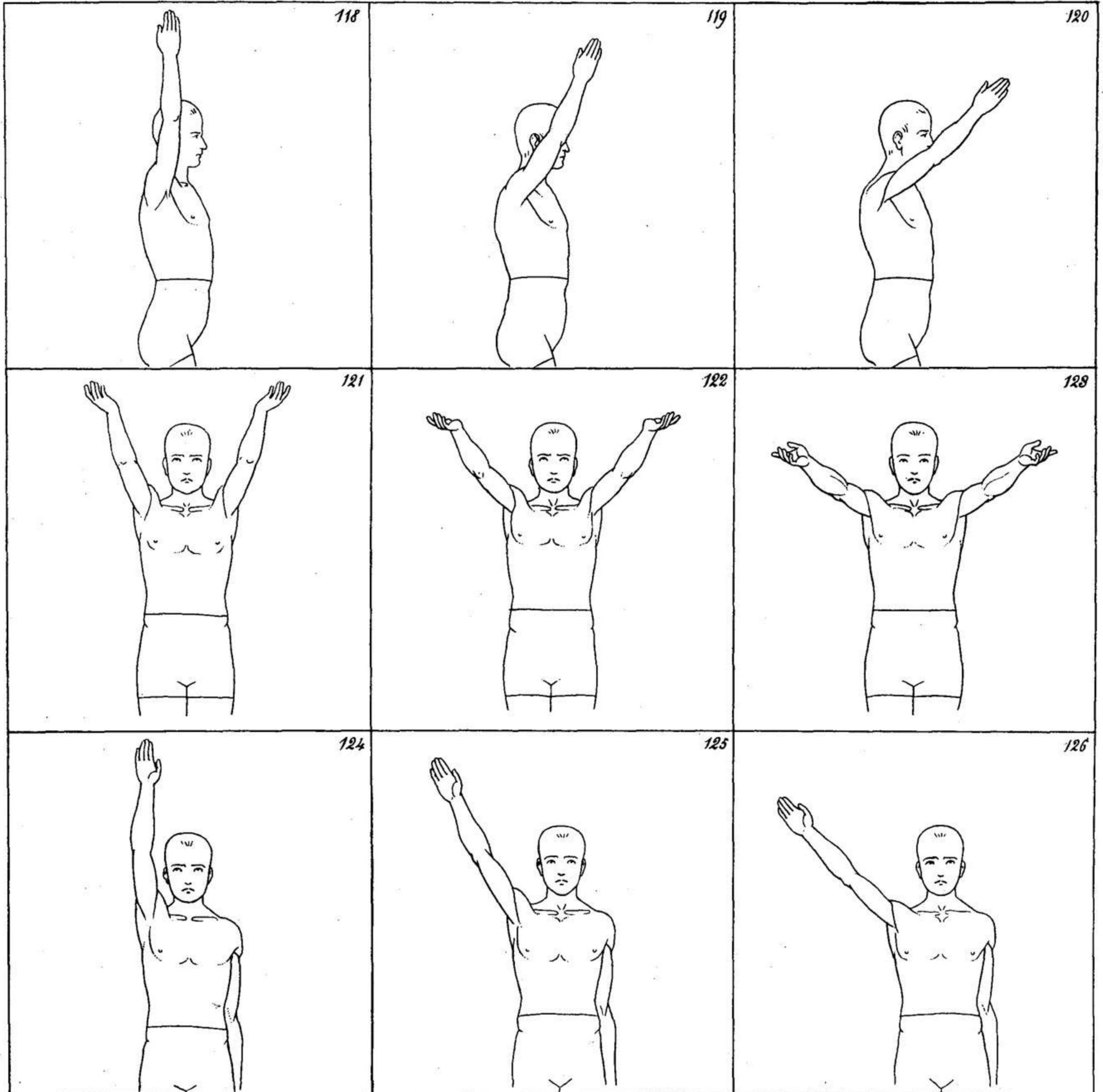
LE LANGAGE MIMIQUE DU BRAS EX. N. ÉTANT BRAS, AJOUTER LES CONSONNES DE DIRECTION  
ET UNE DES TROIS VOYELLES I-O-A POUR LES HAUTEURS.

NOTA. — Observation analogue à celle du tableau précédent : l'accord de neuvième est formé ici par les trois hauteurs combinées avec les trois directions, toutes les attitudes sont de l'espèce : EX. N.

<p>FIG. 118.</p> <p>ATT. EX. N. (Brasdi)</p> <p>~~~~~</p> <p>Coude hauteur extrême, bras direction en avant.</p> <p>~~~~~</p>	<p>FIG. 119.</p> <p>ATT. EX. N. (Brasda)</p> <p>~~~~~</p> <p>Coude hauteur des yeux, bras direction en avant.</p> <p>~~~~~</p>	<p>FIG. 120.</p> <p>ATT. EX. N. (Brasdo)</p> <p>~~~~~</p> <p>Coude hauteur de la bouche, bras direction en avant.</p> <p>~~~~~</p>
<p>FIG. 121.</p> <p>ATT. EX. N. (Brasbi)</p> <p>~~~~~</p> <p>Coude hauteur extrême, bras direction oblique.</p> <p>~~~~~</p>	<p>FIG. 122.</p> <p>ATT. EX. N. (Brasba)</p> <p>~~~~~</p> <p>Coude hauteur des yeux, bras direction oblique.</p> <p>~~~~~</p>	<p>FIG. 123.</p> <p>ATT. EX. N. (Brasbo)</p> <p>~~~~~</p> <p>Coude hauteur de la bouche, bras direction oblique.</p> <p>~~~~~</p>
<p>FIG. 124.</p> <p>ATT. EX. N. (Brasli)</p> <p>~~~~~</p> <p>Coude hauteur extrême, bras direction latérale.</p> <p>~~~~~</p>	<p>FIG. 125.</p> <p>ATT. EX. N. (Brasla)</p> <p>~~~~~</p> <p>Coude hauteur des yeux, bras direction latérale.</p> <p>~~~~~</p>	<p>FIG. 126.</p> <p>ATT. EX. N. (Braslo)</p> <p>~~~~~</p> <p>Coude hauteur de la bouche, bras direction latérale.</p> <p>~~~~~</p>

# ATTITUDES DU BRAS

( Espèce excentro normale )





## EXPRESSIONS DE L'AVANT-BRAS

Lorsque l'Avant-bras fait suite en ligne droite au bras, il se trouve, comme nous l'avons dit plus haut <sup>1</sup>, dans un état incolore. L'avant-bras subit alors l'expression du bras sans y rien ajouter. Il n'en est pas de même si l'avant-bras fait un angle. Cet angle est *obtus*, *aigu* ou *droit*, soit : exc. c. et normal. Le caractère que le mouvement de l'avant-bras ajoute à l'expression du bras n'est pas particulier, mais général.

L'*angle obtus* donne au bras un caractère de souplesse qui communique de la chaleur à l'attitude. L'*angle aigu* donne au bras une forme qui peint la restriction, la contrainte. L'*angle droit* laisse l'attitude dans un calme uniforme qui la rend froide et banale. Or ces trois angles peuvent s'appliquer aux neuf espèces précédentes, quels que soient les directions et les degrés de hauteur; nous aurons donc ici vingt-sept variétés des attitudes du bras <sup>2</sup>.

TABLEAU SYNOPTIQUE DES VARIÉTÉS DES ATTITUDES DU BRAS

BRAS.	Genre concentrique.	ESPÈCES	C. C.	VARIÉTÉS (FLEXIONS DE L'AVANT-BRAS)	Angle aigu.
			N. C.		— droit.
			EX. C.		— obtus.
	Genre normal.	ESPÈCES	C. N.		Angle aigu.
			N. N.		— droit.
			EX. N.		— obtus.
	Genre excentrique.	ESPÈCES	C. EX.		Angle aigu.
			N. EX.		— droit.
			EX. EX.		— obtus.

1. Voir page 57.

2. Nous avons préféré, pour la clarté du sujet, diviser les espèces en variétés et sous-variétés (tableau ci-après), plutôt que de créer de nouvelles séries spéciales pour l'avant-bras. C'est donc par extension que nous disons : VARIÉTÉS DU BRAS, bien qu'elles soient produites par l'avant-bras.

Pour le langage mimique, nous continuons à employer le système général, et nous ajoutons aux mots exprimant les espèces une voyelle, rejetant à la fin, comme nous l'avons dit précédemment, la désignation des directions et des hauteurs.

# ATTITUDES DU BRAS ET FLEXIONS DE L'AVANT-BRAS

(Variétés du genre excentrique <sup>1)</sup>)

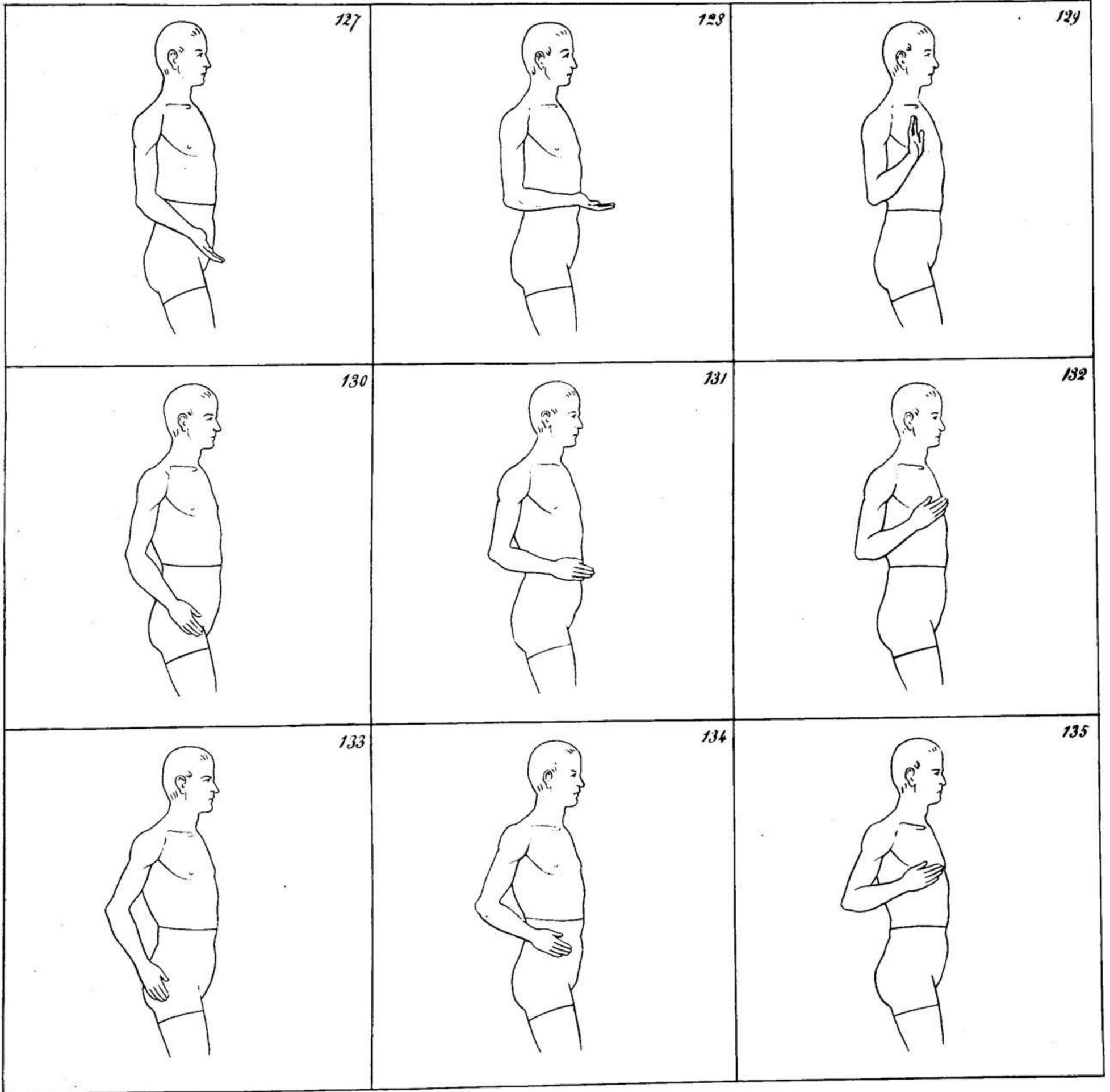
1. Nous avons produit les variétés en trois tableaux pour plus de facilité pratique. Nous espérons que le lecteur, initié par les dernières remarques sur la formation de l'accord de neuvième, comprendra facilement ces tableaux, composés d'un seul genre, de trois espèces et de neuf variétés.

<p>FIG. 127.</p> <p>ATT. EX. du C. EX. (Brici)</p> <p>~~~~~</p> <p>Avant-bras à angle obtus, Bras C. EX.</p> <p>~~~~~</p>	<p>FIG. 128.</p> <p>ATT. N. du C. EX. (Brica)</p> <p>~~~~~</p> <p>Avant-bras à angle droit, Bras C. EX.</p> <p>~~~~~</p>	<p>FIG. 129.</p> <p>ATT. C. du C. EX. (Brico)</p> <p>~~~~~</p> <p>Avant-bras à angle aigu, Bras C. EX.</p> <p>~~~~~</p>
<p>FIG. 130.</p> <p>ATT. EX. du N. EX. (Brini)</p> <p>~~~~~</p> <p>Avant-bras à angle obtus, Bras N. EX.</p> <p>~~~~~</p>	<p>FIG. 131.</p> <p>ATT. N. du N. EX. (Brina)</p> <p>~~~~~</p> <p>Avant-bras à angle droit, Bras N. EX.</p> <p>~~~~~</p>	<p>FIG. 132.</p> <p>ATT. C. du N. EX. (Brino)</p> <p>~~~~~</p> <p>Avant-bras à angle aigu, Bras N. EX.</p> <p>~~~~~</p>
<p>FIG. 133.</p> <p>ATT. EX. de l'EX. EX. (Brisi)</p> <p>~~~~~</p> <p>Avant-bras à angle obtus, Bras EX. EX.</p> <p>~~~~~</p>	<p>FIG. 134.</p> <p>ATT. N. de l'EX. EX. (Brisa)</p> <p>~~~~~</p> <p>Avant-bras à angle droit, Bras EX. EX.</p> <p>~~~~~</p>	<p>FIG. 135.</p> <p>ATT. C. de l'EX. EX. (Briso)</p> <p>~~~~~</p> <p>Avant-bras à angle aigu, Bras EX. EX.</p> <p>~~~~~</p>

# ATTITUDES DU BRAS ET FLEXIONS DE L'AVANT BRAS

(Variétés du genre excentrique)

Pl. XV

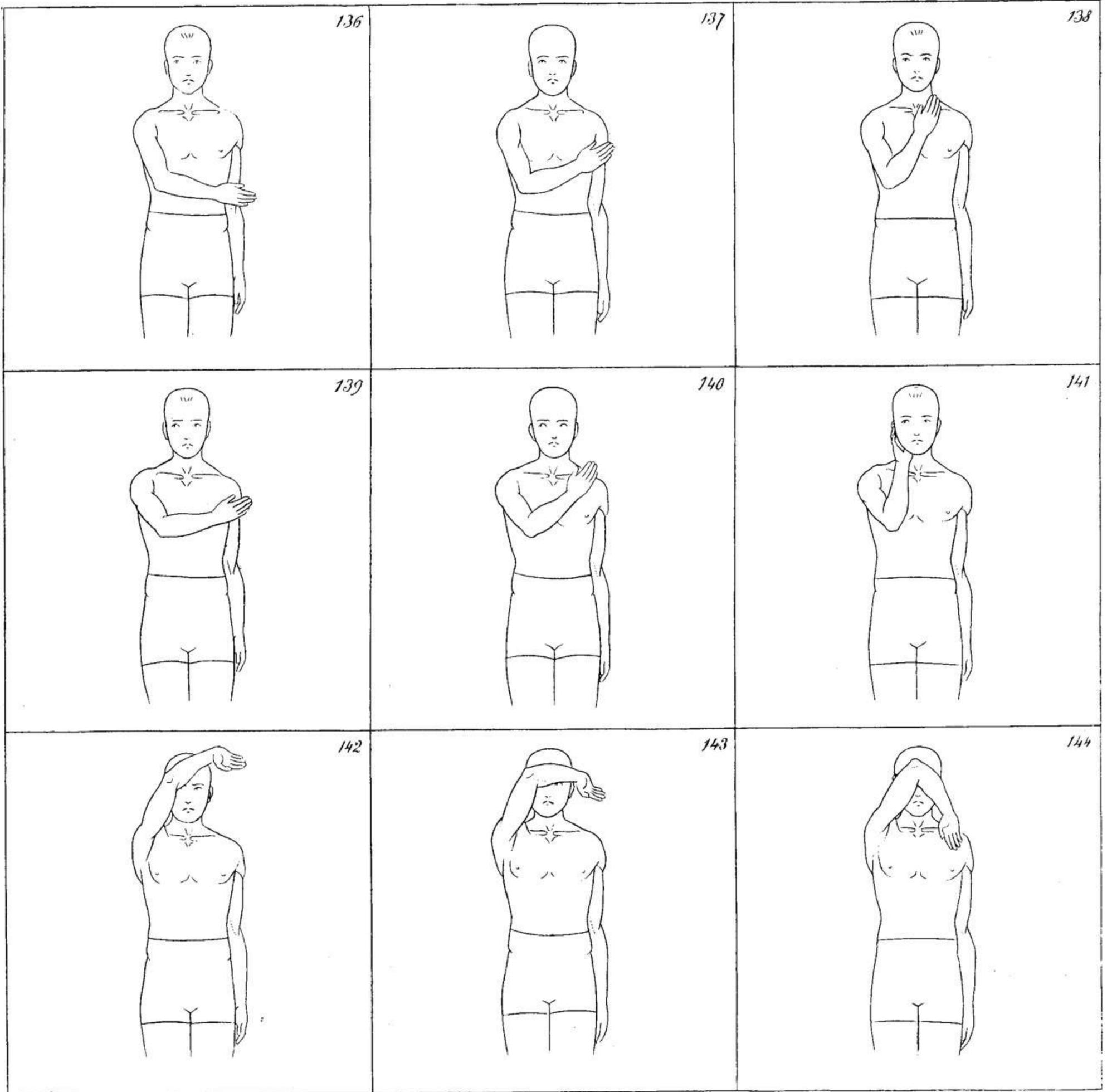






# ATTITUDES DU BRAS ET FLEXIONS DE L'AVANT BRAS

(Variétés du genre concentrique)



# ATTITUDES DU BRAS ET FLEXIONS DE L'AVANT-BRAS

(Variétés du genre concentrique.)

<p>FIG. 136.</p> <p>ATT. EX. du C. C. (Broci)</p> <p>~~~~~</p> <p>Avant-bras à angle obtus, Bras C. C.</p> <p>~~~~~</p>	<p>FIG. 137.</p> <p>ATT. N. du C. C. (Broca)</p> <p>~~~~~</p> <p>Avant-bras à angle droit, Bras C. C.</p> <p>~~~~~</p>	<p>FIG. 138.</p> <p>ATT. C. du C. C. (Broco)</p> <p>~~~~~</p> <p>Avant-bras à angle aigu, Bras C. C.</p> <p>~~~~~</p>
<p>FIG. 139.</p> <p>ATT. EX. du N. C. (Broni)</p> <p>~~~~~</p> <p>Avant-bras à angle obtus, Bras N. C.</p> <p>~~~~~</p>	<p>FIG. 140.</p> <p>ATT. N. du N. C. (Brona)</p> <p>~~~~~</p> <p>Avant-bras à angle droit, Bras N. C.</p> <p>~~~~~</p>	<p>FIG. 141.</p> <p>ATT. C. du N. C. (Brono)</p> <p>~~~~~</p> <p>Avant-bras à angle aigu, Bras N. C.</p> <p>~~~~~</p>
<p>FIG. 142.</p> <p>ATT. EX. de l'EX. C. (Brosi)</p> <p>~~~~~</p> <p>Avant-bras à angle obtus, Bras EX. C.</p> <p>~~~~~</p>	<p>FIG. 143.</p> <p>ATT. N. de l'EX. C. (Brosa)</p> <p>~~~~~</p> <p>Avant-bras à angle droit, Bras EX. C.</p> <p>~~~~~</p>	<p>FIG. 144.</p> <p>ATT. C. DE l'EX. C. (Broso)</p> <p>~~~~~</p> <p>Avant-bras à angle aigu, Bras EX. C.</p> <p>~~~~~</p>

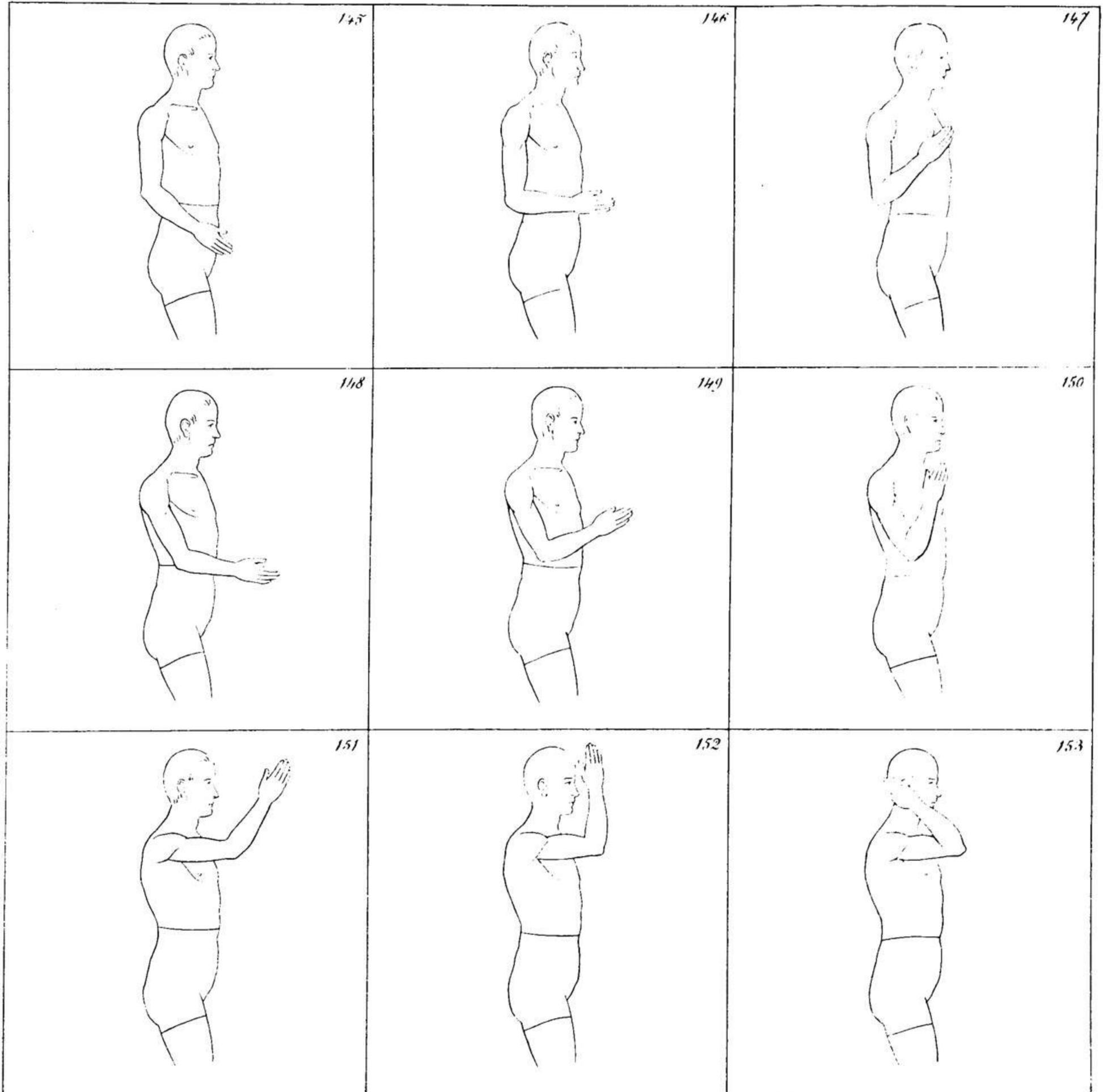
# ATTITUDES DU BRAS ET FLEXIONS DE L'AVANT-BRAS

(Variétés du genre normal.)

<p>FIG. 145.</p> <p>ATT. EX. du C. N. (Braci)</p> <p>~~~~~</p> <p>Avant-bras à angle obtus, Bras C. N.</p> <p>~~~~~</p>	<p>FIG. 146.</p> <p>ATT. N. du C. N. (Braca)</p> <p>~~~~~</p> <p>Avant-bras à angle droit, Bras C. N.</p> <p>~~~~~</p>	<p>FIG. 147.</p> <p>ATT. C. du C. N. (Braco)</p> <p>~~~~~</p> <p>Avant-bras à angle aigu, Bras C. N.</p> <p>~~~~~</p>
<p>FIG. 148.</p> <p>ATT. EX. du N. N. (Brani)</p> <p>~~~~~</p> <p>Avant-bras à angle obtus, Bras N. N.</p> <p>~~~~~</p>	<p>FIG. 149.</p> <p>ATT. N. du N. N. (Brana)</p> <p>~~~~~</p> <p>Avant-bras à angle droit, Bras N. N.</p> <p>~~~~~</p>	<p>FIG. 150.</p> <p>ATT. C. du N. N. (Brano)</p> <p>~~~~~</p> <p>Avant-bras à angle aigu, Bras N. N.</p> <p>~~~~~</p>
<p>FIG. 151.</p> <p>ATT. EX. de l'EX. N. (Brasi)</p> <p>~~~~~</p> <p>Avant-bras à angle obtus, Bras EX. N.</p> <p>~~~~~</p>	<p>FIG. 152.</p> <p>ATT. N. de l'EX. N. (Brasa)</p> <p>~~~~~</p> <p>Avant-bras à angle droit, Bras EX. N.</p> <p>~~~~~</p>	<p>FIG. 153.</p> <p>ATT. C. de l'EX. N. (Braso)</p> <p>~~~~~</p> <p>Avant-bras à angle aigu, Bras EX. N.</p> <p>~~~~~</p>

# ATTITUDES DU BRAS ET FLEXIONS DE L'AVANT-BRAS

(Variété du genre normal)





## AVANT-BRAS

(Suite)

Les vingt-sept Variétés ont elles-mêmes des directions différentes et chaque angle peut se produire : soit en portant l'avant-bras *en dehors*, c'est-à-dire en l'éloignant du corps, soit *en dedans* ou dirigé vers le corps, soit dans la *propre direction* du bras. Nous dirons alors que la direction est *externe*, *interne* ou *normale*, suivant que son caractère général est de *rejeter*, *retenir* ou *délimiter* le sujet qui fait l'objet du mouvement. Chaque variété peut se combiner avec ces trois directions et nous donne quatre-vingt-une sous-variétés.

TABLEAU SYNOPTIQUE DES SOUS-VARIÉTÉS DES ATTITUDES DU BRAS

BRAS (GENRE EX.) ESPÈCES.	C. EX.	ANGLES	Aigu.	Interne.	BRAS (GENRE G.) ESPÈCES.	C. C.	ANGLES	Aigu.	Interne.	BRAS (GENRE N.) ESPÈCES.	C. N.	ANGLES	Aigu.	Interne.				
			Droit.	Normal.				Droit.	Normal.				Droit.	Normal.				
			Obtus.	Externe.				Obtus.	Externe.				Obtus.	Externe.				
	N. EX.	ANGLES	Aigu.	Interne.		BRAS (GENRE G.) ESPÈCES.	N. C.	ANGLES	Aigu.		Interne.	BRAS (GENRE N.) ESPÈCES.	N. N.	ANGLES	Aigu.	Interne.		
			Droit.	Normal.					Droit.		Normal.				Droit.	Normal.		
			Obtus.	Externe.					Obtus.		Externe.				Obtus.	Externe.		
	EX. EX.	ANGLES	Aigu.	Interne.			BRAS (GENRE G.) ESPÈCES.	EX. C.	ANGLES		Aigu.		Interne.	BRAS (GENRE N.) ESPÈCES.	EX. N.	ANGLES	Aigu.	Interne.
			Droit.	Normal.							Droit.		Normal.				Droit.	Normal.
			Obtus.	Externe.							Obtus.		Externe.				Obtus.	Externe.

NOTA. — Nous n'avons pas donné de dessins de ces mouvements, mais il est fort simple de les comprendre et de les faire.

Pour le langage mimique on ajoutera aux variétés, lesquelles finissent par une voyelle, une des trois consonnes S. C. N. — Exemple : Brisis-Brisic-Brisin, etc.

## AVANT-BRAS

(Suite.)

L'Avant-bras offre encore à notre examen un élément important.

Nous voulons parler de la rotation, laquelle nous fournit trois phénomènes nouveaux qui, se combinant avec les quatre-vingt-une sous-variétés, nous donnent deux cent quarante-trois types.

Ces types sont formés : 1° par la rotation externe de l'avant-bras qui place la main en *supination*, c'est-à-dire la *paume* dans le sens *opposé au coude* : forme excentrique ; 2° par la rotation interne de l'avant-bras qui place la main en *pronation*, c'est-à-dire la *paume* dans le *sens du coude* : forme concentrique ; 3° par une rotation de quart de cercle qui place la *paume en dedans* : forme normale.

Quels que soient le mouvement du bras et la flexion de l'avant-bras, il faudra déterminer les rotations d'après la position de la *paume*, relativement au *coude*. Ce point de repère est indispensable pour éviter des confusions possibles dans l'analyse des mouvements dont nous nous occupons.

### TABLEAU SYNOPTIQUE DES ROTATIONS DE L'AVANT-BRAS

ROTATIONS de l'avant-bras	}	Interne ou pronation, paume dans le sens du coude	Att.	C.
		En quart de cercle, paume en dedans	—	N.
		Externe ou supination, paume dans le sens opposé au coude	—	EX.

# ATTITUDES DU BRAS

(Suite)

(Rotations de l'Avant-bras.)

LANGAGE MIMIQUE : AJOUTER UNE DES TROIS VOYELLES AUX SOUS-VARIÉTÉS.

FIG. 154.

ATT. CONC. (O)

Rotation interne de l'avant-bras ou pronation,  
Paume dans le sens du coude.

FIG. 155.

ATT. N. (A)

Rotation en quart de cercle,  
Paume en dedans.

FIG. 156.

ATT. EX. (I)

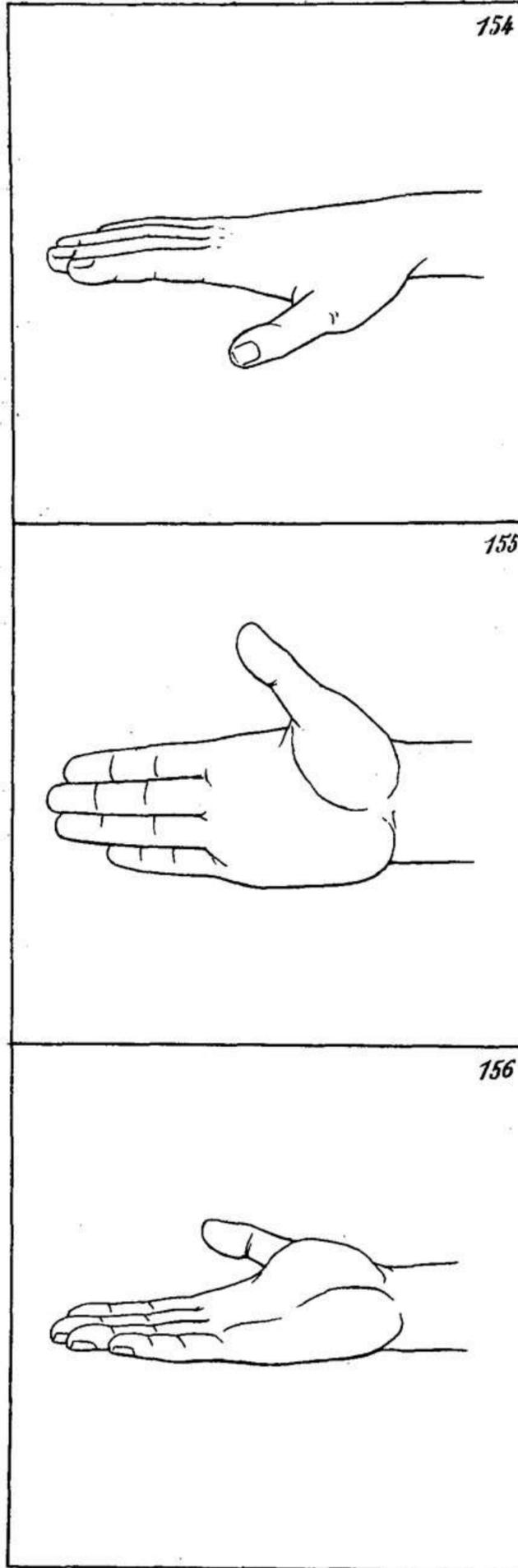
Rotation externe ou supination,  
Paume dans le sens opposé au coude,  
c'est-à-dire du côté de la saignée.

# ATTITUDES DU BRAS

*Suite*

(Rotations de l'Avant bras)

Pl. XVIII





## RÉSUMÉ

---

Un mouvement du Bras étant donné, il faut pouvoir l'analyser en tenant compte des conditions indiquées ci-après :

- 1° LA POSITION DU BRAS, *en arrière* ou *vers la poitrine*;
- 2° SA DIRECTION, *latérale, en avant* ou *oblique*;
- 3° SA HAUTEUR, *jusqu'à 90°*, et à partir de 90° selon que le *coude* est élevé à l'*extrême*, jusqu'à la *bouche* ou jusqu'*aux yeux*;
- 4° L'ANGLE formé par la flexion de l'AVANT-BRAS et qui peut être *obtus, aigu* ou *droit*;
- 5° SA DIRECTION *externe, interne* ou *normale*;
- 6° SA ROTATION en *supination*, en *pronation* ou en *quart de cercle*.

---

Ce travail d'analyse, compliqué en apparence, est, par notre méthode, facile à mener à bien; il suffira d'un peu d'attention et de patience pour arriver, plus promptement qu'on ne le suppose, à des résultats d'une grande valeur pratique.

---

Afin de faciliter le plus possible leur tâche aux étudiants, nous résumons ci-après dans un tableau synoptique les mouvements du bras que nous venons d'étudier et qui forment la base de toutes les attitudes possibles.

---

# TABLEAU GÉNÉRAL SYNOPTIQUE

POSITIONS, DIRECTIONS ET ÉLÉVATIONS DU BRAS; FLEXIONS,

BRAS.....	Genre excentrique ( <i>Bri</i> ) en arrière	ESPÈCES	Et coude serré au corps ou C. Ex. ( <i>Bric</i> ) Crainte. Humilité.....
			La moitié serrée au corps ou N. Ex. ( <i>Brin</i> ) Restriction.....
			Éloigné du corps ou Ex. Ex. ( <i>Bris</i> ) Véhémence... ..

# DES ATTITUDES DU BRAS

## DIRECTIONS ANGULAIRES ET ROTATIONS DE L'AVANT-BRAS (Suite)

AVANT-BRAS A ANGLE  
VARIÉTÉS

}	aigu (Brico).....	}	Interne (Bricoc).....	}	en pronation.	}	Bricoco.
			Normale (Bricon).....		en quart de cercle.		Bricoca.
			Externe (Bricos).....		en supination.		Bricoci.
	droit (Brica).....		Interne (Bricac).....		en pronation.		
			Normale (Brican).....		en quart de cercle.		
			Externe (Bricas).....		en supination.		
	obtus (Brici).....		Interne (Bricic).....		en pronation.		
			Normale (Bricin).....		en quart de cercle.		
			Externe (Bricis).....		en supination.		
}	aigu (Brino).....	}	Interne (Brinoc).....	}	en pronation.	}	
			Normale (Brinon).....		en quart de cercle.		
			Externe (Brinos).....		en supination.		
	droit (Brina).....		Interne (Brinac).....		en pronation.		
			Normale (Brinan).....		en quart de cercle.		
			Externe (Brinas).....		en supination.		
	obtus (Brini).....		Interne (Brinic).....		en pronation.		
			Normale (Brinin).....		en quart de cercle.		
			Externe (Brinis).....		en supination.		
}	aigu (Briso).....	}	Interne (Brisoc).....	}	en pronation.	}	
			Normale (Brison).....		en quart de cercle.		
			Externe (Brisos).....		en supination.		
	droit (Brisa).....		Interne (Brisac).....		en pronation.		
			Normale (Brisan).....		en quart de cercle.		
			Externe (Brisas).....		en supination.		
	obtus (Brisi).....		Interne (Brisic).....		en pronation.		
			Normale (Brisin).....		en quart de cercle.		
			Externe (Brisis).....		en supination.		

DIRECTION ANGULAIRE DE L'AVANT-BRAS

SOUS-VARIÉTÉS

ROTATION DE L'AVANT-BRAS

TYPES

# TABLEAU GÉNÉRAL SYNOPTIQUE

POSITIONS, DIRECTIONS ET ÉLÉVATIONS DU BRAS; FLEXIONS,

BRAS....	Genre concentrique (Bro) vers la poitrine	ESPÈCES	Coude à hauteur du flanc	ou C. C. (Broc) État réfléchif...
			Coude à hauteur des pectoraux	ou N. C. (Bron) Lutte.....
			Coude à hauteur du visage	ou Ex. C. (Bros) Crainte.....

# DES ATTITUDES DU BRAS

## DIRECTIONS ANGULAIRES ET ROTATIONS DE L'AVANT-BRAS

AVANT-BRAS A ANGLE VARIÉTÉS

}	aigu	(Broco) . . . . .
	droit	(Broca) . . . . .
	obtus	(Broci) . . . . .
	aigu	(Brono) . . . . .
	droit	(Brona) . . . . .
	obtus	(Broni) . . . . .
	aigu	(Broso) . . . . .
	droit	(Brosa) . . . . .
	obtus	(Brosi) . . . . .

DIRECTION ANGULAIRE DE L'AVANT-BRAS

SOUS-VARIÉTÉS

}	Interne	(Brococ) . . . . .
	Normale	(Brocon) . . . . .
	Externe	(Brocos) . . . . .
}	Interne	(Brocac) . . . . .
	Normale	(Brocan) . . . . .
	Externe	(Brocas) . . . . .
}	Interne	(Broci) . . . . .
	Normale	(Brocin) . . . . .
	Externe	(Brocis) . . . . .
}	Interne	(Bronoc) . . . . .
	Normale	(Bronon) . . . . .
	Externe	(Bronos) . . . . .
}	Interne	(Bronac) . . . . .
	Normale	(Bronan) . . . . .
	Externe	(Bronas) . . . . .
}	Interne	(Bronic) . . . . .
	Normale	(Bronin) . . . . .
	Externe	(Bronis) . . . . .
}	Interne	(Brosoc) . . . . .
	Normale	(Broson) . . . . .
	Externe	(Brosos) . . . . .
}	Interne	(Brosac) . . . . .
	Normale	(Brosan) . . . . .
	Externe	(Brosas) . . . . .
}	Interne	(Brosic) . . . . .
	Normale	(Brosin) . . . . .
	Externe	(Brosis) . . . . .

ROTATIONS DE L'AVANT-BRAS

TYPES

}	en pronation. en quart de cercle. en supination.
	en pronation. en quart de cercle. en supination.
	en pronation. en quart de cercle. en supination.
}	en pronation. en quart de cercle. en supination.
	en pronation. en quart de cercle. en supination.
	en pronation. en quart de cercle. en supination.
}	en pronation. en quart de cercle. en supination.
	en pronation. en quart de cercle. en supination.
	en pronation. en quart de cercle. en supination.
}	en pronation. en quart de cercle. en supination.
	en pronation. en quart de cercle. en supination.
	en pronation. en quart de cercle. en supination.
}	en pronation. en quart de cercle. en supination.
	en pronation. en quart de cercle. en supination.
	en pronation. en quart de cercle. en supination.
}	en pronation. en quart de cercle. en supination.
	en pronation. en quart de cercle. en supination.
	en pronation. en quart de cercle. en supination.
}	en pronation. en quart de cercle. en supination.
	en pronation. en quart de cercle. en supination.
	en pronation. en quart de cercle. en supination.
}	en pronation. en quart de cercle. en supination.
	en pronation. en quart de cercle. en supination.
	en pronation. en quart de cercle. en supination.

Brococo.  
Brocooca.  
Brocooci.

# TABLEAU GÉNÉRAL SYNOPTIQUE

POSITIONS, DIRECTIONS ET ÉLÉVATIONS DU BRAS; FLEXIONS,

BRAS.	ESPÈCES	MOUVEMENT		MOUVEMENT		MOUVEMENT	
		Hauteur de 0 à 45 degrés	ou C. N. (Brac) Indifférence	direct (d)..	oblique (b)..	direct (d)..	oblique (b)..
{ (Bra) En avant ou sur le côté	{ Hauteur de 45 à 90 degrés	{ ou N. N. (Bran) Expansion	direct (d)..	oblique (b)..	direct (d)..	oblique (b)..	latéral (l)..
			oblique (b)..	latéral (l)..	direct (d)..	oblique (b)..	latéral (l)..
			latéral (l)..	direct (d)..	oblique (b)..	latéral (l)..	direct (d)..
	Hauteur de l'épaule et plus haut	ou Ex. N. (Bras) Exaltation	direct (d).. { Coude à hauteur de la bouche (do). — — de l'œil (da). — — extrême (di).	oblique (b).. { — — de la bouche (bo). — — de l'œil (ba). — — extrême (bi).	direct (d).. { — — de la bouche (do). — — de l'œil (da). — — extrême (di).	oblique (b).. { — — de la bouche (bo). — — de l'œil (ba). — — extrême (bi).	latéral (l).. { — — de la bouche (lo). — — de l'œil (la). — — extrême (li).

## DIRECTIONS ANGULAIRES ET ROTATIONS DE L'AVANT-BRAS (Suite)

AVANT-BRAS A ANGLE

VARIÉTÉS

}	aigu (Braco) .....
	droit (Braca) .....
	obtus (Braci).....
	aigu (Brano) .....
	droit (Brana) .....
	obtus (Brani).....
	aigu (Braso) .....
	droit (Brasa).....
	obtus (Brasi).....

DIRECTION ANGULAIRE DE L'AVANT-BRAS

SOUS-VARIÉTÉS

}	Interne (Bracoc) .....
	Normale (Bracon) .....
	Externe (Bracos) .....
	Interne (Bracac).....
	Normale (Bracan) .....
	Externe (Bracas).....
	Interne (Bracic).....
	Normale (Bracin).....
	Externe (Bracis).....
}	Interne (Branoc) .....
	Normale (Branon).....
	Externe (Branos) .....
	Interne (Branac) .....
	Normale (Branan) .....
	Externe (Branas) .....
	Interne (Branic).....
	Normale (Branin).....
	Externe (Branis).....
}	Interne (Brasoc) .....
	Normale (Brason) .....
	Externe (Brasos).....
	Interne (Brasac) .....
	Normale (Brasan) .....
	Externe (Brasas).....
	Interne (Brasic).....
	Normale (Brasin).....
	Externe (Brasis).....

ROTATION DE L'AVANT BRAS

TYPES

}	en pronation. en quart de cercle. en supination.
	en pronation. en quart de cercle. en supination.
	en pronation. en quart de cercle. en supination.
	en pronation. en quart de cercle. en supination.
	en pronation. en quart de cercle. en supination.
	en pronation. en quart de cercle. en supination.
	en pronation. en quart de cercle. en supination.
	en pronation. en quart de cercle. en supination.
	en pronation. en quart de cercle. en supination.
}	en pronation. en quart de cercle. en supination.
	en pronation. en quart de cercle. en supination.
	en pronation. en quart de cercle. en supination.
	en pronation. en quart de cercle. en supination.
	en pronation. en quart de cercle. en supination.
	en pronation. en quart de cercle. en supination.
	en pronation. en quart de cercle. en supination.
	en pronation. en quart de cercle. en supination.
	en pronation. en quart de cercle. en supination.
}	en pronation. en quart de cercle. en supination.
	en pronation. en quart de cercle. en supination.
	en pronation. en quart de cercle. en supination.
	en pronation. en quart de cercle. en supination.
	en pronation. en quart de cercle. en supination.
	en pronation. en quart de cercle. en supination.
	en pronation. en quart de cercle. en supination.
	en pronation. en quart de cercle. en supination.
	en pronation. en quart de cercle. en supination.
}	en pronation. en quart de cercle. en supination.
	en pronation. en quart de cercle. en supination.
	en pronation. en quart de cercle. en supination.
	en pronation. en quart de cercle. en supination.
	en pronation. en quart de cercle. en supination.
	en pronation. en quart de cercle. en supination.
	en pronation. en quart de cercle. en supination.
	en pronation. en quart de cercle. en supination.
	en pronation. en quart de cercle. en supination.

Bracoco  
Bracoca  
Bracoci



## EXPRESSIONS DE LA MAIN

---

Les expressions élémentaires de la Main sont produites par la disposition des doigts et la contraction des phalanges.

Les genres sont formés par la disposition générale de la main qui est *ouverte*, les *doigts écartés*, pour l'excentrique; *fermée* pour le genre concentrique, et *ouverte*, les *doigts rapprochés*, pour le normal.

Les espèces sont déterminées par la disposition particulière des *phalanges*<sup>1</sup>, comme nous le verrons dans le tableau ci-dessous.

---

### TABLEAU SYNOPTIQUE DES ATTITUDES DE LA MAIN

---

MAIN	Fermée.	Avec le pouce sur la phalange du médius	ou att. C. C.	Lutte.
		Avec le pouce appuyé sur la phalange de l'index	— N. C.	Autorité.
		Les trois phalanges crispées, légèrement ouvertes, le pouce sur l'ongle de l'annulaire	— EX. C.	État convulsif.
	Ouverte, doigts rapprochés.	Les trois phalanges arrondies, le pouce sur le côté externe de la phalange de l'index	— C. N.	Prostration.
		Sans tension des doigts	— N. N.	Abandon.
		Doigts tendus	— EX. N.	Expansion.
	Ouverte, doigts écartés.	Phalange et phalange contractées à angle droit, pouce idem	— C. EX.	Exécration.
		Sans tension	— N. EX.	Exaltation.
		Doigts très tendus	— EX. EX.	Exaspération.

1. Bien que le mot phalange s'applique aux trois divisions osseuses des doigts et que l'on dise première, deuxième, troisième phalange, on dit aussi phalange pour la première division, phalange pour la deuxième et phalange pour la troisième.

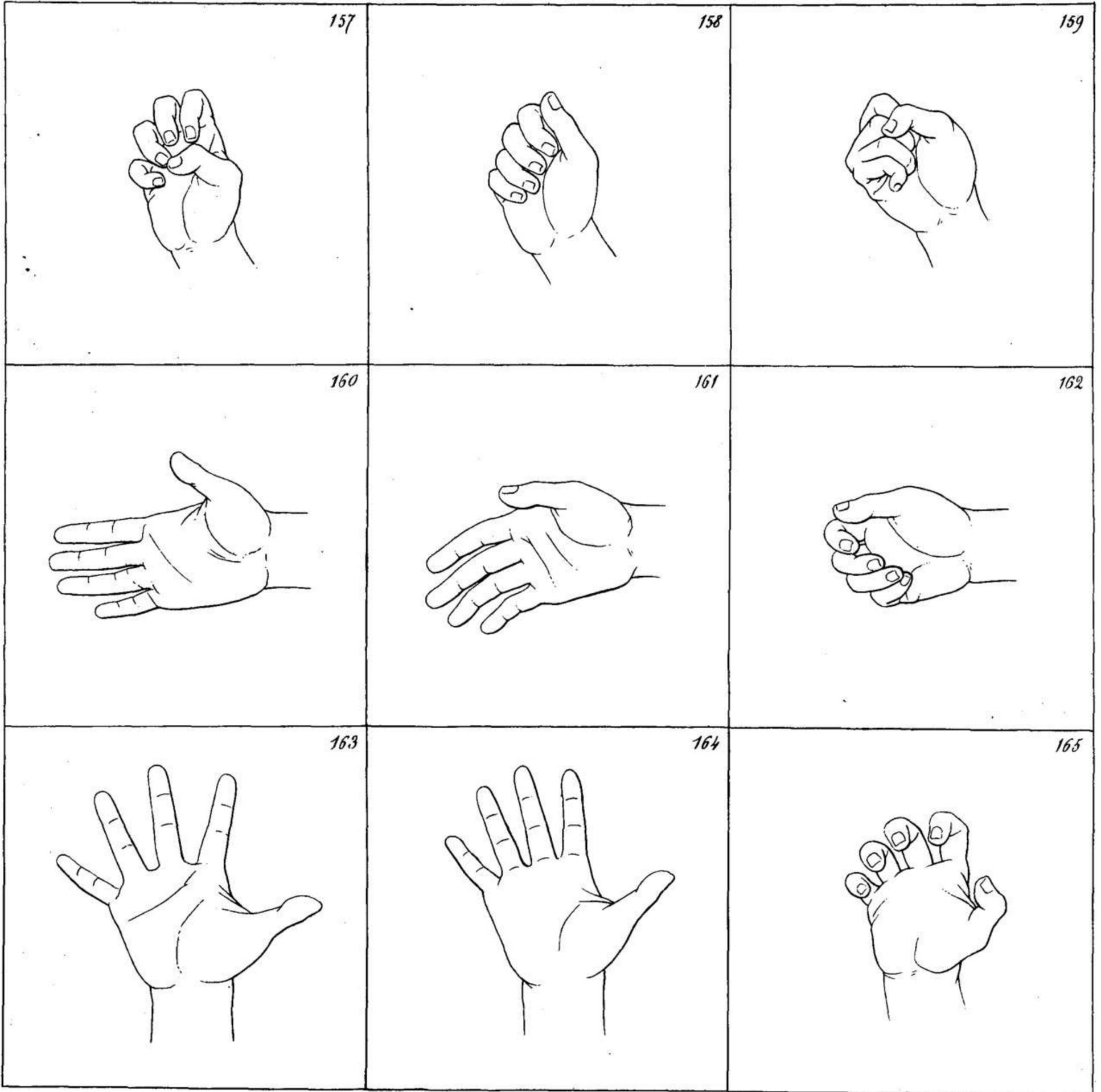
2. Tableau de Del Sarte.

## ATTITUDES DE LA MAIN

LATIN : MANUS. — LANGAGE MIMIQUE : M

<p>FIG. 157.</p> <p style="text-align: center;">ATT. EX. C. (Mos)</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p>Les trois phalanges crispées, légèrement ouvertes, le pouce sur l'ongle de l'annulaire, Main fermée.</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;"><b>ÉTAT CONVULSIF.</b></p>	<p>FIG. 158.</p> <p style="text-align: center;">ATT. N. C. (Mon)</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p>Le pouce appuyé sur la phalange de l'index, Main fermée.</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;"><b>AUTORITÉ.</b></p>	<p>FIG. 159.</p> <p style="text-align: center;">ATT. C. C. (Moc)</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p>Le pouce sur la phalange du médus, Main fermée.</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;"><b>LUTTE.</b></p>
<p>FIG. 160.</p> <p style="text-align: center;">ATT. EX. N. (Mas)</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p>Doigts rapprochés et tendus, Main ouverte.</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;"><b>EXPANSION.</b></p>	<p>FIG. 161.</p> <p style="text-align: center;">ATT. N. N. (Man)</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p>Doigts rapprochés sans tension, Main ouverte.</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;"><b>ABANDON.</b></p>	<p>FIG. 162.</p> <p style="text-align: center;">ATT. C. N. (Mac)</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p>Doigts rapprochés, les trois phalanges arrondies, le pouce sur le côté externe de la phalangette de l'index, Main ouverte.</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;"><b>PROSTRATION.</b></p>
<p>FIG. 163.</p> <p style="text-align: center;">ATT. EX. EX. (Mis)</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p>Doigts très tendus, Main ouverte et doigts écartés.</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;"><b>EXASPÉRATION.</b></p>	<p>FIG. 164.</p> <p style="text-align: center;">ATT. N. EX. (Min)</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p>Doigts sans tension, Main ouverte et doigts écartés.</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;"><b>EXALTATION.</b></p>	<p>FIG. 165.</p> <p style="text-align: center;">ATT. C. EX. (Mic)</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p>Phalanges et phalangettes contractées, à angle droit, Pouce <i>idem</i>, Main ouverte et doigts écartés.</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;"><b>EXÉCRATION.</b></p>

# ATTITUDES DE LA MAIN





# MAIN

(Suite)

## DU CARPE

En dehors des physionomies particulières que prend la main dans les neuf espèces précédentes, il se produit une modification importante et très expressive par les mouvements du *Carpe*.

Le carpe a trois manières d'être principales.

Dans la forme excentrique, le *dos de la main* se renverse sur lui-même *en arrière*.

Dans la forme concentrique, c'est la *face interne* de la main qui *se replie* en quelque sorte sur le bras.

Dans la forme normale, la main est *droite* et comme un *prolongement* de l'*avant-bras*.

Les expressions du carpe sont plus générales que particulières. Elles varient par la combinaison des rotations de l'*avant-bras*; c'est ainsi que, par la forme excentrique, on *repousse*, on *expose*, on *admire*, on *dépeint*, on *caresse*, etc.

Par la forme concentrique, on *retient*, on *contient*, on *délimite*, on *cache*, on *attire*, etc.

Par la forme normale, on *couvre*, on *protège*, on *soutient*, on *affirme*, on *tranche*, on *pèse*, on *reçoit*, on *divise*, etc.

Les trois divisions du carpe, s'appliquant aux neuf espèces d'attitudes de la main, forment les vingt-sept variétés suivantes.

### TABLEAU SYNOPTIQUE DES VARIÉTÉS DES ATTITUDES DE LA MAIN

MAIN	Genre concentrique.	C. C.	{ Carpe c. — n. — ex.
		C. C.	{ Carpe c. — n. — ex.
		EX. C.	{ Carpe c. — n. — ex.
	Genre normal.	C. N.	{ Carpe c. — n. — ex.
		N. N.	{ Carpe c. — n. — ex.
		EX. N.	{ Carpe c. — n. — ex.
	Genre excentrique.	C. EX.	{ Carpe c. — n. — ex.
		N. EX.	{ Carpe c. — n. — ex.
		EX. EX.	{ Carpe c. — n. — ex.

## ATTITUDES DE LA MAIN

(Position du carpe)

LANGAGE MIMIQUE : AJOUTER UNE DES TROIS VOYELLES AUX ESPÈCES DE LA MAIN.

1. Nous avons vu précédemment que les mouvements du carpe formaient des variétés des attitudes de la main. Ces mouvements n'ont donc pas de noms particuliers, il suffira d'ajouter les voyelles I. O. A. aux espèces de la main pour avoir le nom des vingt-sept variétés; exemple : *Main*, ex. ex. *Carpe c. MISO*.

Fig.-166.

ATT. C. (O)

Face interne de la main vers le bras,  
ou carpe concentrique.

Fig. 167.

ATT. N. (A)

Main droite suivant la ligne du bras,  
ou carpe normal.

Fig. 168.

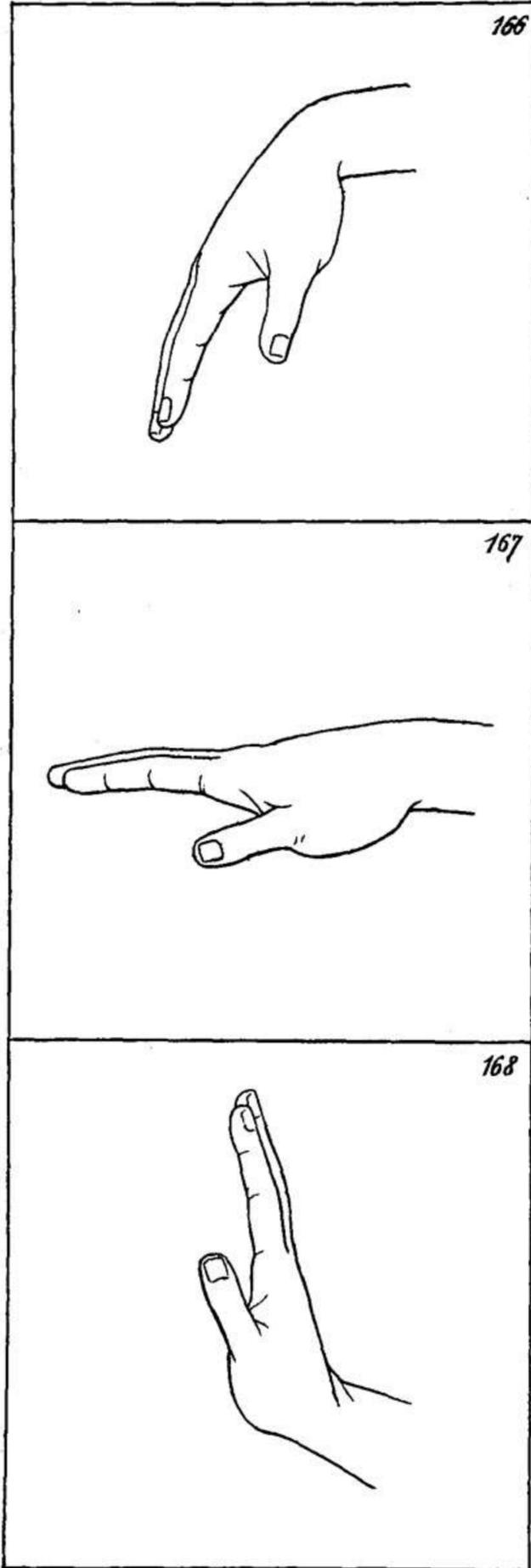
ATT. EX. (I)

Dos de la main vers le bras,  
ou carpe excentrique.

# ATTITUDES DE LA MAIN

( Position du carpe )

Pl. XX





## EXPRESSIONS DE L'INDEX

---

Parmi les attitudes de la main, il en est une particulière et dont les acteurs ordinaires font un abus incompréhensible, c'est celle qui consiste à allonger l'Index, la main fermée.

Si cette forme n'est pas classée dans les espèces que nous avons étudiées, c'est qu'à vrai dire elle appartient moins à la physionomie de la main qu'à celle de l'index.

La main fermée avec l'index allongé se présente de trois manières et d'après les rotations de l'avant-bras. Mais une remarque intéressante et importante, c'est que chacune des positions *tire sa valeur expressive du point de départ du geste*.

La rotation externe ou excentrique de l'avant-bras *part* naturellement de l'*occiput*, et l'attitude qui découle de ce mouvement prend un caractère de violence et de menace d'action.

La rotation interne ou concentrique *part* de l'*épaule inverse* au bras agissant; elle implique une retenue dans la menace et une force intellectuelle dominant l'action.

Enfin, la rotation normale ou en quart de cercle prend son point de *départ au sommet de la tête* et affecte un sens plus moral, plus élevé.

L'excentrique correspond donc à la *menace d'action*, le concentrique à la *menace contenue* et le normal à la *menace morale*.

### TABLEAU SYNOPTIQUE DES ATTITUDES DE L'INDEX

---

INDEX ALLONGÉ, MAIN FERMÉE.	}	Rotation C. de l'avant-bras, départ de l'épaule inverse	ou att. C. Menace contenue.
		Rotation N. de l'avant-bras, départ du sommet de la tête	— N. Menace morale.
		Rotation EX. de l'avant-bras, départ de l'occiput	— EX. Menace d'action.

Chacun de ces mouvements modifie son expression s'il est pris à un point de départ différent. Exemple : l'att. ex. prise du sommet de la tête prend un caractère de menace d'action avec désespoir, etc.

L'INDICATION sans point de départ est sans couleur et sans valeur expressive, aussi n'en parlons-nous pas, et devrait-elle être bannie d'une bonne mimique.

C'est la simple indication d'un point, et rien n'est ridicule comme cette indication en l'air pour parler de gloire, patrie, honneur, liberté, etc., et d'indiquer ainsi le Ciel et Dieu même. Rien n'est moins matériel que ces mots, et c'est par le mouvement le plus strictement indicatif, et le moins propre aux choses idéales, qu'on les voit exprimer le plus souvent.

# ATTITUDES DE L'INDEX

LATIN : INDEX. — LANGAGE MIMIQUE : D.

FIG. 169.

ATT. C. (DO)

Rotation C. de l'avant-bras,  
départ de l'épaule inverse.

**MENACE CONTENUE.**

FIG. 170.

ATT. N. (DA)

Rotation N. de l'avant-bras,  
départ du sommet de la tête.

**MENACE MORALE.**

FIG. 171.

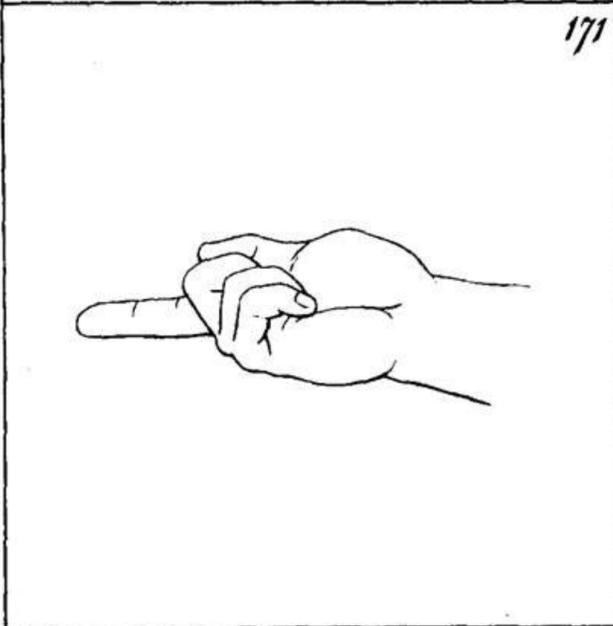
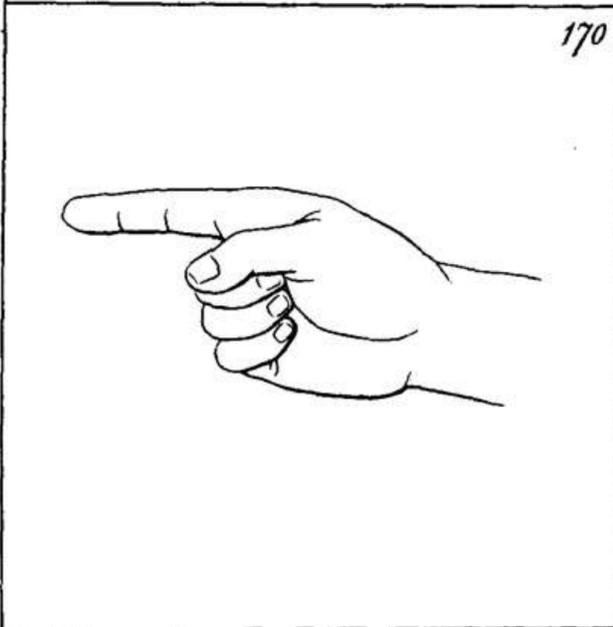
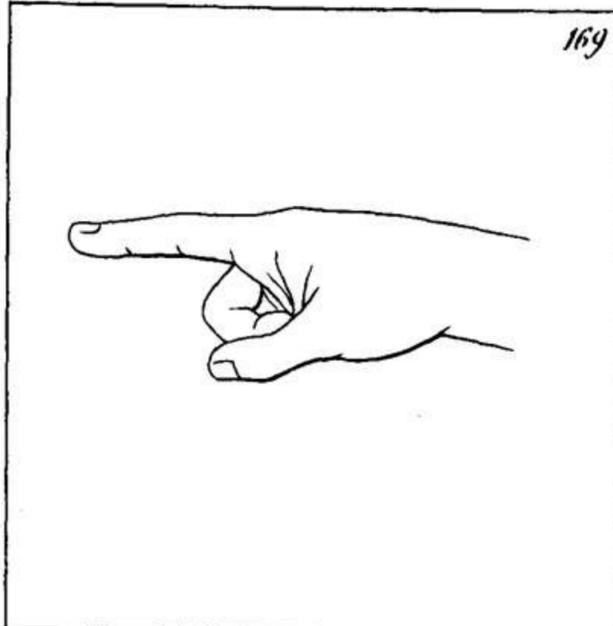
ATT. EX. (DI)

Rotation EX. de l'avant-bras,  
départ de l'occiput.

**MENACE D'ACTION.**

# ATTITUDES DE L'INDEX

Pl. XXI





## EXPRESSIONS DU POUCE

---

Au point de vue de la tactilité, chaque doigt correspond à des actes spéciaux.

Le *Pouce* appuie, pousse, écrase ;

L'*index* touche, indique, écarte ;

Le *médius* palpe, caresse les choses douces ou velues ;

L'*annulaire* gratte, arrache, palpe l'humide ;

Le *petit doigt* analyse, divise, observe.

Mais le pouce, par sa faculté de s'adjoindre les autres doigts, est le véritable outil de l'homme. C'est par lui qu'il tient, soutient, prend, tire, agit de mille manières qui font, de cette sorte de pince, l'admirable instrument de production d'où sort toute l'industrie humaine.

Aussi le pouce est-il la vie de la main et possède-t-il, dans certaines attitudes, un caractère particulier que nous ne devons pas ignorer, au moins dans ses trois genres.

Le pouce *en dehors* est excentrique ; il accuse la *force*, la *franchise*, l'*exaltation*, en un mot l'*exubérance vitale*.

Rentré *vers l'intérieur de la main*, il est concentrique, et, selon le degré de contraction, signifie *indolence* ou *indifférence*, *sommeil*, *mort*.

Entre ces deux positions, il est *incolore*, *froid*, il est normal.

---

### TABLEAU SYNOPTIQUE DES ATTITUDES DU POUCE<sup>1</sup>

---

POUCE	}	En dedans	ou att.	C.	Mort, Indifférence.
		Droit près de la main	—	N.	Froideur.
		En dehors	—	EX.	Vitalité.

1. Tableau de Del Sarte.

# ATTITUDES DU POUCE

LATIN : POLLEX. — LANGAGE MIMIQUE : P.

FIG. 172.

ATT. C. (PO)

Pouce en dedans.

**MORT, INDIFFÉRENCE.**

FIG. 173.

ATT. N. (PA)

Pouce droit ou près de la main.

**FROIDEUR, ÉTAT INCOLORE.**

FIG. 174.

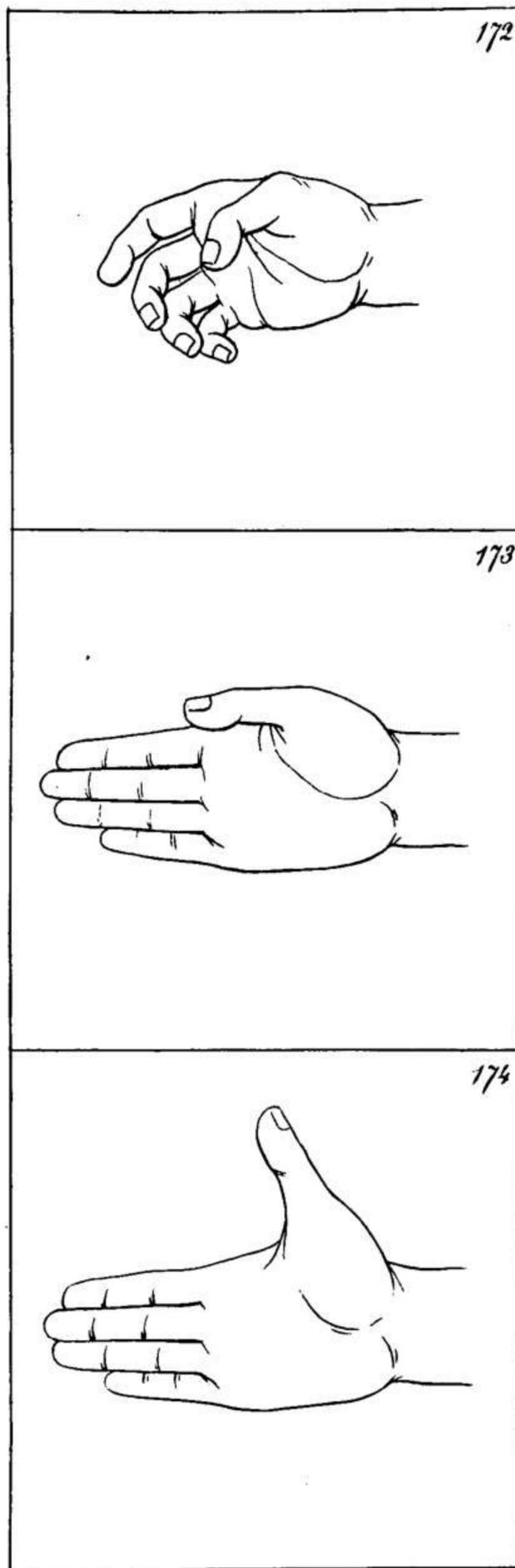
ATT. EX. (PI)

Pouce en dehors.

**VITALITÉ.**

# ATTITUDES DU POUCE

PL. XXII





## EXPRESSIONS DES JAMBES<sup>1</sup>

Les Jambes doivent être envisagées dans les trois positions : debout, à genoux et assis. Les attitudes debout nous donneront le genre excentrique, à genoux le genre concentrique, et les attitudes assises le genre normal.

*Attitudes debout.* — Les attitudes debout, ou du genre excentrique, forment trois espèces et neuf variétés.

Les espèces excentriques sont celles où *le poids du corps* est entièrement porté *en avant* sur l'une ou l'autre jambe. (Nous appellerons JAMBE FORTE la jambe qui supporte le poids du corps et l'autre JAMBE FAIBLE OU LIBRE. Dans l'espèce excentrique, la jambe FORTE est donc EN AVANT.)

Les espèces concentriques sont celles où le poids du corps est entièrement porté *en arrière* sur l'une ou l'autre jambe. (La jambe FORTE est donc ici en ARRIÈRE.)

Les espèces normales sont celles où le *poids du corps* est également réparti sur les deux jambes. (LES DEUX JAMBES SONT donc ici FORTES.)

TABLEAU SYNOPTIQUE DES ATTITUDES DES JAMBES<sup>1</sup>  
(Variétés du genre excentrique ou debout<sup>2</sup>)

JAMBES genre excentrique ou attitudes debout.	Jambe forte en arrière.	Jambe forte fléchie — libre tendue	ou att. CC.	Surprise, Terreur, Prostration.
		Jambe forte déhanchée — libre fléchie ou croisée par- dessus l'autre	— N. C.	Réflexion.
		Jambe forte, hanche tendue — libre tendue	— EX. C.	Défl.
	Les deux jambes fortes.	Jambes rapprochées	— C. N.	Faiblesse, Caducité, Humilité.
		Jambes écartées	— N. N.	Ivresse, Équilibre, Bien-être.
		Jambes écartées, une en avant, une en arrière	— EX. N.	Indécision.
	Jambe forte en avant.	Jambe forte tendue — libre fléchie et presque sur la même ligne	— C. EX.	Suspension, État transitoire, État incolore.
		Jambe forte tendue — libre fléchie	— N. EX.	Exaltation. Expansion.
		Jambe forte tendue ou fléchie en pro- portion de l'avancement du torse	— EX. EX.	Véhémence.
		Jambe libre tendue très en arrière		

1. Tableau de Del Sarte.

2. Dans le tableau des attitudes des jambes, la variété C. EX. a donné lieu, de la part de tous les élèves de Del Sarte, à une erreur que nous n'avons pas cru devoir continuer. Quant à M. l'abbé Delaumosne, il définit ainsi cette attitude : « C'est une troisième ou n. ex. croisée. C'est une attitude de grand respect, de cérémonie; elle ne s'effectue qu'en présence des princes. » Il y a là une chose incompréhensible qui provient certainement d'une mauvaise interprétation. Cela ne peut s'accommoder avec les attitudes. Cette manière de salut pompeux ne pourrait entrer que dans la dynamique, et encore n'a-t-elle aucun caractère typique. Nous le répétons donc, il y a là une obscurité absolue, et nous préférons prendre la responsabilité d'un changement que de laisser subsister cette erreur sous le nom de Del Sarte.

# ATTITUDES DES JAMBES

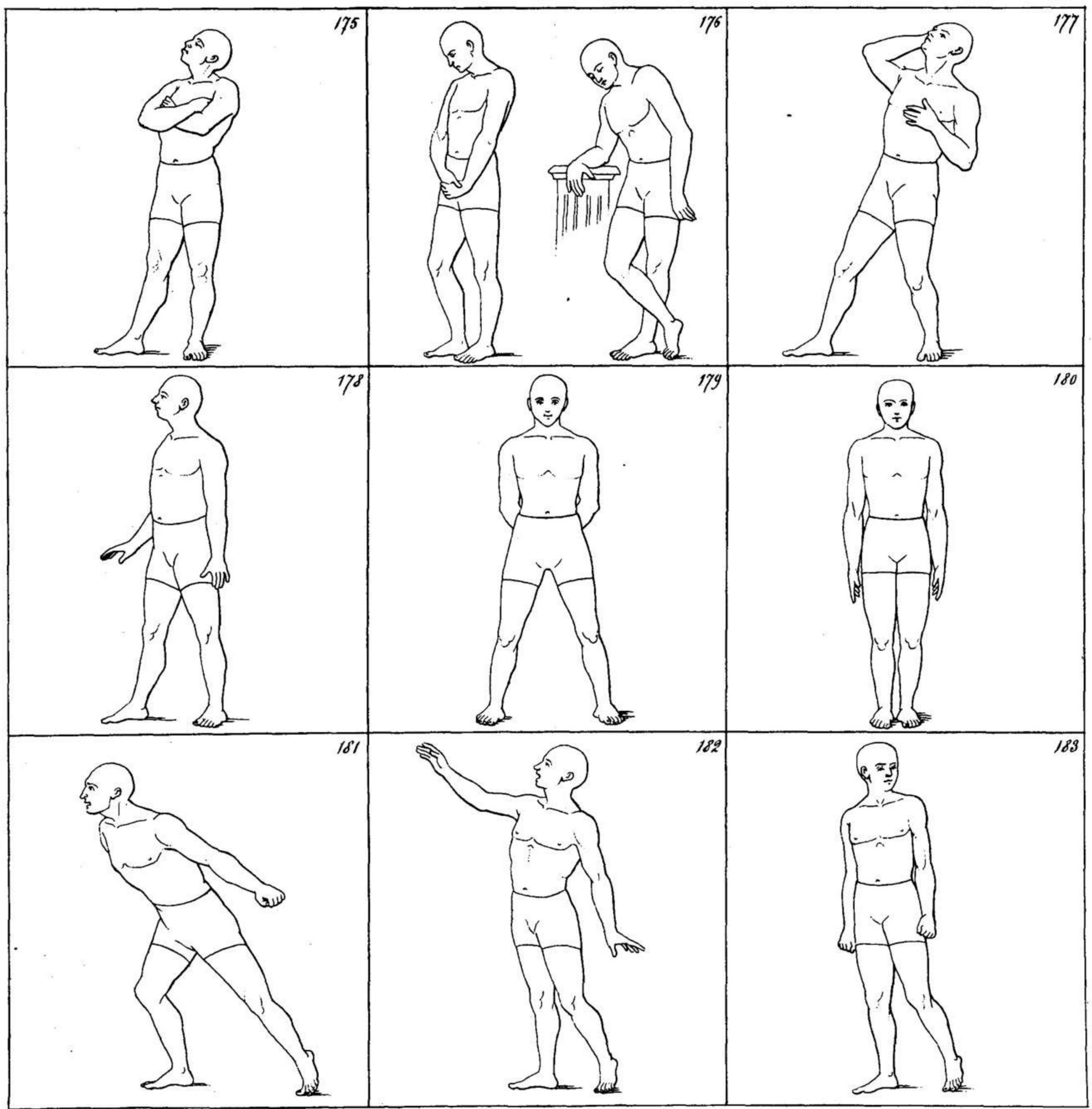
(Variétés du genre excentrique ou debout).

LATIN : CRURA. — LANGAGE MIMIQUE : CR.

<p>FIG. 175.</p> <p>ATT. EX. C. du genre EX. (Crici)</p> <p>~~~~~</p> <p>Jambe forte en arrière, hanche tendue, jambe libre tendue, Attitude debout.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>DÉFI.</b></p>	<p>FIG. 176.</p> <p>ATT. N. C. du genre EX. (Crica)</p> <p>~~~~~</p> <p>Jambe forte déhanchée, Jambe libre, fléchie ou croisée, Attitude debout.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>RÉFLEXION.</b></p>	<p>FIG. 177.</p> <p>ATT. C. C. du genre EX. (Crico)</p> <p>~~~~~</p> <p>Jambe forte fléchie, Jambe libre tendue, Attitude debout.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>PROSTRATION.</b></p>
<p>FIG. 178.</p> <p>ATT. EX. N. du genre EX. (Crini)</p> <p>~~~~~</p> <p>Jambes écartées, une en avant, une en arrière, Attitude debout.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>INDÉCISION.</b></p>	<p>FIG. 179.</p> <p>ATT. N. N. du genre EX. (Crina)</p> <p>~~~~~</p> <p>Jambes écartées, Attitude debout.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>IVRESSE, BIEN-ÊTRE.</b></p>	<p>FIG. 180.</p> <p>ATT. C. N. du genre EX. (Crino)</p> <p>~~~~~</p> <p>Jambes rapprochées, Attitude debout.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>FAIBLESSE, HUMILITÉ, CADUCITÉ.</b></p>
<p>FIG. 181.</p> <p>ATT. EX. EX. du genre EX. (Crisi)</p> <p>~~~~~</p> <p>Jambe forte tendue, Jambe libre tendue très en arrière, Attitude debout.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>VÉHÉMENCE.</b></p>	<p>FIG. 182.</p> <p>ATT. N. EX. du genre EX. (Crisa)</p> <p>~~~~~</p> <p>Jambe forte tendue, Jambe libre fléchie, Attitude debout.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>EXALTATION, EXPANSION.</b></p>	<p>FIG. 183.</p> <p>ATT. C. EX. du genre EX. (Criso)</p> <p>~~~~~</p> <p>Jambe forte tendue, Jambe libre fléchie et presque sur la même ligne, Attitude debout.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>ÉTAT INCOLORE, ÉTAT TRANSITOIRE.</b></p>

# ATTITUDES DES JAMBES

(Variétés du genre excentrique ou debout)





# JAMBES

(Suite)

(Attitudes à genoux et sur le côté).

Les attitudes à genoux, ou de genre concentrique, forment, comme les précédentes, trois espèces et neuf variétés.

Les espèces excentriques sont celles où *un seul genou* est à terre. Dans l'agenouillement, la *jambe forte* est celle dont le *genou touche le sol*, la *jambe libre* celle dont le pied seul touche.

Les espèces du genre concentrique sont celles produites par une position caractéristique et expressive des *jambes, sur le côté*, le corps étant affaissé ou couché, plus ou moins.

Les espèces du genre normal sont celles où le *corps* repose également *sur les deux genoux*.

## TABLEAU SYNOPTIQUE DES ATTITUDES DES JAMBES

(Variétés du genre concentrique ou à genoux et sur le côté).

<b>JAMBES</b> (Genre conc. ou att. à genoux et sur le côté).	Att. sur le côté.	{	La jambe de dessus ou libre, allongée ; celle de dessous ou forte, pliée. Les genoux se touchant	—	att. C. C.	Vaincu sans retour.
		{	Les deux jambes pliées l'une sur l'autre	—	N. C.	Affaissement.
		{	La jambe de dessous ou forte, repliée ; la pointe du pied sous le jarret de la jambe de dessus, allongée	—	EX. C.	Rampant. Vaincu avec retour.
	Att. sur les deux genoux	{	Le corps appuyé sur les talons, les jambes à angle aigu avec les cuisses	—	C. N.	Découragement.
		{	Les jambes à angle droit avec les cuisses	—	N. N.	Humilité.
		{	Les jambes à angle obtus avec les cuisses	—	EX. N.	Soumission. Prosternation.
	Att. sur un genou.	{	Le corps reposant sur le talon de la jambe forte ; la jambe libre à angle obtus	—	C. EX.	Défensive.
		{	L'autre jambe à angle droit	—	N. EX.	Incolore.
		{	La jambe de derrière ou forte très allon- gée à angle obtus ; la jambe de devant à angle aigu, selon le degré de tension de l'autre jambe	—	EX. EX.	Offensive.

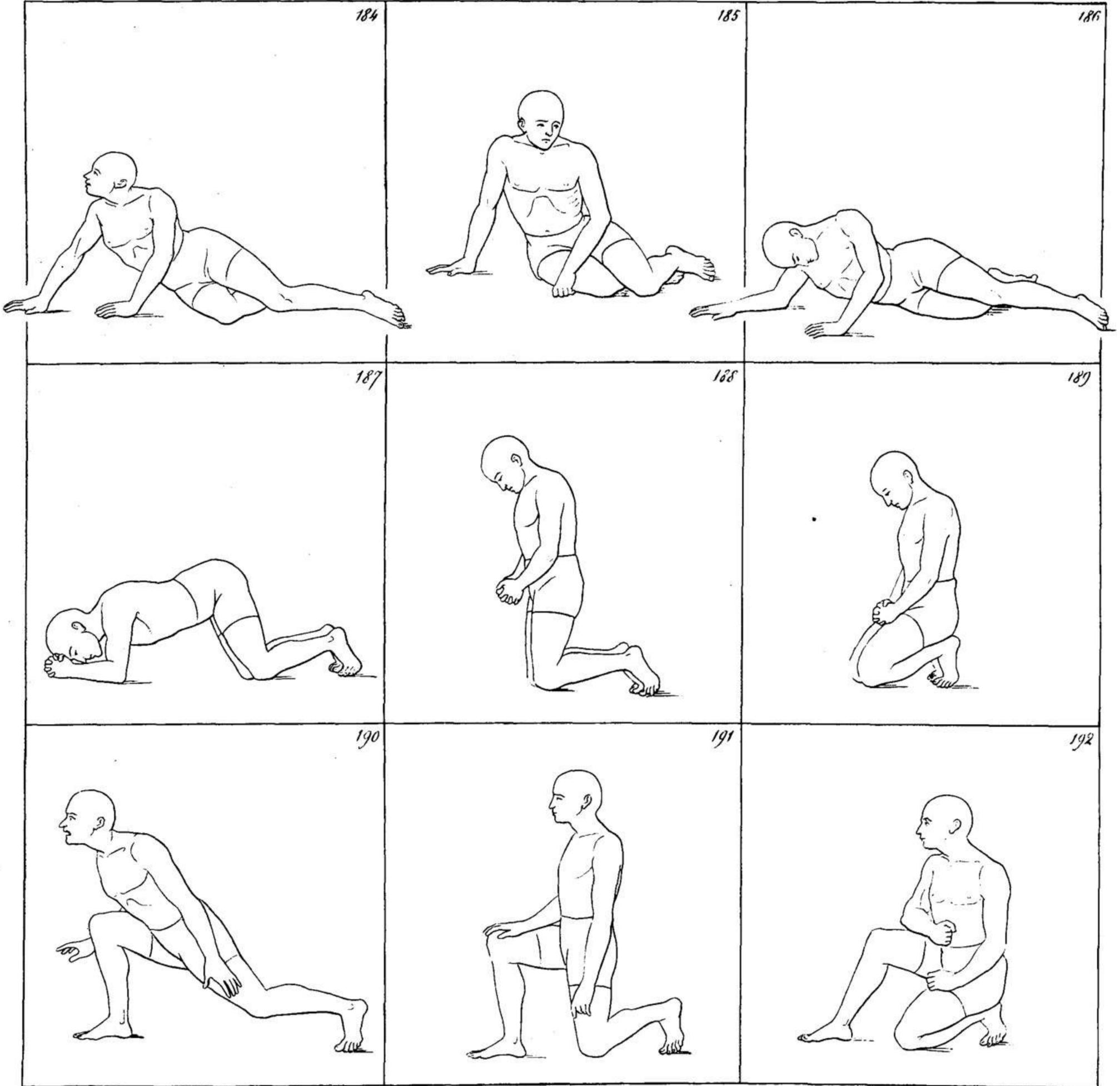
## ATTITUDES DES JAMBES

(Variétés du genre concentrique ou à genoux et sur le côté.)

<p>FIG. 184. ATT. EX. C. du genre C. (Croci)</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p>La jambe de dessous ou forte repliée, la pointe du pied sous le jarret de la jambe de dessus allongée, Attitude sur le côté.</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;"><b>VAINCU AVEC RETOUR, RAMPANT.</b></p>	<p>FIG. 185. ATT. N. C. du genre C. (Croca)</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p>Les deux jambes pliées l'une sur l'autre, Attitude sur le côté.</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;"><b>AFFAISSEMENT.</b></p>	<p>FIG. 186. ATT. C. C. du genre C. (Croco)</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p>La jambe de dessus ou libre allongée, celle de dessous ou forte repliée, les genoux se touchant, Attitude sur le côté.</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;"><b>VAINCU SANS RETOUR.</b></p>
<p>FIG. 187. ATT. EX. N. du genre C. (Croni)</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p>Les jambes à angles obtus avec les cuisses, Sur les deux genoux.</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;"><b>PROSTERNATION.</b></p>	<p>FIG. 188. ATT. N. N. du genre C. (Crona)</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p>Les jambes à angle droit avec les cuisses, Sur les deux genoux.</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;"><b>HUMILITÉ.</b></p>	<p>FIG. 189. ATT. C. N. du genre C. (Crono)</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p>Les jambes à angle aigu avec les cuisses, le corps appuyé sur les talons, Sur les deux genoux.</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;"><b>DÉCOURAGEMENT.</b></p>
<p>FIG. 190. ATT. EX. EX. du genre C. (Crosi)</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p>La jambe de derrière ou forte très allongée formant angle obtus, Attitude sur un genou.</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;"><b>OFFENSIVE.</b></p>	<p>FIG. 191. ATT. N. EX. du genre C. (Crosa)</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p>La jambe libre à angle droit, l'autre sur le genou.</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;"><b>INCOLORE.</b></p>	<p>FIG. 192. ATT. C. EX. du genre C. (Croso)</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p>Le corps reposant sur le talon de la jambe de derrière, forte, la jambe libre à angle obtus, Attitude sur un genou.</p> <p style="text-align: center;">~~~~~</p> <p style="text-align: center;"><b>DÉFENSIVE.</b></p>

# ATTITUDES DES JAMBES

(Variétés du genre concentrique ou à genoux et sur le côté)





## ATTITUDES DES JAMBES

(Variétés du genre normal ou assis).

Les attitudes des jambes de l'espèce normale s'exécutent d'une manière presque identique à celles debout et ont absolument le même sens expressif. On s'assied dans la même attitude que celle qui précède la session, et s'il arrive souvent que cette attitude se transforme bientôt et devient assez incolore, elle reprend un caractère expressif dès que le corps est sur le point de se relever; mais elle affecte alors la disposition de l'attitude debout qui doit suivre.

Comme dans la station debout, la jambe de DEVANT est, ici, FORTE POUR L'ESPÈCE EXCENTRIQUE.

La jambe de DERRIÈRE est FORTE POUR L'ESPÈCE CONCENTRIQUE.

Les deux jambes sont FORTES POUR L'ESPÈCE NORMALE.

### TABLEAU SYNOPTIQUE DES ATTITUDES DES JAMBES

(Variétés du genre normal ou assis).

<b>JAMBES</b> genre Normal ou att. assises.	Jambe forte en arrière.	Jambe forte, talon un peu soulevé.	Att. C. C.	Prostration.	
		— faible, allongée et sur le talon.			
	Les deux jambes fortes.	Jambe forte en arrière.	Jambe forte, le talon un peu soulevé.	— N. C.	Réflexion.
			— libre à angle droit, un peu en avant de l'autre.		
			Jambe forte, talon un peu soulevé.	— EX. C.	Défi.
	Jambe forte en avant.	Les deux jambes fortes.	— libre allongée, le pied à plat.	— C. N.	Humilité.
			Les jambes rapprochées, les deux pieds à plat.	— N. N.	Bien-être.
			Les jambes écartées sur la même ligne, les deux pieds à plat.	— EX. N.	Indécision.
	Jambe forte en avant.	Les deux jambes fortes.	Les jambes écartées, l'une en avant, l'autre en arrière, les deux pieds à plat.	— C. EX.	État incolore. État transitoire.
			Jambe forte, pied à plat et formant un angle aigu.	— N. EX.	Expansion. Exaltation.
			— libre, pied sur la pointe et sur la ligne du milieu de l'autre pied.	— EX. EX.	Véhémence.
	Jambe forte en avant.	Les deux jambes fortes.	Jambe forte pied à plat à angle aigu.		
— libre, le genou un peu en arrière de la pointe de l'autre pied.					
Jambe forte en avant.	Les deux jambes fortes.	Jambe forte, pied à plat formant angle aigu.			
		— libre très allongée en arrière, le genou sur la ligne du talon fort, pied sur la pointe.			

1. Cette attitude, qui correspond à celle N. C. du genre EX. (debout), est, comme cette dernière, susceptible d'être croisée.

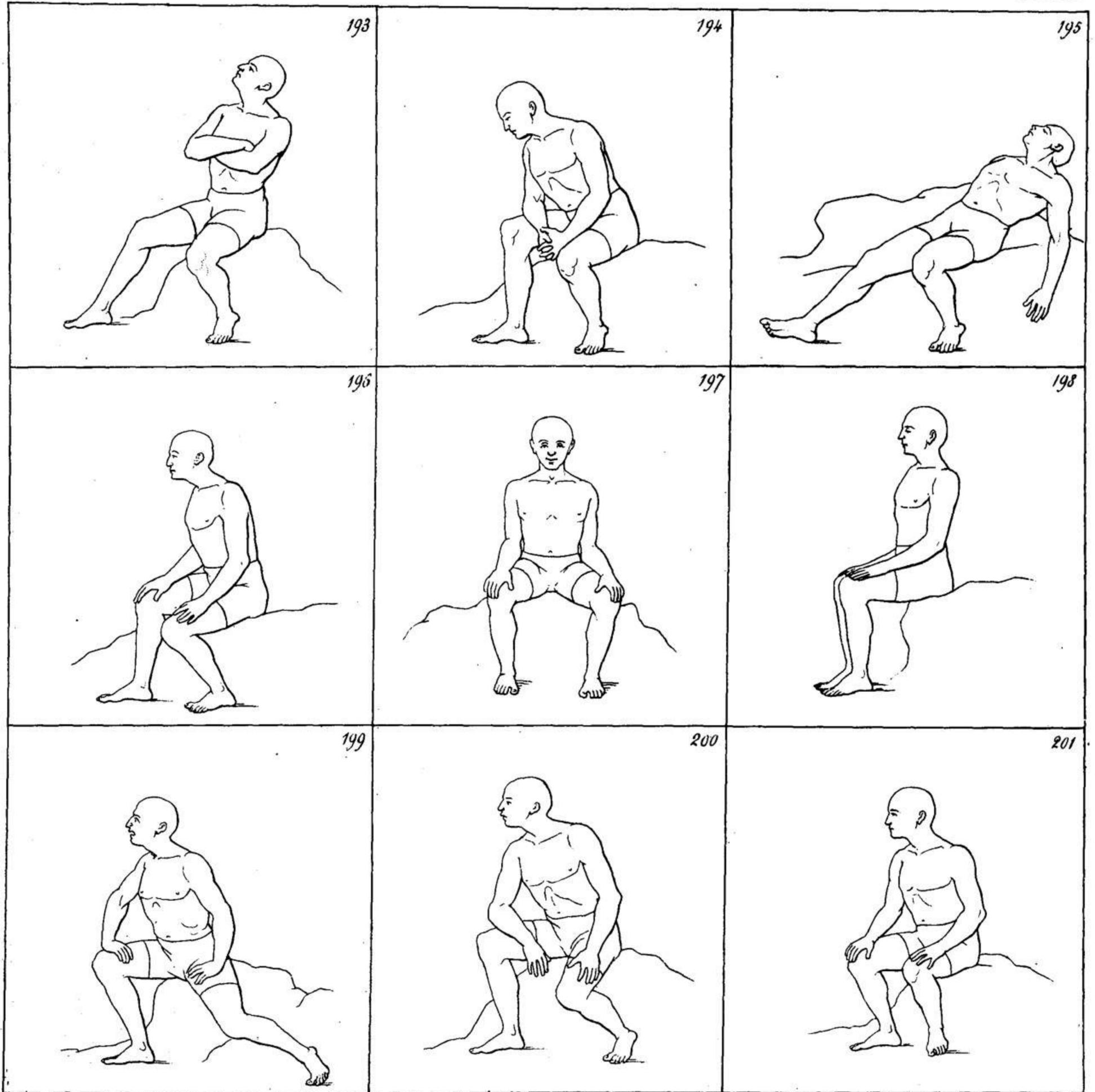
# ATTITUDES DES JAMBES

(Variétés du genre normal ou assis).

<p>FIG. 193.</p> <p>ATT. EX. C. du genre N. (Craci)</p> <p>Jambe forte en arrière, talon un peu soulevé, Jambe libre allongée, pied à plat, Attitude assis.</p> <p><b>DÉFI.</b></p>	<p>FIG. 194.</p> <p>ATT. N. C. du genre N. (Craca)</p> <p>Jambe forte en arrière, talon un peu soulevé, Jambe libre à angle droit, un peu en avant de l'autre, Attitude assis.</p> <p><b>RÉFLEXION.</b></p>	<p>FIG. 195.</p> <p>ATT. C. C. du genre N. (Craco)</p> <p>Jambe forte en arrière, talon un peu soulevé, Jambe libre allongée et portant sur le talon, Attitude assis.</p> <p><b>PROSTRATION.</b></p>
<p>FIG. 196.</p> <p>ATT. EX. N. du genre N. (Crani)</p> <p>Les jambes écartées, l'une en avant, l'autre en arrière, les deux pieds à plat, Attitude assis.</p> <p><b>INDÉCISION.</b></p>	<p>FIG. 197.</p> <p>ATT. N. N. du genre N. (Crana)</p> <p>Les jambes écartées sur la même ligne, les deux pieds à plat, Attitude assis.</p> <p><b>BIEN-ÊTRE.</b></p>	<p>FIG. 198.</p> <p>ATT. C. N. du genre N. (Crano)</p> <p>Les jambes rapprochées, les deux pieds à plat, Attitude assis.</p> <p><b>HUMILITÉ.</b></p>
<p>FIG. 199.</p> <p>ATT. EX. EX. du genre N. (Crasi)</p> <p>Jambe forte en avant, formant angle aigu, pied à plat, Jambe libre très allongée en arrière, le genou sur la ligne du talon fort, pied sur la pointe, Attitude assis.</p> <p><b>VÉHÉMENCE.</b></p>	<p>FIG. 200.</p> <p>ATT. N. EX. du genre N. (Crasa)</p> <p>Jambe forte à angle aigu, pied à plat, Jambe libre le genou un peu en arrière de la pointe de l'autre pied, Attitude assis.</p> <p><b>EXPANSION, EXALTATION.</b></p>	<p>FIG. 201.</p> <p>ATT. C. EX. du genre N. (Craso)</p> <p>Jambe forte formant angle aigu, pied à plat, Jambe libre pied sur la pointe et sur la ligne du milieu de l'autre pied, Attitude assis.</p> <p><b>ÉTAT TRANSITOIRE.</b></p>

# ATTITUDES DES JAMBES

( Variétés du genre normal ou assis )





## PIEDS

---

On pourra peut-être s'étonner que nous ne donnions pas une classification de la position des pieds. Mais nous dirons que les pieds n'ont de mouvements expressifs que par le *tarse*, et qu'en dehors de ces mouvements les dispositions qu'ils prennent résultent de ceux du tibia.

Les attitudes des jambes impliquent donc celles des pieds, et nous recommandons, à ce sujet, le soin dans l'étude qui précède.

---



## EXPRESSIONS DES BRAS CROISÉS

---

Les attitudes des *Bras croisés* se produisent selon les trois dispositions suivantes :

- 1° Les poignets l'un sur l'autre, les mains sur la poitrine;
  - 2° Les bras croisés, les poings fermés, un en bas, l'autre en haut, c'est-à-dire un sur la saignée, l'autre dessous;
  - 3° Les bras croisés, les mains normales, une en bas, l'autre en haut.
- 

### TABLEAU SYNOPTIQUE DES ATTITUDES DES BRAS CROISÉS

---

BRAS CROISÉS	Poings fermés, un sous la saignée, l'autre dessus	ou att. C.	Colère contenue, Indignation.
	Mains normales, une sous la saignée, l'autre dessus	— N.	Étonnement avec protestation.
	Poignets l'un sur l'autre, les mains sur la poitrine	— EX.	Sentiment de concentration, prière, méditation.

## ATTITUDES DES BRAS CROISÉS

LANGAGE MIMIQUE : LES BRAS (PROPREMENT DITS) ÉTANT DANS CES ATTITUDES D'ESPÈCES C. C.,  
C'EST-A-DIRE BROCC, NOUS AJOUTERONS SIMPLEMENT LA LETTRE P.,  
QUI VEUT DIRE SUPPLÉMENTAIRE, ET I. O. OU A. POUR EN DISTINGUER LE CARACTÈRE.

FIG. 202.

ATT. C. (BROCPO)

Bras croisés, poings fermés,  
un sous la saignée, l'autre dessus.

**COLÈRE CONTENUE, INDIGNATION**

FIG. 203.

ATT. N. (BROCPA)

Bras croisés, mains normales,  
une sous la saignée, l'autre dessus.

**ÉTONNEMENT AVEC PROTESTATION.**

FIG. 204.

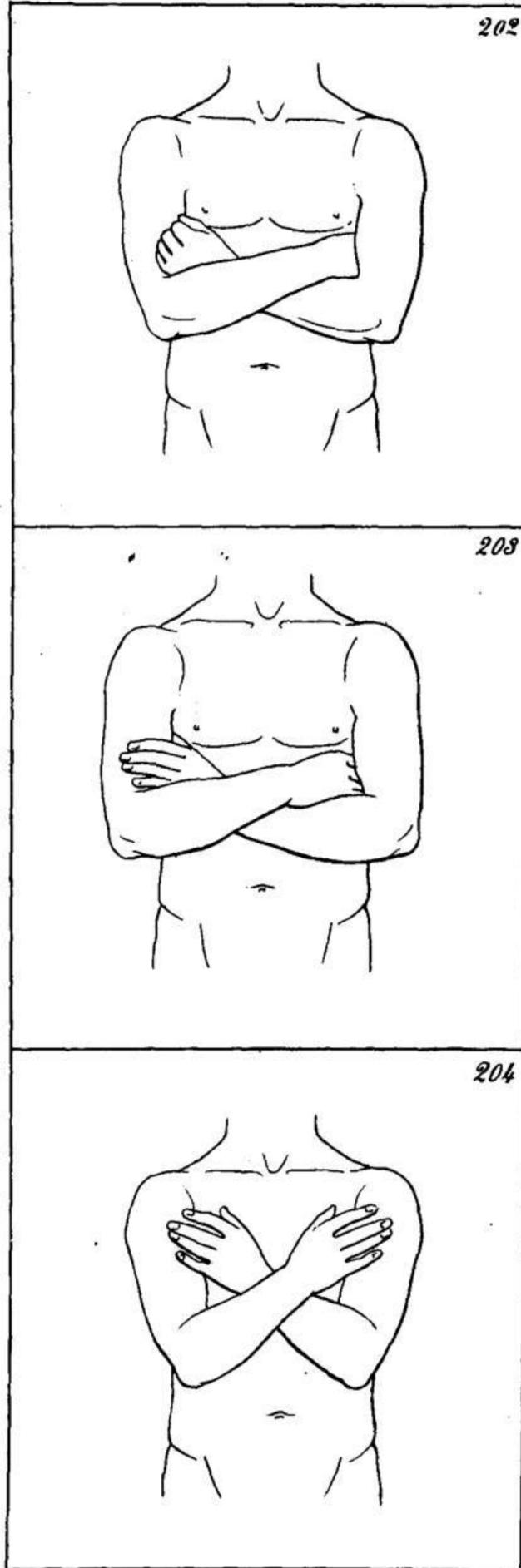
ATT. EX. (BROCPI)

Bras croisés, poignets l'un sur l'autre,  
mains sur la poitrine.

**SENTIMENT DE CONCENTRATION,  
PRIÈRE, MÉDITATION.**

# ATTITUDES DES BRAS CROISÉS

Pl. XXVI





## EXPRESSIONS DES MAINS JOINTES

---

Les mains en s'unissant se présentent de trois manières :

- 1° Les *doigts joints*, les uns dans les autres, en tenant les *paumes éloignées* l'une de l'autre ;
  - 2° Les *doigts joints*, les uns dans les autres, les *paumes se touchant* ;
  - 3° Les *doigts joints*, les uns contre les autres, *paume contre paume*.
- 

## TABLEAU SYNOPTIQUE DES ATTITUDES DES MAINS JOINTES

---

MAINS JOINTES	}	Doigts joints, paumes se touchant	att. C. Supplication.
		Doigts allongés, paume contre paume	— N. Prière.
		Doigts joints, paumes éloignées	— EX. Désespérance.



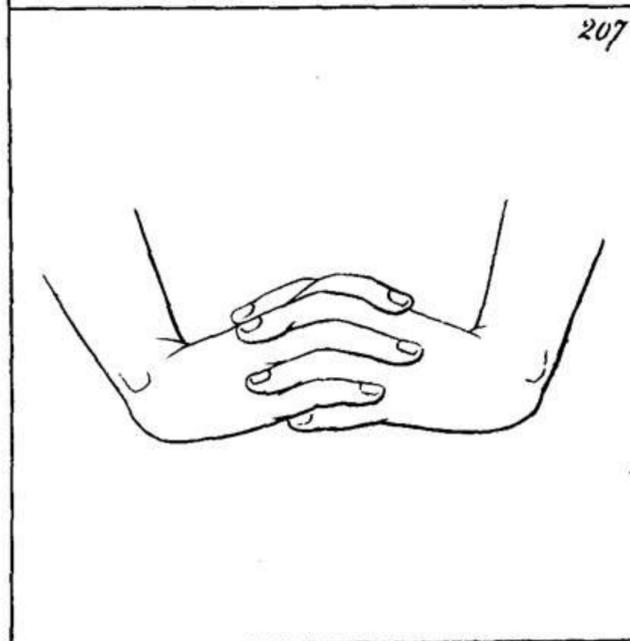
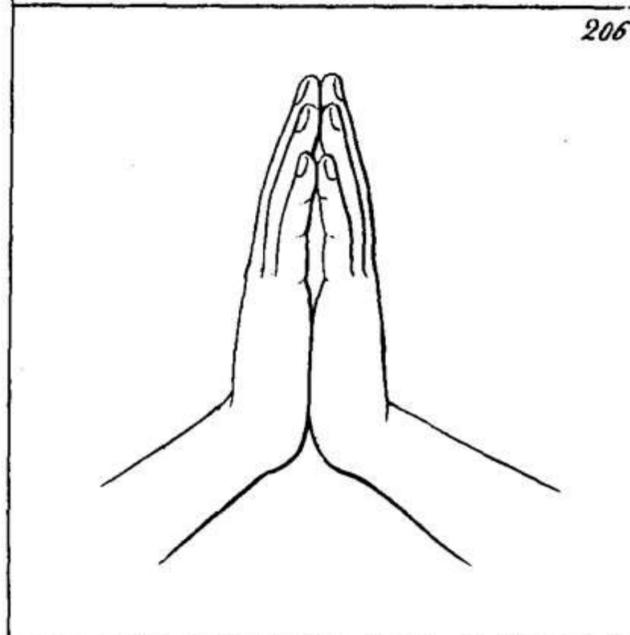
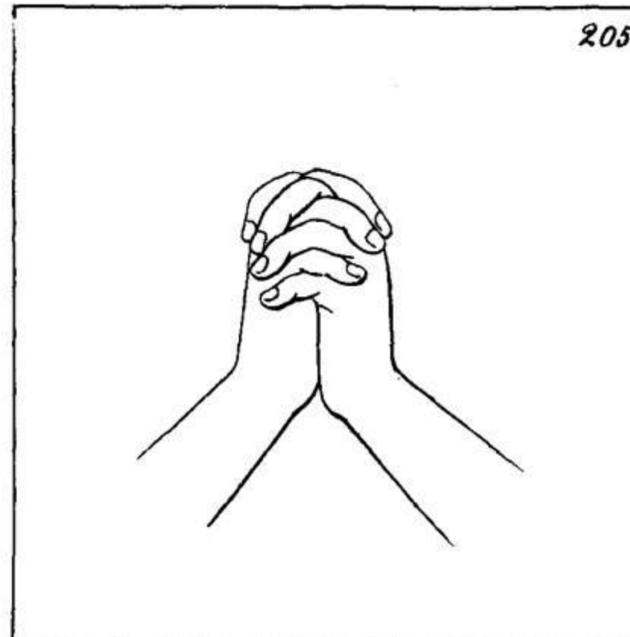
# ATTITUDES DES MAINS JOINTES

LANGAGE MIMIQUE : M. DE MANUS ; I. O. OU A, POUR LES GENRES  
ET AJOUTER J. DU LATIN JUNGERE (JOINDRE) POUR SPÉCIFIER CES ATTITUDES.

<p>Fig. 205.</p> <p>ATT. C. (MOJ)</p> <p>~~~~~</p> <p>Doigts joints, paumes se touchant.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>SUPPLICATION.</b></p>
<p>Fig. 206.</p> <p>ATT. N. (MAJ)</p> <p>~~~~~</p> <p>Doigts allongés, paume contre paume.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>PRIÈRE.</b></p>
<p>Fig. 207.</p> <p>ATT. EX. (MIJ)</p> <p>~~~~~</p> <p>Doigts joints, paumes éloignées.</p> <p>~~~~~</p> <p><b>DÉSESPÉRANCE.</b></p>

# ATTITUDES DES MAINS JOINTES

Pl. XXVII





## EXPRESSIONS DES MAINS CROISÉES

---

Les mains croisées se disposent de la façon suivante :

1° L'une sur l'autre, celle de dessus cerclant avec le pouce et le médius le poignet de l'autre, qui a le poing fermé;

2° Les mains croisées, les pouces l'un sur l'autre, paume contre paume, phalanges Conc.;

3° Les mains l'une sur l'autre et en croix. Les doigts de la main de dessus dans la main de dessous et la paume sur le milieu du dos de celle-ci, phalanges Conc.

---

### TABLEAU SYNOPTIQUE DES ATTITUDES DES MAINS CROISÉES

---

MAINS CROISÉES	}	L'une sur l'autre, doigts de la main de dessus dans la main de dessous, paume sur le dos de celle-ci	ou att. C.	Réflexion.
		Paume contre paume, pouce l'un sur l'autre	—	N. Impuissance.
		L'une sur l'autre, pouce et index de la main de dessus au poignet de l'autre	—	EX. État d'irrésolution

## ATTITUDES DES MAINS CROISÉES

LANGAGE MIMIQUE : POUR NE PAS CRÉER DE CONFUSION, NOUS CONSIDÉRERONS CES ATTITUDES  
COMME SUPPLÉMENTAIRES ET NOUS AJOUTERONS P. POUR LES DISTINGUER  
DES AUTRES EXPRESSIONS.

Fig. 208.

ATT. C. (MOP)

Mains croisées l'une sur l'autre,  
doigts de la main de dessus  
dans la main de dessous,  
Paume sur le dos de celle-ci.

**RÉFLEXION.**

Fig. 209.

ATT. N. (MAP)

Mains croisées,  
paume contre paume,  
Pouces l'un sur l'autre.

**IMPUISSANCE.**

Fig. 210.

ATT. EX. (MIP)

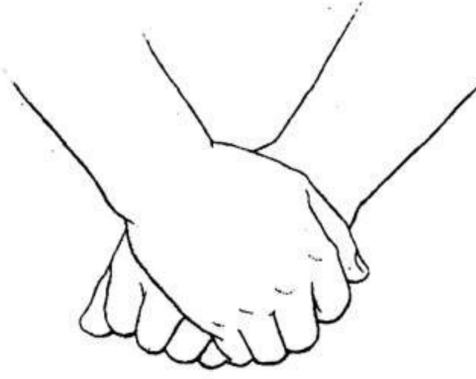
Mains croisées l'une sur l'autre,  
pouce et médus de la main de dessus  
au poignet de l'autre.

**ÉTAT D'IRRÉSOLUTION.**

# ATTITUDES DES MAINS CROISÉES

Pl. XXVIII

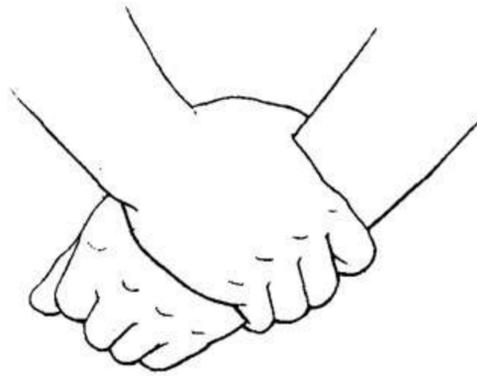
208



209



210





## STATIQUE

---

La loi principale de la Statique, relativement au geste, est basée sur l'*opposition des masses mues*. C'est-à-dire que les membres, la tête et le torse doivent, lorsqu'ils agissent ensemble, opérer leurs mouvements dans une direction différente. Exemple : Si la tête se lève, le bras doit s'abaisser. Si le bras droit s'avance, la jambe droite doit se porter en arrière, etc.

Cette loi d'équilibre est d'une importance considérable et, malgré son apparente simplicité, elle se montre d'une fécondité merveilleuse dans l'exécution des attitudes du corps. Elle deviendra, pour l'artiste qui saura en tirer les conséquences qu'elle comporte, une source inépuisable de poses simples et harmonieuses, réalisant la force, la vérité et la beauté.

Toutefois, si l'on peut affirmer que les attitudes basées sur l'opposition des mouvements sont toujours bonnes, l'on ne saurait dire que les attitudes qui se font d'une autre manière soient toutes mauvaises.

Il y a pour cela plusieurs raisons dont la principale est que, pour réaliser l'expression de certains sentiments, il faut précisément une sorte de rupture d'équilibre. Tel est le cas dans l'abattement, l'ivresse, l'attitude révérencieuse à l'excès, etc., la tête et les bras, les bras et le torse suivent une direction semblable.

Nous avons donc différentes sortes de mouvements : les mouvements opposés et les mouvements non opposés. Nous les désignerons, quand nous aurons besoin de les spécifier, simplement par le mot : *opposition*, pour la première manière, et *parallélisme*, pour les mouvements non opposés.

L'application de l'opposition n'est pas toujours aussi simple qu'on pourrait le croire. Il est facile, en effet, dans certains mouvements, de confondre les agents qui doivent suivre une direction contraire. Nous allons en donner un exemple très frappant. Lorsque le bras entre en action, que l'on veut pousser, tirer, soulever, peser, etc., la jambe du MÊME CÔTÉ devient forte.

L'aplomb du corps se fait donc tout entier d'un seul côté, et le bras et la jambe semblent en parallélisme ; — c'est une erreur. L'opposition, au lieu d'être partielle entre le bras et la jambe, se fait entre le bras et la jambe formant une masse d'un côté, et l'autre jambe et bras formant une autre masse en opposition.

Nous allons voir les conséquences qui peuvent résulter de cette observation.

Certains professeurs américains ayant pris le bras actif et la jambe active du même côté pour un parallélisme ont rejeté ce mouvement comme contraire à la loi de l'opposition et font agenouiller, pour ramasser un objet à terre, sur la jambe du même côté que le bras actif; ou, si l'on veut, la main droite ramassant l'objet, le genou droit à terre. Or nous pouvons dire qu'il y a, ici, confusion des agents opposés; que lorsque le corps se porte vers l'objet, le bras actif qui va le saisir s'accommode avec la jambe du même côté qui devient forte, et c'est l'autre jambe qui, libre, met le genou à terre. C'est-à-dire, si la main droite est active, c'est le genou gauche qui touche à terre.

Toutefois, cette position ne convient qu'à un simple *abaissement* du corps pour ramasser un objet comme nous l'avons dit; mais, si le bras actif devait développer un effort, c'est dans le sens contraire qu'il faudrait s'agenouiller. La raison en est simple : si debout la jambe droite était forte, elle devient faible dès que la jambe gauche a mis le genou à terre. (Voyez page 89.) Donc simple abaissement : bras droit vers l'objet, jambe gauche le genou à terre; action de force du bras droit : jambe droite sur le genou.

On voit par ce qui précède que la règle de Del Sarte demande à être méditée pour être appliquée avec fruit.

---

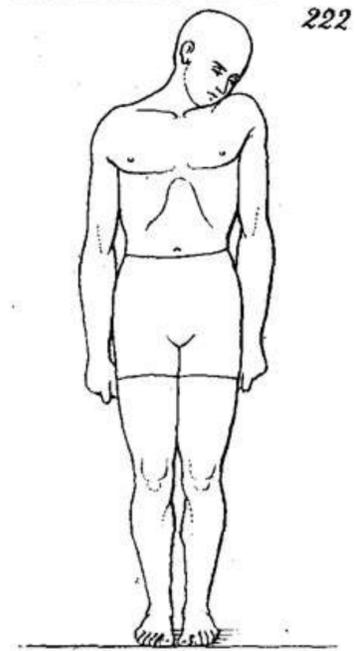
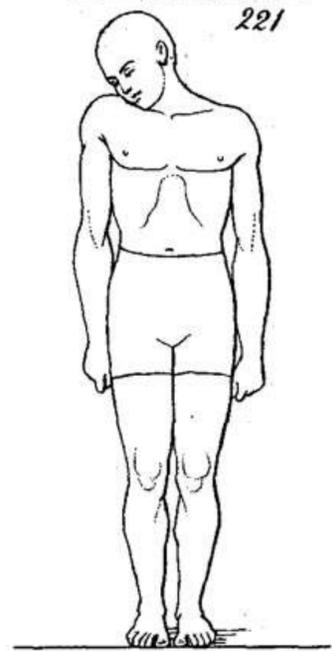
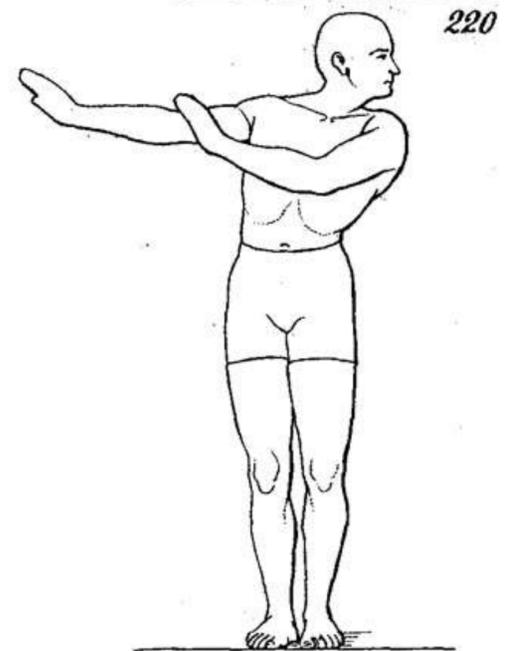
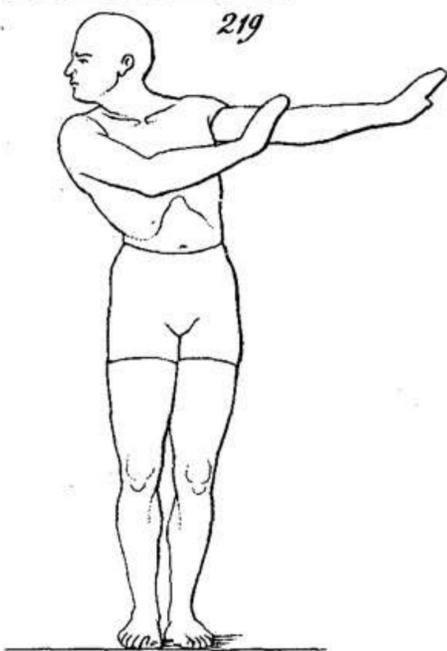
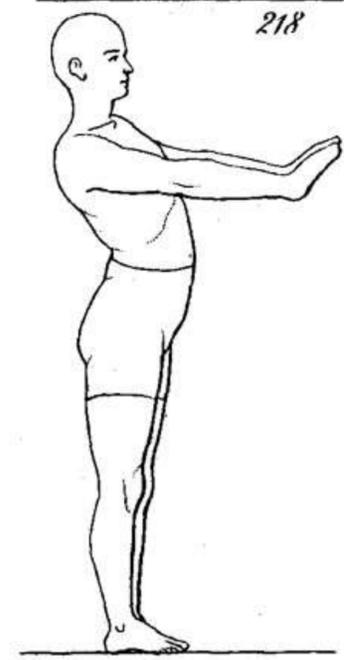
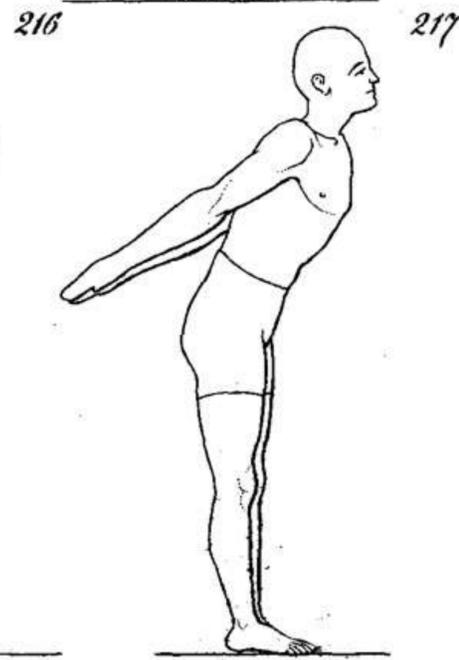
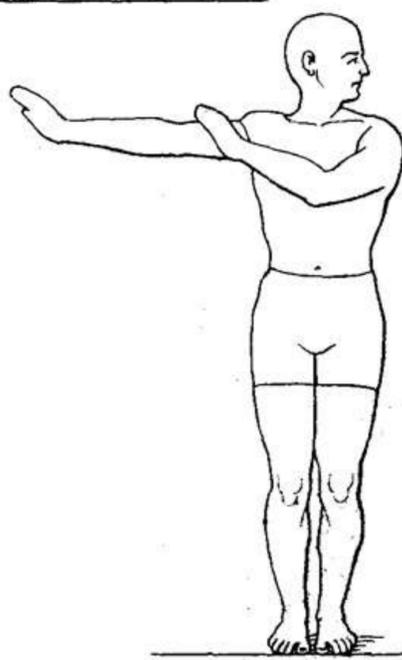
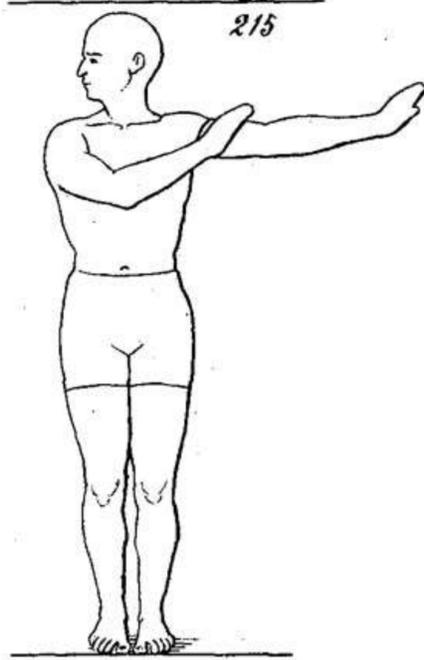
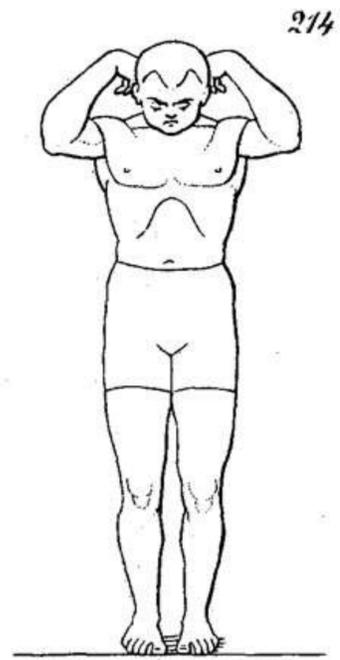
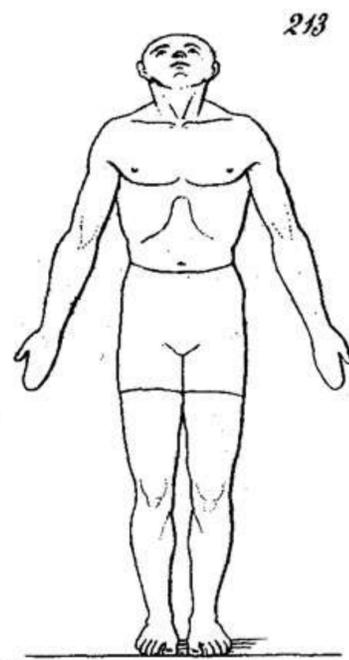
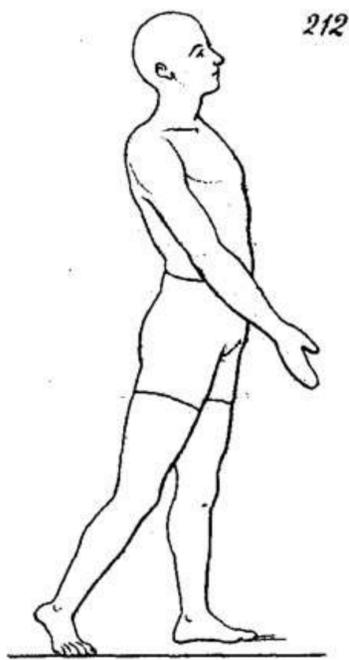
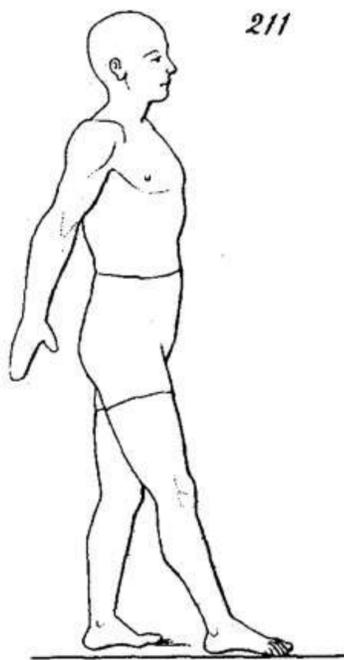
Pour obtenir la facilité d'exécution des mouvements statiques, nous employons et recommandons les exercices qui suivent. Ces exercices, faits d'abord mécaniquement et sans confusion, devront être faits ensuite en mélangeant toutes les oppositions les unes avec les autres. En fort peu de temps on arrivera ainsi à avoir à sa disposition une quantité de bonnes attitudes du corps, qui deviendront bientôt assez souples et assez familières pour exclure toute idée du travail mécanique qui a pu précéder.

---



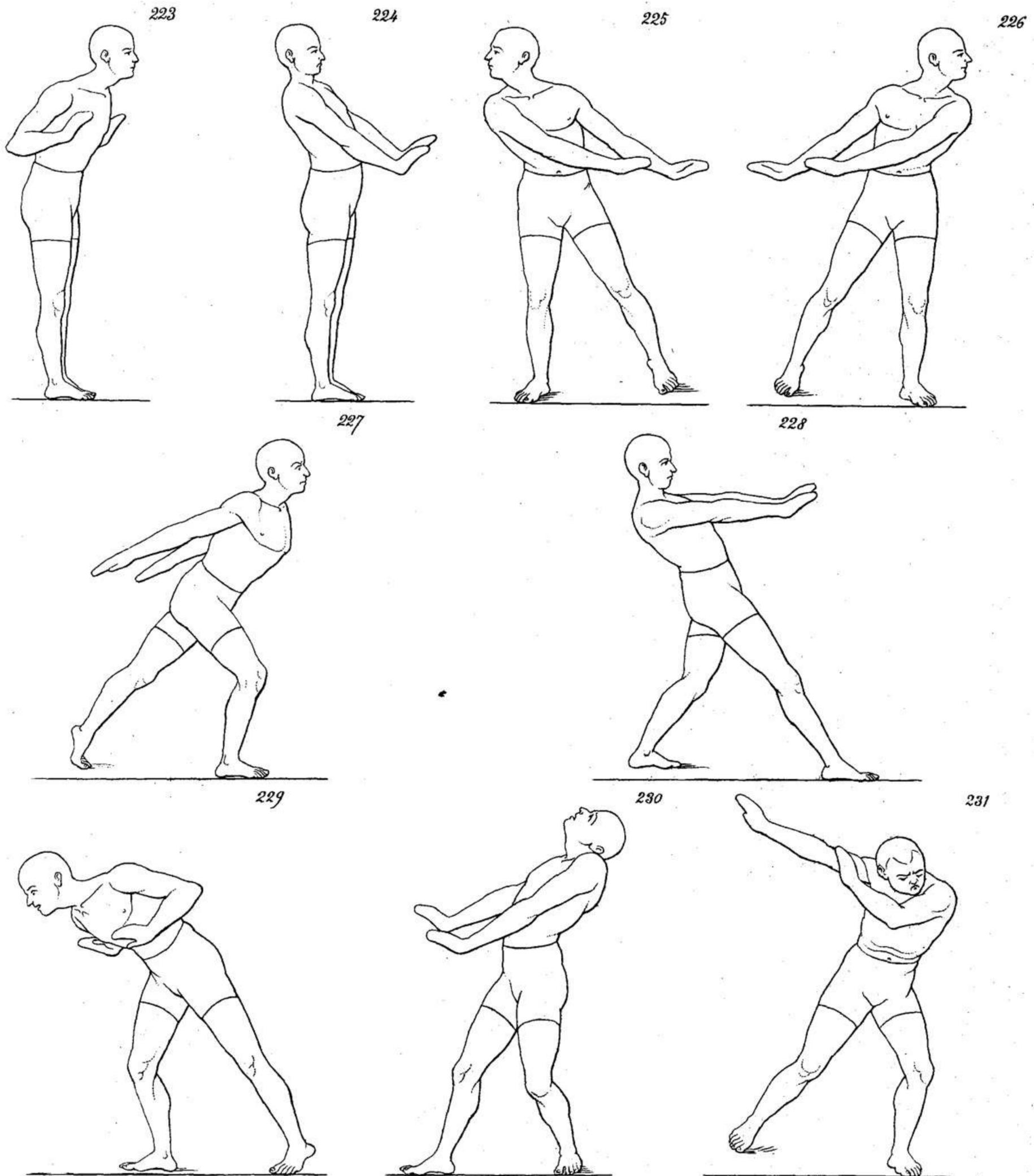
# EXERCICES POUR LES PRINCIPAUX TYPES D'OPPOSITION (1)

Pl. XXIX





# EXERCICES POUR LES PRINCIPAUX TYPES D'OPPOSITION (Suite)



## EXERCICES POUR LES PRINCIPAUX TYPES D'OPPOSITION <sup>(1)</sup>

JAMBE ET BRAS.	}	Jambe en avant.	Bras en arrière.	Fig. 211
		— en arrière.	— en avant.	— 212
TÊTE ET BRAS.	}	Tête levée.	— baissé.	— 213
		— baissée.	— levé.	— 214
		— tournée à droite.	— à gauche.	— 215
		— — à gauche.	— à droite.	— 216
TORSE ET BRAS.	}	Torse en avant.	— en arrière.	— 217
		— en arrière.	— en avant.	— 218
		— à droite.	— à gauche.	— 219
		— à gauche.	— à droite.	— 220
TÊTE ET ÉPAULE.	}	Tête penchée sur la droite.	Épaule droite soulevée.	— 221
		— — sur la gauche.	— gauche soulevée.	— 222
		— tendue en avant.	— en arrière.	— 223
		— — en arrière sur soi.	— en avant.	— 224
TORSE, JAMBE ET BRAS.	}	Torse penché à droite.	Jambe allongée à gauche, bras à gauche.	— 225
		— — à gauche.	Jambe allongée à droite, bras à droite.	— 226
		— — en avant ou C.	Jambes att. excentriques, bras en arrière.	— 227
		— — en arrière ou Ex.	Jambes att. concentriques, bras en avant.	— 228

### EXEMPLES D'OPPOSITIONS D'ENSEMBLE

Étant donnée une attitude EX. des jambes, le torse sera en avant ou C ; si la tête s'avance, les épaules seront en arrière. (Fig. 229.)

Étant donnée une attitude C. des jambes, le torse sera en arrière ; si la tête s'élève, les bras seront baissés. (Fig. 230.)

La figure 231 résume à elle seule six oppositions très caractéristiques :

- 1° La tête tournée vers la gauche, les bras à droite ;
- 2° La tête baissée, les bras levés ;
- 3° La tête penchée à droite, l'épaule soulevée à droite ;
- 4° Le torse penché à gauche, les bras à droite ;
- 5° Le torse penché à gauche, la jambe libre allongée à droite ;
- 6° Le torse penché un peu en avant, la jambe libre un peu en arrière.



## ATTITUDES DES DEUX BRAS RELATIVEMENT AUX JAMBES

Nous avons, dans la Séméiotique, étudié le bras pris isolément dans ses formes particulières; mais si nous considérons les différentes combinaisons des deux bras en action, nous serons amenés à reconnaître trois principes importants, desquels nous déduisons trois règles générales de statique :

1° Les deux bras agissent d'une manière dissemblable, c'est-à-dire exécutent des mouvements différents, soit par leur forme, soit par leur élévation, leur rythme, etc.;

2° Les bras agissent d'une façon parallèle ;

3° Les bras agissent d'une façon semblable, également, simultanément, mais en sens inverse.

Les mouvements *dissemblables* ne s'exécutent PAS dans les attitudes des jambes des espèces NORMALES ;

Les mouvements *parallèles* ne s'emploient PAS dans les attitudes des jambes des espèces NORMALES ;

Les mouvements *semblables* ne s'exécutent QUE dans les attitudes des jambes des espèces NORMALES.

### TABLEAU SYNOPTIQUE

ATTITUDES DES DEUX BRAS RELATIVEMENT AUX JAMBES	}	Mouvements parallèles avec jambes ex. ou c.
		Mouvements semblables avec jambes normales.
		Mouvements dissemblables avec jambes ex. ou c.

A propos des bras et des jambes, n'oublions pas non plus ce que nous avons dit page 102 : que le bras fort ou actif est du côté de la jambe forte.

## ATTITUDES DES DEUX BRAS RELATIVEMENT AUX JAMBES

---

Nous avons voulu, dans le tableau 31, donner l'exemple d'attitudes bonnes et mauvaises d'après les principes précédents.

Les figures 232 et 234 sont en équilibre naturel et suivent la loi de l'opposition :

La figure 232 par les bras et la jambe ;

La figure 234 par la jambe forte du côté du bras actif (côté droit).

Quant à la figure 233, d'aplomb sur les deux jambes, les bras sont également d'aplomb entre eux.

Ces attitudes sont donc bonnes.

En regard de la figure 232, la figure présente les jambes normales avec les bras parallèles, ce qui ressemble fort au pantin.

La figure 236 est prétentieuse et ridicule, car on ne sait pourquoi les jambes seraient excentriques avec des bras froidement équilibrés.

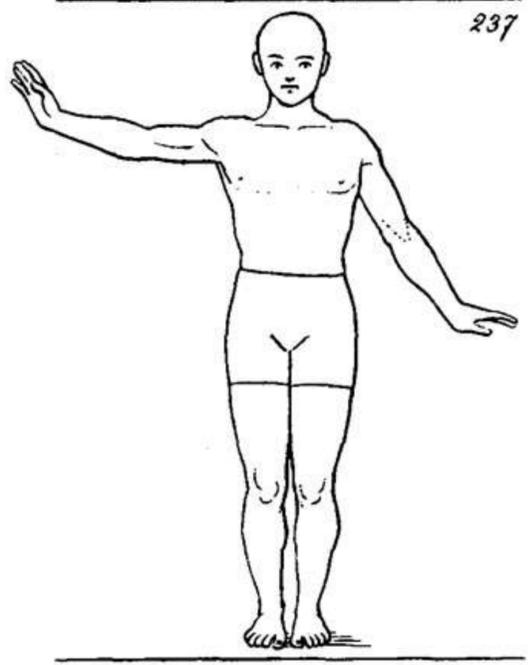
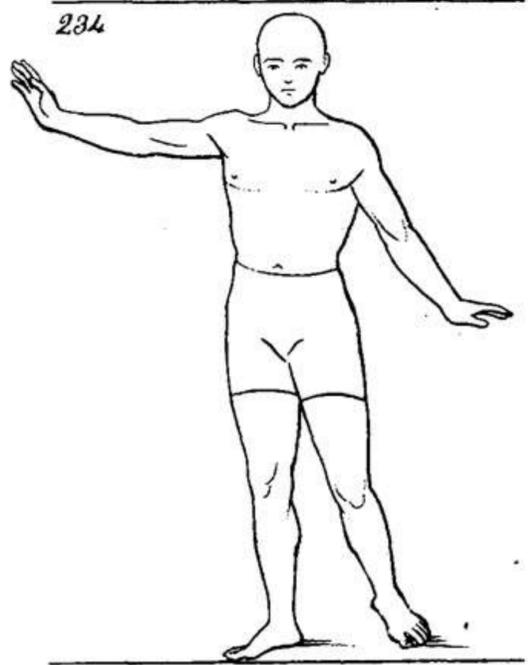
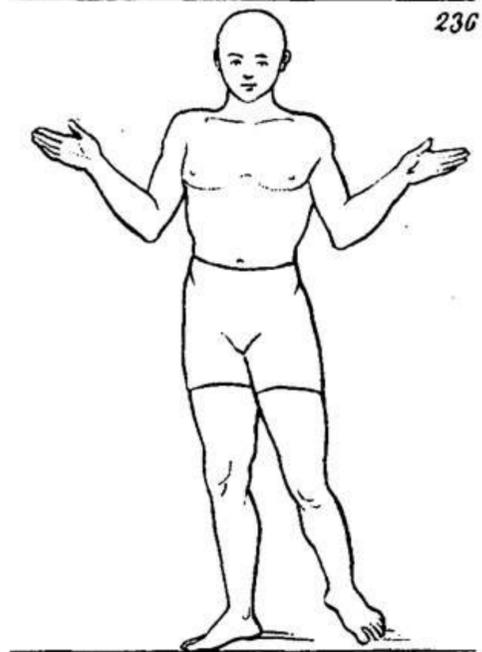
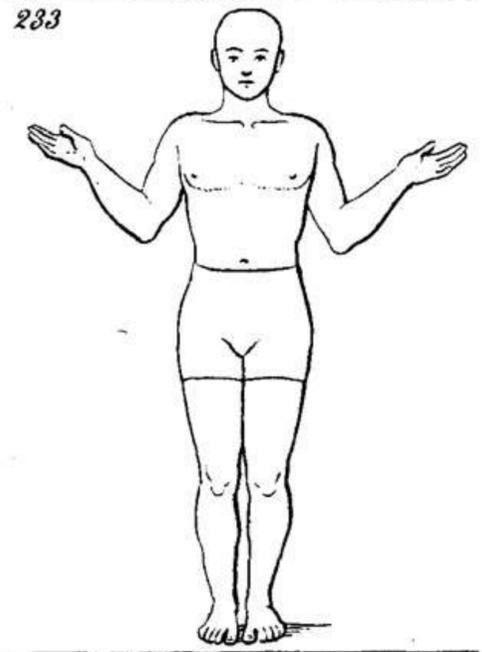
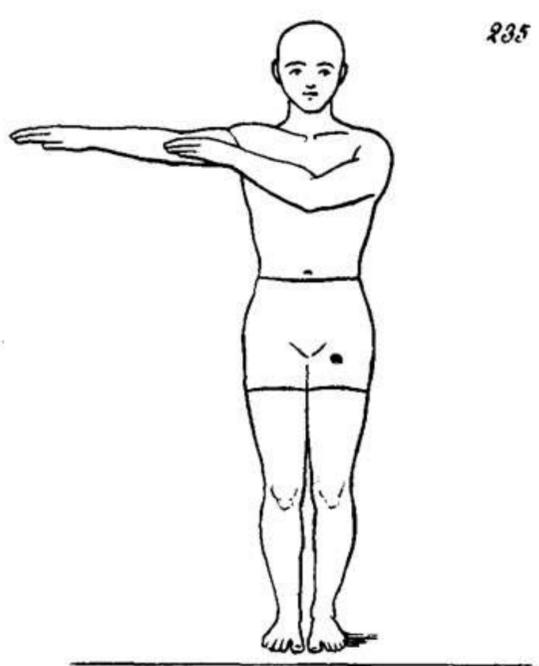
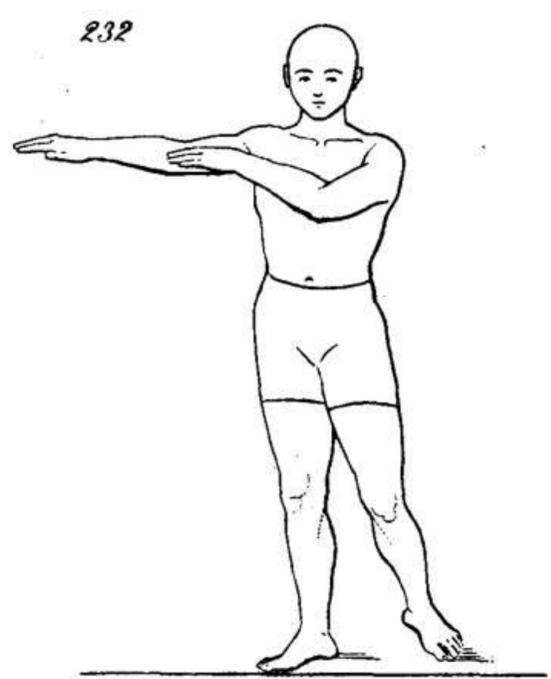
La figure 237, elle, est bête. Il semble que le personnage cherche un équilibre avec ses bras comme un danseur de corde.

Ces attitudes sont donc mauvaises.

Nous espérons que ces quelques exemples suffiront à faire voir l'incohérence d'une foule d'attitudes dont souvent l'œil est froissé sans que l'on puisse en déterminer la raison.

---

# ATTITUDES DES DEUX BRAS RELATIVEMENT AUX JAMBES





# DYNAMIQUE

## DYNAMIQUE

---

La Dynamique, relativement au geste, est la science du mouvement expressif et de sa manière d'être. Del Sarte est certainement le premier qui ait étudié cette intéressante question.

Le domaine de la dynamique est immense : il embrasse un si grand nombre d'observations, d'exemples, de déductions ; les phénomènes semblent si complexes et en même temps si fugitifs ; l'analyse en est si délicate, que tous ceux qui ont pu être tentés d'aborder cette étude ont dû être rebutés par les difficultés provenant pour eux de l'absence de tout guide, rien n'ayant encore été écrit sur cette matière au point de vue de l'art. Il fallait, pour arriver à voir clairement dans la multiplicité des phénomènes que nous avons à envisager, la méthode sûre et le critérium de Del Sarte. Fort des enseignements du maître, nous aurions voulu donner à cette étude les développements qu'elle mérite, mais cet ouvrage est conçu dans un ordre d'idées qui nous force à nous restreindre. Toutefois, nous espérons que les notions qui suivent sont suffisamment suggestives pour tous ceux qui s'intéressent aux arts plastiques, et qu'elles peuvent être une source d'une grande fécondité pour les artistes qui voudront les méditer et s'initier aux beautés de cette science nouvelle.

La dynamique se compose de trois parties et forme, de même que la division musicale, une trinité parfaite dont le triple objet est :

*Le Rythme, l'Inflexion et l'Harmonie.*

## DU RYTHME

Le Rythme dynamique est l'*expression des sensations*. Il est *animé, lent ou modéré*. Le rythme dynamique est fondé sur l'importante loi du pendule, c'est-à-dire qu'il est *proportionnel* à la *pesanteur* de la masse mue ou à la *longueur* de l'agent. Le geste et les mouvements expressifs, en général, seront donc d'autant plus lents que l'agent sera plus lourd ou plus long. Si nous considérons un instant les proportions du corps humain, nous voyons que les jambes, les bras en totalité, et le torse, doivent agir plus lentement que la tête; que les divisions de ces agents : les pieds, les mains, les épaules se meuvent beaucoup plus vite; que les doigts ont une agilité extrême, et, enfin, que les paupières ont une vivacité extraordinaire.

Cette loi du rythme proportionnel est la base fondamentale de la dynamique, et si elle n'est pas observée, elle engendre l'emphase, la boursoufflure et la prétention, par la lenteur; la vulgarité et le grotesque, par la vivacité.

## DE L'INFLEXION

L'inflexion dynamique est la forme subtile et variable à l'infini que prend le geste de son point de départ à sa terminaison.

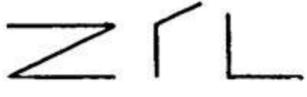
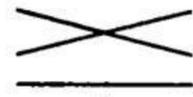
Mais, si nombreux que soient les mouvements, il se forme, dans l'espace que parcourt l'agent, un dessin au moyen duquel on peut les classer, car ce dessin ne saurait se présenter que sous trois aspects :

En ligne DIRECTE, CIRCULAIRE OU BRISÉE.

---

Chaque aspect linéaire du geste est triple, et l'ensemble forme le tableau suivant :

TABLEAU SYNOPTIQUE DE L'INFLEXION DU GESTE OU NUTOGRAPHIE

Mouvements brisés.	}	Ligne oscillante.	
		— directe et circulaire.	
		— brisée.	
Mouvements circulaires.	}	Ligne concave.	
		— concave et convexe ou sinueuse.	
		— convexe.	
Mouvements directs.	}	Ligne oblique.	
		— horizontale	
		— verticale.	

## EXPRESSION DES INFLEXIONS DU GESTE

Aux mouvements directs appartiennent : la décision, l'énergie vitale, l'exaltation ; aux mouvements brisés : la réticence, l'hésitation, les expressions intellectuelles ; aux mouvements circulaires : la souplesse, la grâce, l'expansion.

En outre de leur forme linéaire, les mouvements ont une direction : soit de bas en haut, ou de haut en bas ; soit de droite à gauche, ou de gauche à droite (considérant le bras droit) ; soit obliquement ou en face, d'arrière en avant ou d'avant en arrière.

Disons, en général, que les gestes de bas en haut sont sans point d'arrêt et indéterminés souvent. Ils dénotent, par cela même, une tendance vers l'idéal, l'infini. Par contre, les gestes de haut en bas, forcément limités au terrestre, expriment des sentiments inverses.

Donc, gestes de bas en haut, plus nobles, plus intellectuels, plus élevés moralement ; de haut en bas, plus sensuels, plus matériels, plus absolus.

Les gestes de gauche à droite, c'est-à-dire de dedans en dehors, sont négatifs, répulsifs, indicatifs, menaçants ; de droite à gauche, attractifs, restrictifs, appréhensifs.

Les gestes d'arrière en avant, appellatifs, expansifs, contemplatifs ; d'avant en arrière, réfléchitifs, compressifs, unitifs.

#### POINT DE DÉPART ET POINT TERMINUS DU GESTE

Nous venons de voir la valeur expressive de la direction du geste au point de vue du sens général. Nous allons examiner maintenant les caractères particuliers que peut prendre l'expression, suivant le point de départ du geste ou sa terminaison.

1° Le geste est déterminé par un but matériel, c'est-à-dire qu'il prend une forme adaptée à l'action que nous nous proposons d'effectuer, et c'est, ici, sa terminaison qui lui donne son expression spéciale.

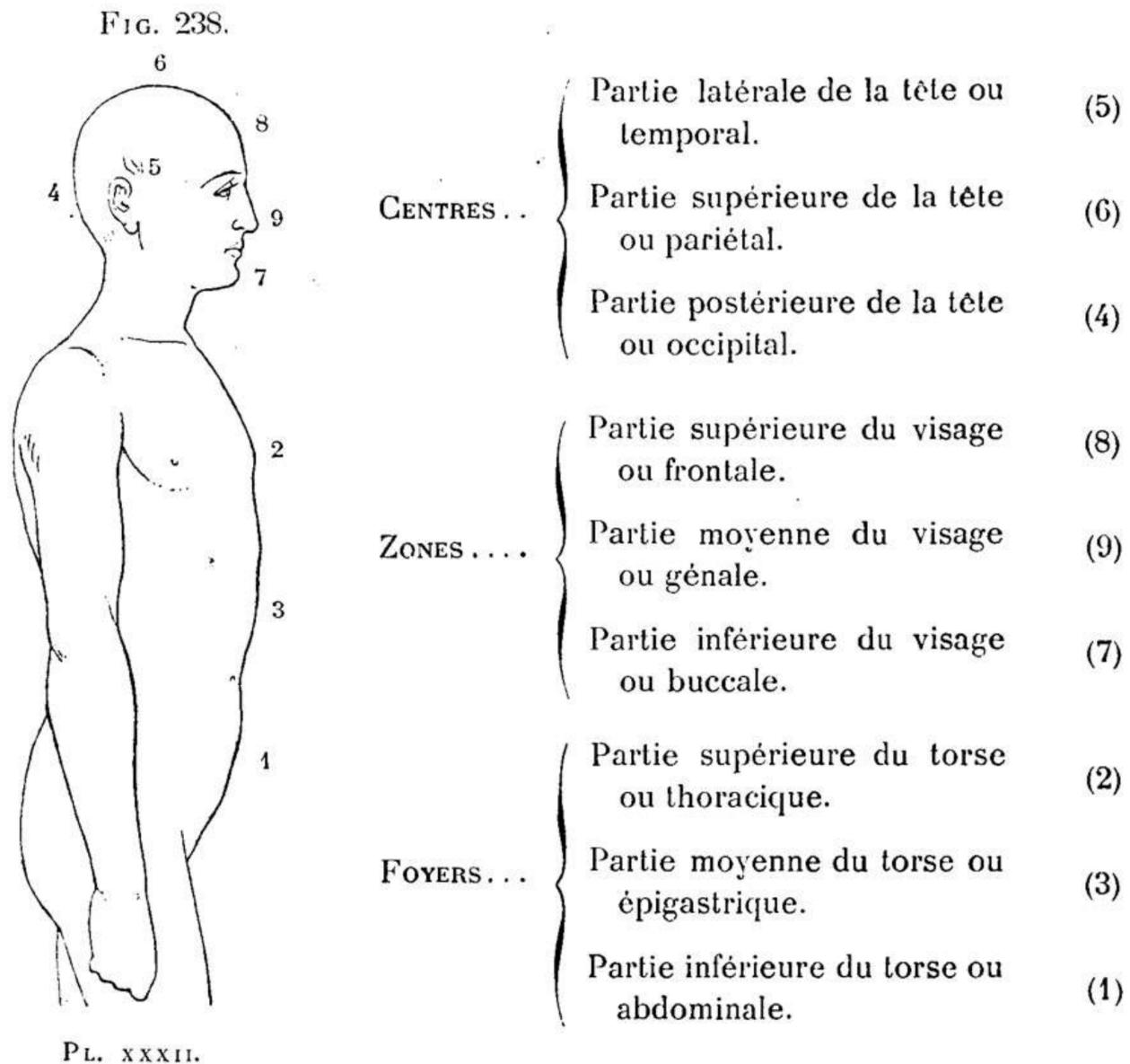
Si nous étendons les bras, la main nous dira pourquoi : ou préhension, ou défense, ou répulsion. Ces gestes, avant tout d'ordre *sensitif* ou vital, *commencent par les mains*, qui, plus prompts que le bras à se mouvoir, s'adaptent de suite à leur fin.

2° Le geste prend son point de départ d'un autre geste, d'une attitude précédente à laquelle il se rattache d'une manière quelconque, en vue d'une action descriptive et explicative. On peut dire, dans ce cas, que le geste est *intellectif*. Il tend à aider par analogie le langage des mots exprimés. C'est celui dont abusent le plus les mauvais acteurs.

3° Le geste prend son point de départ ou se termine vers une partie spéciale du torse ou de la tête, en dehors d'un besoin, d'une nécessité d'action ; il indique et trahit, par instinct, la partie intime de notre être qui se trouve affectée ; aussi est-il le geste véritablement *passionnel* ou animique et le plus intéressant de tous.

Del Sarte a divisé le corps en neuf régions différentes, d'où émanent ces gestes. Ces neuf régions sont réparties entre trois foyers dont le siège est situé dans la partie du torse : trois zones situées dans la partie du visage et trois centres dont le siège est dans la partie du crâne.

## TABLEAU SYNOPTIQUE DES NEUF SOURCES DU GESTE PASSIONNEL



A chaque région, ou source du geste, correspond un sentiment particulier.

*Le foyer abdominal* est la partie vitale de notre être la moins noble. Les gens dont les gestes vont et viennent, prenant cette région pour centre, ont l'air de rapporter toutes choses à la satisfaction de la bonne digestion. C'est ce qu'on appelle le type « bon vivant ».

*Le foyer épigastrique*, siège de l'estomac, est plus animique; c'est de là que partent les mouvements d'affection ou de répulsion animale et instinctive.

*Le foyer thoracique*, le plus élevé du torse, en est aussi le plus noble. Siège de la respiration et du cœur, si le geste pris de là s'abaisse, l'âme semble se découvrir tout entière. Aussi tous les sentiments de dignité, d'honneur, dirigent-ils les gestes vers cette source.

*La zone buccale* est avant tout sensuelle. Elle reflète le désir de s'assimiler les choses pour le plaisir qu'elle éprouverait, comme le palais se complait dans la dégustation.

*La zone génale* se compose du nez, des joues et des yeux ; c'est de là que partiront les gestes les plus délicats. Tous les sentiments les plus élevés, les plus purs dans le domaine de l'âme, trouveront leurs reflets dans cette partie du visage.

*La zone frontale* est la partie intellectuelle du visage. Siège des pensées et des déductions, le geste s'y porte comme pour concentrer ses idées et il s'en éloigne comme pour les répandre.

*Le centre occipital*, siège de l'instinct et de la force animale, sera sollicité dans les passions violentes où, la raison aveuglée, l'homme s'abandonne sans retenue à ses instincts de brute.

*Le centre temporal* offre ceci de particulier qu'étant double, le geste ne peut en prendre la complète direction ni la complète possession. Tandis qu'une seule main peut palper dans son entier chaque région, le temporal semble ne participer qu'à une moitié d'expression. Est-ce pour cela que son caractère est réticent ? Il est certain que la main dirigée vers ce centre indique une réflexion sans franchise, une intention malicieuse.

*Le centre pariétal*, en même temps qu'il est le point le plus élevé de notre individu, est la partie cérébrale la plus animique. Il est le siège de l'exaltation morale.

---

Nous n'avons donné qu'un aperçu de cette admirable leçon de Del Sarte, mais combien de développements ne comporterait-elle pas ? du moins, dans ce simple exposé, l'artiste pourra trouver matière à des applications nombreuses.

Quelle que soit la direction affectée par le geste, *l'expression se trouve toujours caractérisée spécialement par sa source* ; le reste n'est qu'une modification complémentaire, ou une qualification particulière du sentiment initial. Exemple. Si je dis : « Quel festin ! » le geste sera pris du foyer abdominal ; mais si, ensuite, j'élève les bras, j'exalte la délicatesse de ce festin et aussi la magnificence du service ; si j'abaisse les bras, le festin était pantagruélique ; si

j'écarte les bras en avant, il y avait de quoi satisfaire les plus gourmands ; si, après avoir porté les bras en avant, je termine le geste en restant les mains sur l'abdomen, cela signifie : « Je suis repu. »

Autre exemple : Si, de la zone buccale, j'élève la main en la dirigeant vers une personne présente, j'envoie un baiser avec délicatesse, charme et tendresse. Si, au lieu de cela, j'abaisse le bras, c'est comme si je donnais un baiser banal et sans grâce : ainsi font les bébés. Si j'éloigne le bras de côté, le geste devient fat et prétentieux ; on semble convier tout ce qui vous entoure à partager une faveur. C'est le geste des acrobates après chaque tour de force. Si, enfin, je pose la main sur la bouche et l'y fixe, c'est le baiser lui-même qui, ne pouvant se porter sur l'objet convoité, se donne à l'objet le plus propre à le recevoir : la main.

Ajoutons encore : pour que la source du geste possède sa valeur expressive, il n'est pas absolument nécessaire que le geste entre en contact avec elle ; le seul fait de l'y diriger suffit à caractériser, sans confusion possible, le foyer, le centre ou la zone affectés.

---

Nous donnons dans le tableau suivant quelques exemples de l'application des principes du *geste passionnel*.

Dans la figure 239, le personnage debout représente un individu sous l'empire de la colère (geste du centre occipital) ;

Dans la figure 240, un individu sous l'empire de la douleur morale (désespoir), (geste du centre pariétal) ;

Dans la figure 241, un individu surpris et songeant à esquiver les conséquences de la situation où il se trouve (geste du centre temporal).

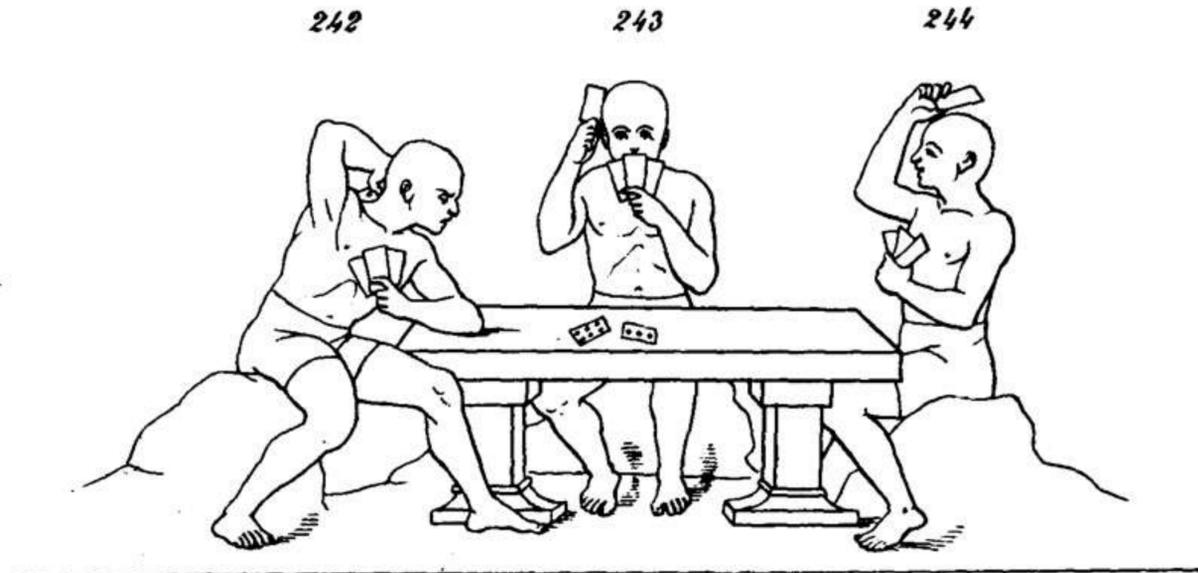
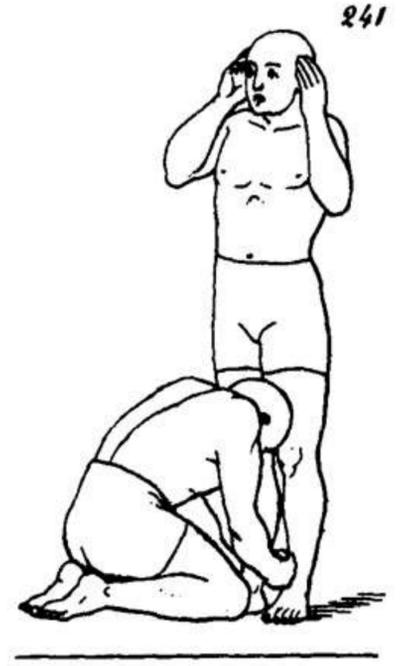
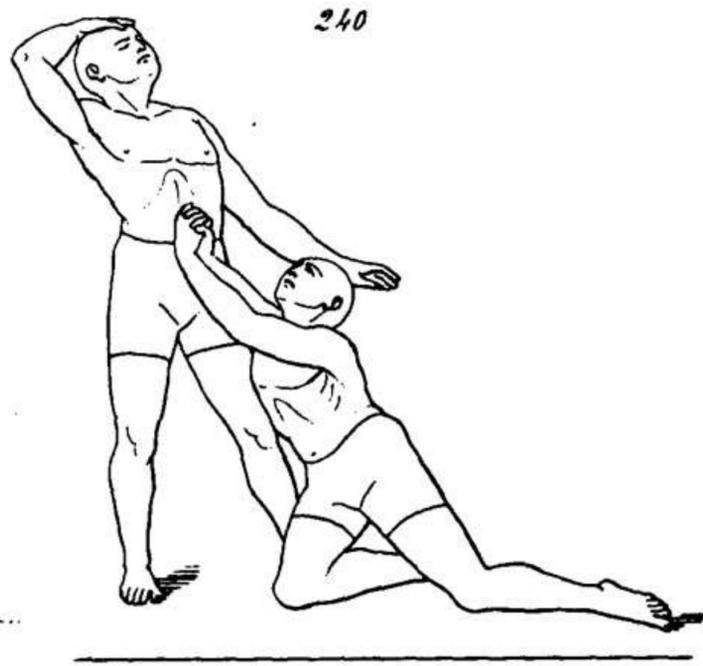
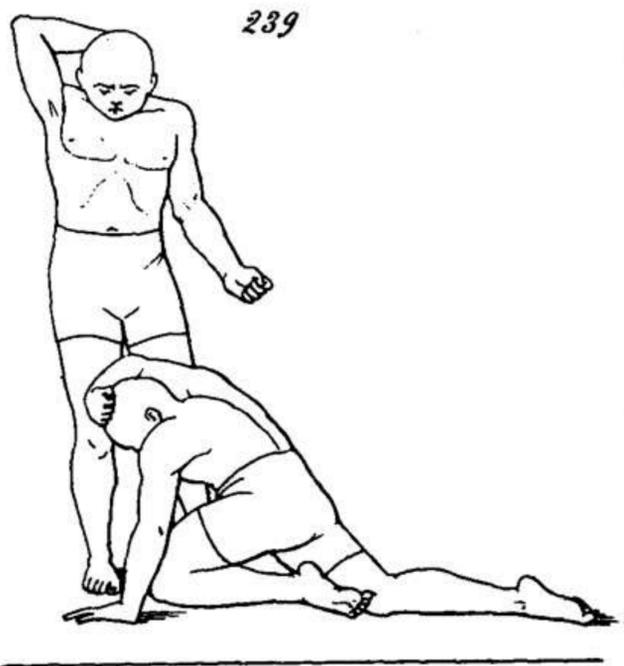
---

Appliquant les mêmes mouvements à des situations toutes différentes, nous voyons trois joueurs. Celui de la figure 242 perd : il jettera sa carte furieusement, partant de l'occiput, en lâchant un juron. — Celui de la figure 244 jouera en prenant son mouvement du centre pariétal : il acceptera tranquillement le sort qui lui sera fait par le N° 243, qui, lui, combine un coup et ne risquera sa carte que lorsqu'il l'aura bien frôlée le long du temporal, en invoquant la Veine, et, au besoin, la Tricherie.

# EXEMPLES DE GESTES PASSIONNELS

---

PL. XXXIII





## HARMONIE DYNAMIQUE

« *L'Harmonie dynamique est fondée sur la concomitance de rapport qui existe entre tous les agents du geste.* » (Del Sarte.)

Comme dans la musique, *l'accord parfait* est dans la coordination des trois agents fondamentaux : *les membres, la tête et le torse*. La dissonance est produite par la divergence de l'un de ces agents, et nous verrons plus loin dans quel cas elle s'emploie dans la dynamique. Il ne faut pas confondre la dissonance avec la discordance. Celle-ci n'a aucun rapport avec la consonance; aussi n'est-elle pas tolérable, si ce n'est toutefois dans le comique où, précisément, certaines incohérences voulues ont pour but de marquer avec plus de force le côté ridicule des choses.

Nous diviserons les règles de l'harmonie dynamique en trois ordres :

- 1° *L'opposition dynamique*, d'où découlent la souplesse et la grâce;
- 2° *La priorité ou l'antériorité d'action* des mouvements, d'où naissent la tenue et la suspension ou dissonance;
- 3° *L'enchaînement des attitudes*.

### DE L'OPPOSITION DYNAMIQUE

Nous avons vu que la statique est fondée sur l'opposition des agents dans un but d'équilibre. Plus l'agent est grand, plus sa puissance équilibratoire est considérable, et plus il est nécessaire de se rendre compte des conditions de son action. Ce qui frappe, tout d'abord, chez un individu, c'est la démarche. Or, la démarche ne résulte pas seulement des mouvements successifs des jambes, mais aussi des bras, de la tête et du torse. Si l'action mal coordonnée de ces agents peut altérer l'équilibre jusqu'à le rompre et amener une chute, il y a d'autres mouvements plus petits dont l'opposition est permanente et qui, cependant, n'entraînent pas la déséquilibration, si cette opposition n'est pas observée. Ce sont ces mouvements que nous appelons *Opposition dynamique*. Exemple : La

main et l'avant-bras, etc. De ces oppositions, fondées sur la décomposition des mouvements, naissent la souplesse, la grâce et la richesse expressive, car chaque mouvement ayant une valeur mimique, plus il y aura de mouvements, plus la forme aura de vie, de chaleur et de signification.

Nous ne saurions trop recommander les exercices suivants, qui, en peu de temps, donneront au geste ces qualités premières. Les mouvements indiqués, exécutés d'abord d'un seul bras, tantôt avec l'un, tantôt avec l'autre, devront se faire ensuite avec les deux bras ensemble.

### EXERCICES

Exercice N° 1. — (Fig. 245). Le bras ou l'avant-bras s'élevant, la main doit rester comme inerte, l'extrémité digitale en bas.

2° (Fig. 246). Le bras ou l'avant-bras s'abaissant, la main se relève, l'extrémité digitale en haut.

Exercice N° 2. — (Fig. 247). Le bras droit allant de gauche à droite, la main doit rester la paume regardant le corps, l'extrémité digitale à gauche.

2° (Fig. 248). Le bras étant dirigé de droite à gauche, le carpe se porte dans le sens inverse de son mouvement précédent, plaçant ainsi la paume en dehors et l'extrémité digitale vers la droite<sup>1</sup>.

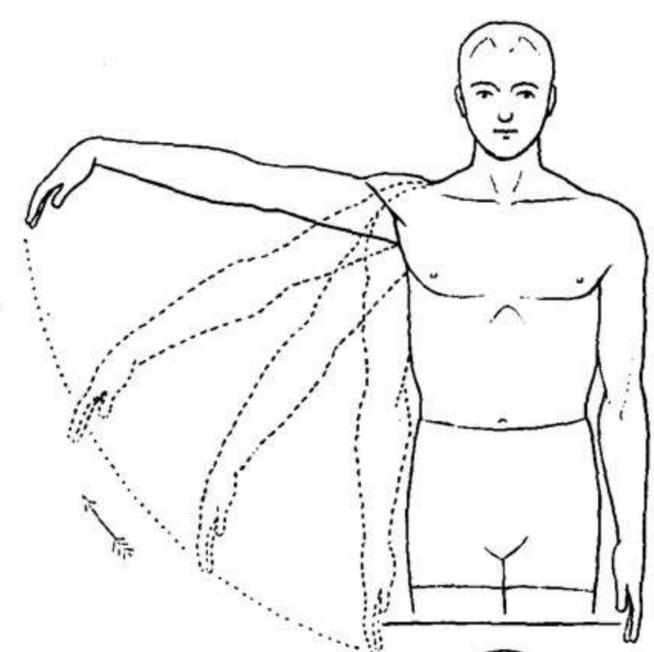
Exercice N° 3. — (Fig. 249). — 1° L'avant-bras étant à angle aigu, la main doit être inerte comme dans l'exercice N° 1.

2° Le bras se porte en avant dans sa totalité, pendant que la main se relève progressivement et se trouve, à la fin du mouvement du bras, l'extrémité digitale en haut. Ces mouvements terminés, le bras doit revenir vers le corps, l'avant-bras se replie à angle aigu, et la main suit la progression inverse à la précédente et se trouve ramenée à la position du point de départ fig. 250. Cet exercice devra se faire dans le mouvement : latéral, oblique et direct.

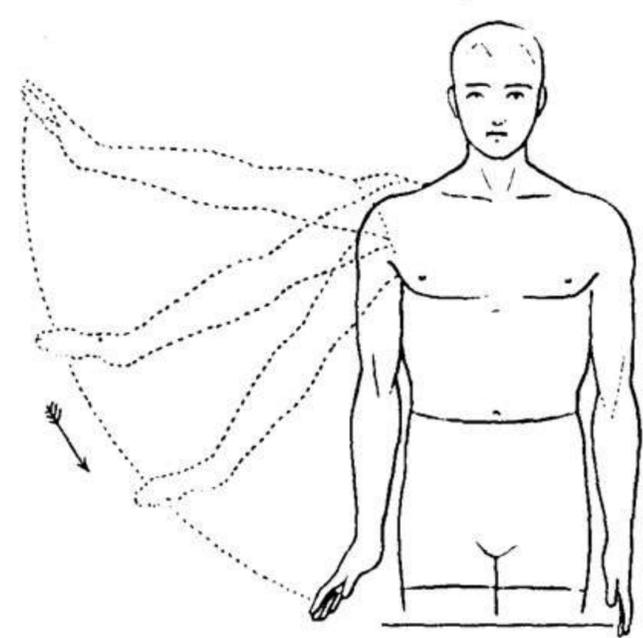
Ces trois exercices, faits d'abord mécaniquement et sans recherche de grâce, donneront bientôt des gestes faciles, assouplis et moelleux. On pourra alors passer de l'un à l'autre en les mélangeant et obtenir une grâce habituelle dans toutes les inflexions du bras.

1. Un moyen, aussi prompt que facile, de se rendre compte de ces mouvements, est d'observer le va-et-vient du bras et de la main du peintre en bâtiment, du badigeonneur. On verra que le pinceau et la main sont toujours en opposition avec le bras.

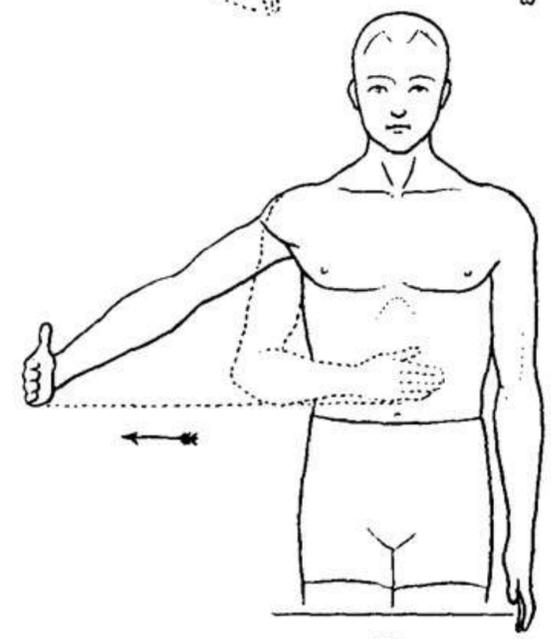
# EXERCICES DE SOUPLESSE DU BRAS



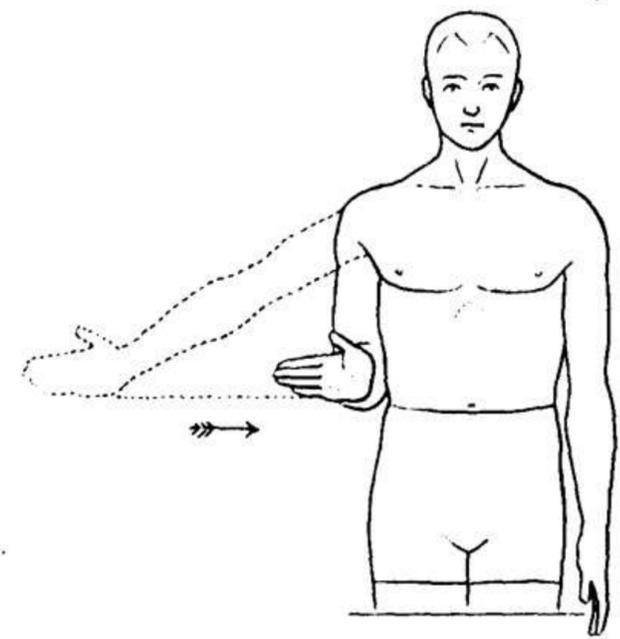
245



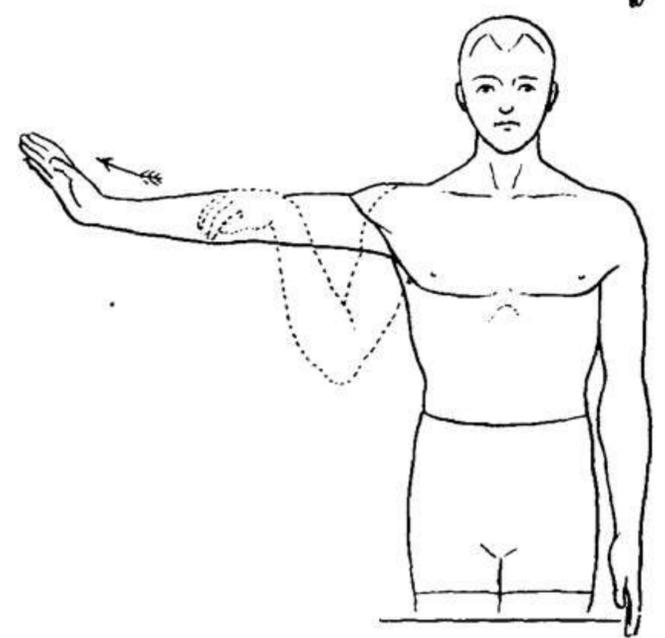
246



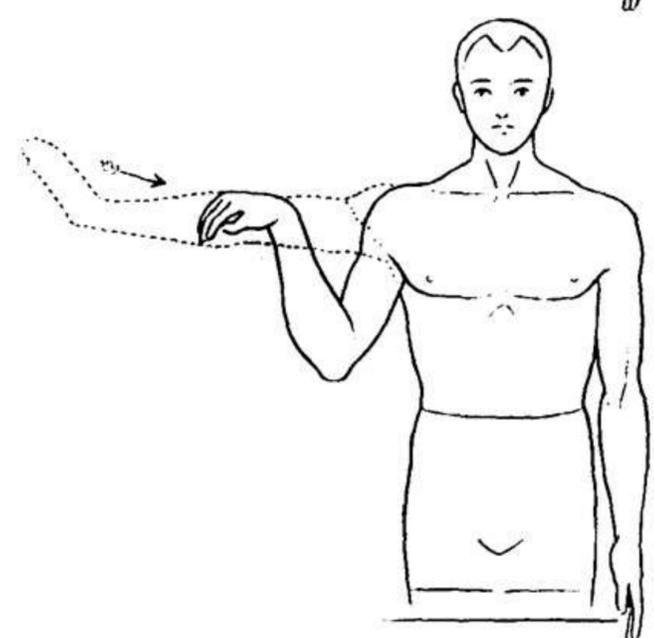
247



248



249



250



Si la décomposition des mouvements donne la grâce, les mouvements totaux donnent de la vulgarité, de la lourdeur ou de l'emphase, et si l'on y ajoute la rapidité d'un rythme anormal, on obtient une action vulgaire et grotesque à la fois.

Dans certains cas, les mouvements totaux donnent de la noblesse.

Il y a donc des *mouvements vulgaires*, — totaux avec rythme vif; des *mouvements nobles*, — totaux avec rythme lent; des *mouvements distingués*, — décomposés avec rythme proportionnel.

La nécessité de l'*opposition dynamique* apparaît encore d'une manière saisissante, lorsque l'on étudie les mouvements parallèles où plusieurs agents doivent prendre la même direction. Exemple : Lever la tête et les bras, tourner la tête à gauche et à droite, alternativement, en même temps que la main, etc. Rien ne s'oppose statiquement à ces mouvements; d'où vient donc que leur caractère automatique choque l'œil le moins exercé et que, dans le cas de la tête et de la main agissant ensemble, ils ne peuvent se produire parallèlement que par un effort considérable de la volonté, à ce point qu'on propose cette combinaison de mouvements comme une amusette fort difficile?

Il y a là une raison qui n'a jamais été définie, croyons-nous. Elle nous est fournie par la loi de la « motilité proportionnelle des masses mues ». En effet : *les agents n'étant ni de même volume ni de même poids, il leur est mathématiquement impossible de se mouvoir dans le même rythme.*

Deux agents, mus dans la même direction, devront donc nécessairement commencer leur mouvement dans un rythme différent et arriver l'un après l'autre : le parallélisme se trouvera ainsi rompu. Nous ne saurions trop recommander l'application stricte de cette loi dont l'inobservance engendre les mouvements les plus disgracieux en même temps que les plus faux.

#### PRIORITÉ OU ANTÉRIORITÉ D'ACTION DES MOUVEMENTS

Nous avons dit que les membres, la tête et le torse formaient l'accord parfait de l'harmonie dynamique; mais chacun de ces agents peut accaparer la priorité de l'action selon les circonstances et le sentiment qui la font naître. Ainsi :

Chez les gens d'action, les mouvements commencent	par les membres;
Chez les gens de pensée,	— — par la tête;
Chez les gens de cœur,	— — par les épaules.

D'une manière plus générale, on peut indiquer le même processus pour les actes sensitifs ou vitaux, intellectuels et animiques.

Lorsqu'un des agents doit accaparer l'action et l'attention, les autres sont tenus, en quelque sorte, de se dissimuler, et ne doivent pas se modifier en même temps que celui-là : c'est ce que nous appelons la *Tenue dynamique*.

Dans les mouvements de *priorité des membres*, le visage doit être calme : c'est ce qui arrive surtout dans les gestes descriptifs, et rien ne serait ridicule comme d'accompagner chaque geste d'un mouvement physionomique.

Dans les expressions de *priorité du visage*, celui-ci doit changer sans que les membres et le torse se modifient. Exemple : Traduisez l'effroi ; le visage marquant la stupeur, le geste, quel qu'il soit, reste comme pétrifié par la fixité de l'attitude ; changez cet effroi en rire, ou passez à tout autre sentiment, la physionomie *seule* doit traduire cette modification, et aucune partie du corps ne doit bouger pendant ce temps, sous peine de perdre complètement l'effet expressif du visage.

Dans les expressions *animiques*, les *épaules* jouent un rôle considérable. Lorsque l'âme éprouve une impression, il se produit toujours une aspiration profonde. Il semble alors que l'instinct, de même qu'il nous prévient de remplir nos poumons d'air pour résister à une dépense musculaire ou à un effort physique, nous avertit que nous avons un effort moral à supporter, et qu'il faut nous armer pour le soutenir.

La respiration, et surtout *l'aspiration*, relativement au geste et à l'expression, mériteraient une longue et intéressante étude. Il y a là un principe d'une importance insoupçonnée, et la plupart des gestes faux et incolores viennent du mauvais emploi de la respiration ou de l'ignorance absolue de sa valeur mimique. On peut dire, en général, que les bras ne doivent se mouvoir, dans le genre passionnel, qu'entraînés par l'aspiration qui doit toujours précéder leur mouvement d'élévation. Sans elle, les gestes sont froids, banals, conventionnels et engendrent constamment des mouvements incohérents.

Après l'aspiration il se produit un arrêt plus ou moins long que nous appelons la *Suspension*. Dans ce cas, l'aspiration doit être ample et profonde, selon le degré qui convient au sentiment qui la détermine, mais toujours dans un rythme vif qui se caractérise par un soulèvement marqué des épaules.

La suspension, alors, à elle seule, signifie l'attention, la réticence, l'appréhension et la surprise dans toutes ses variétés et est d'un emploi constant.

### ENCHAINEMENT DES ATTITUDES

Si la succession des mouvements d'un même agent peut se faire presque de toutes les manières, comme une suite de notes peut s'enchaîner dans une mélodie, il n'en est pas de même lorsque plusieurs parties agissent simultanément, parce qu'il s'établit entre elles des rapports différents de convenance. Par exemple, comment procéder pour se retourner sur soi-même et se retrouver dans la position analogue, les jambes étant en attitude C. N., les bras étendus en avant?

Le moyen est fort simple, si l'on possède bien le principe des oppositions. Néanmoins, une certaine pratique est nécessaire.

Pendant que la tête se porte à gauche, le corps pivote à gauche sur la pointe du pied droit; le bras gauche, ne bougeant pas, s'enroule pour ainsi dire autour du torse, tandis que le bras droit, ne bougeant pas non plus, semble s'en éloigner.

Lorsque le pied droit a fait tout son pivotement, le pied gauche se déplace à son tour et le corps se trouve retourné. Alors les bras agissent : d'abord, celui qui, étant placé sur la poitrine, se trouve plus court de levier, ensuite, l'autre.

Comme on le voit, cette translation, fort difficile en général, s'exécute de la manière la plus naturelle et la plus souple, par l'application de la loi des oppositions. Par des moyens analogues, on réaliserait une quantité d'attitudes dont l'enchaînement embarrasse souvent.

Parmi les mouvements de cet ordre qui présentent le plus de difficultés, il nous faut signaler l'enchaînement des attitudes des jambes. Il y aurait bien là un champ nouveau d'observations; mais nous nous contenterons d'un seul exemple. Nous l'avons choisi parmi les plus caractéristiques, pour permettre à chacun de se rendre compte de l'intérêt que présenterait l'étude de cette question.

Comment faut-il passer de l'attitude N. C. à l'attitude N. N<sup>1</sup>.?

1. Voyez tableau n° 23.

Si la jambe libre se retire directement pour se placer en N. N., le mouvement a une gaucherie et une lourdeur inévitables, car le pied étant à plat dans le N. C. pour retourner à plat dans l'attitude N. N., il y a un déplacement de la jambe dans sa totalité sans désarticulation du tarse ni du genou; de là une masse mue lourde et disgracieuse. Pour éviter cet effet, passez légèrement par l'attitude C. EX., la différence apparaîtra aussitôt. Mais ce qui est préférable, c'est de porter le corps sur la jambe libre et, de l'attitude N. EX., de transition produite par ce mouvement, d'amener la jambe libre en avant pour l'attitude N. N. Ajoutons encore que dans le N. C, la hanche libre et la jambe se retirant en N. N. impriment un balancement disgracieux au corps par une espèce de parallélisme du torse et de la jambe; par le C. EX., la hanche forte se soulève d'abord, et ces deux attitudes s'enchaînent alors, sinon avec la même grâce qu'en avant, du moins avec facilité et souplesse.

Comme on le voit, c'est tout un ordre d'études que comporterait l'examen de chaque attitude et de son enchaînement avec toutes les autres.

Dans toutes les attitudes du corps, nous trouvons des rapports semblables ou analogues; mais, nous le répétons, en recherchant avec soin les conditions d'équilibre, d'opposition et de motilité proportionnelle des agents, on arrivera assez facilement aux résultats les meilleurs, et, dans ces questions, souvent embarrassantes, on trouvera non seulement la solution, mais encore la raison d'être de tel ou tel mouvement.

---

## APPENDICE

Après avoir examiné successivement le geste et l'expression dans leur partie mécanique relativement au sentiment qui les détermine, il nous reste quelques mots à dire en forme de conclusion.

Nous conseillerons, tout d'abord, à l'artiste, la sobriété. Et si nous avons dit, à un certain endroit, que les gestes descriptifs étaient ceux dont se servent le plus les mauvais acteurs, nous pouvons ajouter que l'abus du geste passionnel ne vaut pas mieux. Il engendre le maniérisme, la mièvrerie, l'exagération, et va à l'encontre du but qu'il se propose.

« La lettre tue et l'esprit vivifie », nous répétait sans cesse Del Sarte.

Chercher dans chaque mot un sens profond et l'accentuer d'une expression est le comble du ridicule. Et, sans entrer ici dans des théories d'esthétique qui nous conduiraient trop loin, disons simplement qu'il ne faut pas noyer l'ensemble sous les détails si l'on veut arriver à l'effet voulu. Disons encore que la plus importante des règles de tout art est l'unité; que, pour en respecter le caractère, il est essentiel que les parties qui la composent ne sortent pas, en quelque sorte, du cadre qui doit contenir le tout. Les expressions et les gestes ne seront donc pas exécutés sur tel et tel mot, mais sur celui qui, dans l'ensemble de la proposition ou de la pensée, pourrait résumer cette proposition ou cette pensée. N'oublions pas que, là où le langage parlé a besoin de mots nombreux, de phrases entières pour exprimer une pensée ou un sentiment fort simple parfois, le langage mimique, par le moindre mouvement, peut exprimer avec une précision et une puissance vraiment extraordinaires les sentiments les plus complexes; et que, perdant leur valeur, les mots, parfois, disent le contraire de ce qu'ils signifient ordinairement. C'est ce qui se passe dans l'ironie.

Cette recommandation peut paraître superflue, tellement elle est simple. Mais qui n'est, tous les jours, affligé d'entendre certains mots sonores, dans une phrase, soulignés au mépris de toute intelligence du sens qu'ils comportent? Et si nous voulions en donner des exemples, il nous serait facile de faire voir certains contresens que la tradition conserve religieusement et qui ne sont que l'erreur de grands artistes que l'on a imités. Séduit par un effet que l'on n'a point analysé, on ne s'est pas rendu compte que cet effet n'était pas dans ce détail faux, mais dans les qualités souvent merveilleuses qui l'entouraient. Del Sarte, à ce propos, nous citait une phrase d'une grande tragédienne qui provoquait un enthousiasme considérable dans le public, bien que l'expression en fût absolument fautive, mais l'exécution en était si parfaite et si naturelle, que nul n'avait mis en doute que cette interprétation ne dût être supérieure. Il y a donc une distinction

à établir entre le *vrai* et le *naturel* au théâtre, et, on pourrait dire, dans les arts. Le *vrai* doit s'entendre de la claire et indiscutable notion de l'idée exprimée; le *naturel*, des moyens expressifs mis en action pour exprimer une idée *vraie* ou *fausse*.

L'étude de l'action ou du geste relativement à l'idée est de la plus haute importance pour l'artiste qui doit l'approfondir dans mille circonstances.

Ceux qui s'en rapportent, pour la plus grande partie de leur art, à l'instinct, se trompent sans cesse. L'artiste ne doit pas, ne peut pas être un improvisateur. L'art dramatique est un art de réflexion, d'observation, de recherche, d'analyse, dont la synthèse se traduit dans sa plus grande puissance par l'expression mimique.

Plus l'idée est simple, claire, précise, moins il faut de gestes; plus elle est elliptique, restrictive, plus il en faut. C'est ainsi que l'attribut supporte plus souvent le geste que le substantif. Et ne serait-ce pas là la raison de la sobriété de gesticulation que l'on remarque chez les peuples dont la grammaire place l'adjectif avant le substantif, comme celle de l'abondance d'expansion chez les peuples dont la langue présente la disposition contraire?

En effet, que signifie un adjectif dont on ne connaît pas encore l'application? Rien, et le geste n'a aucune raison d'intervenir. Dans l'autre cas, au contraire, une fois le nom émis, l'attribut, qui vient le modifier de mille manières, peut emprunter au geste une force d'expression que le mot seul était impuissant à lui donner. Si je dis : « C'est une charmante... » mon esprit ne peut concevoir ce dont il s'agit et mon geste ne peut en donner l'appréciation. Il est donc inutile.

Si je dis : « C'est une femme... » ici, mon imagination peut immédiatement placer ce substantif sous un attribut particulier et le geste devient nécessaire pour préciser cet attribut. Je dirai donc :

« C'est une charmante femme », sans geste ;

« C'est une femme charmante », avec geste. C'est le geste qui communique ici à l'attribut sa valeur exacte.

Del Sarte, qui a remué tant d'idées sur l'esthétique, avait créé une grammaire philosophique où il analysait, au point de vue de la diction, chaque partie du discours; c'est ainsi qu'il donnait à la conjonction<sup>1</sup> une valeur considérable.

Nous ne voudrions pas nous étendre sur ce sujet, mais nous ne pouvons résister au désir de présenter un aperçu de cette leçon du maître.

L'artiste doit chercher dans la phrase l'idée et le mot qui la caractérisent avec le plus de force. C'est alors ce mot, qui contiendra l'expression synthétisée, qui se traduira par l'inflexion, l'accentuation, le geste enfin. Exemple : Si je dis : « La fleur est CHARMANTE. » — « Cette fleur est charmante. » — « Cette *petite* fleur est charmante. » — « Cette *petite fleur des champs* est charmante... *mais...* elle est fanée », sentez-vous la gradation? Chaque changement apporte à l'imagination une restriction sur laquelle je dois diriger l'esprit, et sur laquelle je dois insister comme expression. Cette restriction, toutefois,

1. Par conjonction, nous entendons ici la conjonction elliptique telle que : mais, si, or, car, etc., et non la conjonction simplement copulative entre deux mots : comme Pierre et Paul.

n'altère pas la qualité que contient la fleur et qu'exprime le mot « charmante », tandis que la conjonction renverse tout, détruit la phrase entière; que la fleur soit des CHAMPS, que ce soit CETTE fleur, qu'elle soit PETITE, qu'elle soit CHARMANTE, tout se trouve suspendu par le « MAIS ». Cette conjonction devient donc le centre expressif, et c'est ici que le geste aura son intensité.

Ajoutons encore, concernant la sobriété nécessaire à l'effet mimique, que c'est par une convention tacite entre l'acteur et le spectateur que l'on fait des gestes dans le monologue. Cependant, rien n'est plus antinaturel, et il n'y a que les insensés qui, se parlant à eux-mêmes, font des gestes. Il faudra donc pousser la sobriété dans le monologue jusqu'à sa dernière limite, à moins qu'un sentiment d'exaltation ne fasse rentrer le personnage dans la série des insensés dont nous parlons. Lorsque nous nous adressons à quelqu'un, il est également inutile de multiplier les gestes; le plus souvent les attitudes du corps suffisent, et c'est seulement quand nous parlons de quelqu'un ou de quelque chose que le geste s'accroît; car alors, souvent, il est descriptif et nécessaire à l'idée que nous voulons donner du sujet en cause et que la parole, trop compliquée, traduirait mal. De là une considération à ne pas perdre de vue : qui parle; à qui l'on parle; de qui l'on parle.

On voit, par ce qui précède, à combien de méditations l'artiste doit se livrer. Mais si nous l'aidons dans sa tâche en lui fournissant un certain nombre de moyens matériels pour rendre sa pensée, nous lui laissons la partie la plus délicate : la manière de concevoir, de sentir, de comprendre tel ou tel caractère, telle ou telle situation, selon le point de vue où il se place, enfin, SA PERSONNALITÉ.

Pour résumer, nous dirons simplement : les mots représentent des idées, et il est facile d'approprier celles-ci à ceux-là. Il n'en est pas de même quand il faut approprier les mots aux idées, et ce n'est que par un long travail que l'on arrive à ce résultat. Il en est ainsi dans l'art qui nous occupe. Si la sémiotique nous offre une certaine facilité; si, un type étant donné, nous arrivons le plus souvent à en déterminer le sens expressif, il nous est, souvent aussi, malaisé jusqu'à l'impossible de faire de l'esthétique et de dire : à telle passion, tel signe !

Nous espérons que, grâce à notre travail, l'artiste aura un guide; car *si la conception est individuelle, le signe qui s'approprie à l'idée est le même pour tous.*

Puissions-nous, par la tentative que nous avons entreprise, voir grandir un art qui, jusqu'ici, n'a jamais été élevé, disons-le, à la hauteur qu'il mérite, faute de méthode, et qui, digne de figurer parmi les plus grands et les plus nobles, en y appliquant le beau, le vrai et le bien, a cet avantage sur tous les autres de réunir tous les éléments nécessaires à ses manifestations dans l'homme même, qui est à la fois :

*Créateur, Matière plastique et Praticien.*



# TABLE DES MATIÈRES

---

	Pages
PORTRAIT DE L'AUTEUR.	
DÉDICACE. . . . .	1
AVANT-PROPOS. — Quelques mots sur Del Sarte et sur son enseignement. — L'ouvrage de M. l'abbé Delaumosne et celui de M <sup>me</sup> Angélique Arnaud. . . . .	4
Le geste peut-il s'apprendre. . . . .	7
Idées d'Engel et de Saint-Albine sur l'enseignement de la mimique. — Les travaux scientifiques modernes confirment ceux de Del Sarte. — Balzac et sa théorie de la démarche. . . . .	8

## THÉORIE DE LA MÉTHODE

PHILOSOPHIE DU SYSTÈME DE DEL SARTE. . . . .	11
Définition de l'esthétique . . . . .	11
Définition des entités : la vie, l'esprit et l'âme. . . . .	12
Analogie des entités et du triangle . . . . .	13
Accord de neuvième ou copénétration des puissances de l'être. . . . .	14
Tableau synoptique des manifestations de l'être et leur ordre hiérarchique. . . . .	15
Manifestations organiques de la vie, de l'esprit et de l'âme. . . . .	16
Tableau pratique de l'accord de neuvième pour le classement élémentaire des attitudes. . . . .	17
— — — pour le classement de 729 phénomènes. . . . .	18
Notations des états de l'être et des formes organiques par signes linéaires. . . . .	19
Tableau pratique de Nutographie. . . . .	20
Tableau de notation au moyen de chiffres. . . . .	21
Ordre hiérarchique du tableau pratique de l'accord de neuvième. . . . .	22

LANGAGE MIMIQUE. . . . .	24
Nomenclature du nom des agents mimiques étudiés dans l'ouvrage. . . . .	27
Récapitulation et tableau synoptique et synthétique du langage mimique . . . . .	28
Langage dynamique . . . . .	30

---

	Pages.
Observations relativement aux planches contenues dans l'ouvrage. . . . .	31

---

Du GESTE. — Définition de Del Sarte. . . . .	32
Division des ordres d'étude. . . . .	32

## SÉMÉIOTIQUE

Types constitutionnels, habituels et accidentels. . . . .	33
 EXPRESSIONS DES AGENTS MIMIQUES :	
Ceil. — Tableau synoptique. . . . .	35
— — pratique . . . . .	36
— Attitudes (planche ou tableau n° 1). — Fig. du n° 1 à 9.	
Paupière inférieure. — Tableau synoptique. . . . .	37
— — — pratique . . . . .	38
— — Attitudes (planche n° 2). — Fig. du n° 10 à 18.	
Regard. — Tableau synoptique. . . . .	39
— — pratique. . . . .	40
— Attitudes (planche n° 3). — Fig. du n° 19 à 27.	
Sourcil. — Tableau synoptique . . . . .	41
— — pratique. . . . .	42
— Attitudes (planche n° 4). — Fig. du n° 28 à 36.	
Bouche. — Tableau synoptique. . . . .	43
— — pratique . . . . .	44
— Attitudes (planche n° 5). — Fig. du n° 37 à 45.	
Commissures des lèvres. — Tableau synoptique. . . . .	45
— — — pratique . . . . .	46
— — Attitudes (planche n° 6). — Fig. du n° 46 à 54.	
Nez. — Tableau synoptique. . . . .	47
— — pratique. . . . .	48
— Attitudes (planche n° 7). — Fig. du n° 55 à 63.	
Tête. — Tableau synoptique. . . . .	49
— — pratique. . . . .	50
— Attitudes (planche n° 8). — Fig. du n° 64 à 72.	
Cou. — Tableau synoptique. . . . .	51
— — pratique . . . . .	52
— Attitudes (planche n° 9). — Fig. du n° 73 à 81.	
Épaule. — Tableau synoptique. . . . .	53
— — pratique. . . . .	54
— Attitudes (planche n° 10). — Fig. du n° 82 à 90.	
Torse. — Tableau synoptique . . . . .	55
— — pratique . . . . .	56
— Attitudes (planche n° 11). — Fig. du n° 91 à 99.	

TABLE DES MATIÈRES.

127

	Pages.
Bras. — Tableau synoptique . . . . .	57
— — pratique . . . . .	58
— Attitudes (planche n° 12). — Fig. du n° 100 à 108.	
— Mouvements : latéral, oblique, en avant. — Tableau synoptique . . . . .	59
— — — — — pratique . . . . .	60
— Attitudes (planche n° 13). — Fig. du n° 109 à 117.	
Degrés de hauteur du bras. — Tableau synoptique . . . . .	61
— — — — — pratique . . . . .	62
— Attitudes (planche n° 14). — Fig. du n° 118 à 126.	
Avant-bras (flexions). — Tableau synoptique . . . . .	63
— — — — — pratique du genre excentrique . . . . .	64
— — — — — Attitudes (planche n° 15). — Fig. du n° 127 à 135.	
— — — — — Tableau pratique du genre concentrique . . . . .	65
— — — — — Attitudes (planche n° 16). — Fig. du n° 136 à 144.	
— — — — — Tableau pratique du genre normal . . . . .	66
— — — — — Attitudes (planche n° 17). — Fig. du n° 145 à 153.	
— (direction des angles). — Tableau synoptique . . . . .	67
— (rotations) — Tableau synoptique . . . . .	69
— — — — — Tableau pratique . . . . .	70
— — — — — Attitudes (planche n° 18). — Fig. du n° 154 à 156.	
Résumé analytique du bras . . . . .	71
Tableau général synoptique des attitudes du bras . . . . .	72 à 77
Main. — Tableau synoptique . . . . .	79
— — pratique . . . . .	80
— Attitudes (planche n° 19). — Fig. du n° 157 à 165.	
Carpe. — Tableau synoptique . . . . .	81
— — pratique . . . . .	82
— Attitudes (planche n° 20). — Fig. du n° 166 à 168.	
Index. — Tableau synoptique . . . . .	83
— — pratique . . . . .	84
— Attitudes (planche n° 21). — Fig. du n° 169 à 171.	
Pouce — Tableau synoptique . . . . .	85
— — pratique . . . . .	86
— Attitudes (planche n° 22). — Fig. du n° 172 à 174.	
Jambes. — Tableau synoptique des attitudes debout . . . . .	87
— — pratique . . . . .	88
— Attitudes debout (planche n° 23). — Fig. du n° 175 à 183.	
Jambes. — Tableau synoptique des attitudes à genoux et sur le côté . . . . .	89
— — pratique . . . . .	90
— Attitudes à genoux (planche n° 24). — Fig. du n° 184 à 192.	
Jambes. — Tableau synoptique des attitudes assis . . . . .	91
— — pratique . . . . .	92
— Attitudes assis (planche n° 25). — Fig. du n° 193 à 201.	
Pieds. . . . .	93
Bras croisés. — Tableau synoptique . . . . .	95
— — pratique . . . . .	96
— Attitudes (planche n° 26). — Fig. du n° 202 à 204.	
Mains jointes. — Tableau synoptique . . . . .	97

	Pages.
Mains jointes. — Tableau pratique . . . . .	98
— Attitudes (planche n° 27). — Fig. du n° 205 à 207.	
Mains croisées. — Tableau synoptique . . . . .	99
— — pratique . . . . .	100
— Attitudes (planche n° 28). — Fig. du n° 208 à 210.	

---

### STATIQUE

Opposition et parallélisme des mouvements . . . . .	101
Exercices pour les principaux types d'opposition. . . . .	103
(planches n° 29 et n° 30). — Fig. du n° 211 à 231.	
Attitudes des deux bras relativement aux jambes . . . . .	105
Exemples d'attitudes bonnes et mauvaises . . . . .	106
(planche n° 31). — Fig. du n° 232 à 237.	

---

### DYNAMIQUE

Division de la dynamique. . . . .	108
Du rythme dynamique. . . . .	109
De l'inflexion dynamique. . . . .	109
Tableau synoptique des inflexions du geste . . . . .	110
Expression des inflexions. . . . .	110
Point de départ et point terminus du geste. . . . .	111
Tableau synoptique des neuf sources du geste passionnel avec planche n° 32. — Fig. 238. . . . .	112
Explication de la planche n° 33. . . . .	114
(planche n° 33). — Fig. du n° 239 à 244.	
Harmonie dynamique. . . . .	115
De l'opposition dynamique. . . . .	115
Exercices de souplesse des bras. . . . .	116
(planche n° 34). — Fig. du n° 245 à 250.	
Priorité et antériorité d'action des mouvements des membres, de la tête et des épaules. . . . .	117
Enchaînement des attitudes . . . . .	119
APPENDICE. — Sobriété du geste. — Du vrai et du naturel dans l'art. — Du substantif et de l'adjectif par rapport au geste. — Importance de la conjonction. — Dans l'art mimique l'homme est créateur, matière plastique et praticien. . . . .	121







